

Zoom out

Numéro 145, mars 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50425ac>

[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*, (145), 58–79.

HENRY V



Je suis jeune il est vrai, mais aux âmes bien nées

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Pierre Corneille, *Le Cid*, Acte II, scène 2

HENRY V — Réalisation:

Kenneth Branagh —

Scénario: Kenneth Branagh, d'après la pièce de William Shakespeare —

Production: Bruce Sharman — **Images:**

Kenneth MacMillan —

Montage: Michael Bradsell —

Musique: Patrick Boyle —

Décor: Tim Harvey —

Costumes: Phyllis Dalton —

Interprétation: Kenneth Branagh (Henri V), Derek Jacobi (le chœur), Brian Blessed (le duc d'Exeter), Ian Holm (Fluellen), Paul Scofield (le roi de France), Michael Maloney (le dauphin), Charles Kay (l'archevêque de Cantorbéry), Alec McCowen (l'évêque d'Ely), Emma Thompson (Katherine), Geraldine McEwan (Alice), Michael Williams (Williams), Richard Briers (Bardolph), Geoffrey Hutchins (Nym), Simon Shepperd (Gloucester), James Larkin (Bedford), John Sessions (MacMorris), Christian Bale (le garçon), Robbie Coltrane (Falstaff), Robert Stephens (Pistol), Judi Dench (Mistress Quickly) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1989 — 137 minutes — **Distribution:** Malofilm.

On ne s'attaque pas impunément à Shakespeare. Ce monument de la littérature anglaise a subi divers assauts de la part de cinéastes de talents divers qui sont sortis grandis ou ridiculisés de cet affrontement. Ceux qui ont le mieux servi le barde d'Avon avaient le plus souvent derrière eux une longue carrière théâtrale et (ou) une réputation déjà assurée. Ce fut le cas de Zeffirelli (*The Taming of the Shrew*, *Romeo and Juliet*) et surtout de Laurence Olivier, ce grand acteur décédé récemment qui ne s'est guère transformé en réalisateur que pour mieux rendre hommage au dramaturge élisabéthain. Il commença par un *Henry V* dûment acclamé, d'autant qu'il touchait la fibre patriotique anglaise, tourné qu'il fut pendant les années de guerre, et continua avec une transposition intelligente et forte d'*Hamlet* puis de *Richard III*. Mais voilà que certains n'attendent plus la maturité pour se mesurer à de tels maîtres. C'est le cas de Kenneth Branagh, jeune présomptueux, qui a osé tourner un nouvel *Henry V*. Branagh, né en Irlande, est encore dans la vingtaine, mais il est pourtant déjà fondateur et directeur d'une troupe de théâtre, justement nommée Renaissance, qui prétend rivaliser avec les compagnies traditionnelles, telles Old Vic ou la Royal Shakespeare, dans l'interprétation renouvelée d'œuvres classiques ou dans la création de pièces contemporaines. Il a même eu l'impudence de

publier au cours de l'année dernière son autobiographie sous le titre approprié de *Beginnings*. Branagh est un phénomène médiatique; il a paru à la télévision britannique dans diverses productions, dont la mini-série *The Fortunes of War* que l'on a pu voir par ici sur PBS, mais au cinéma, il n'avait guère participé qu'à deux films, *High Season* de Clare Peploe (Mme Bertolucci), où il tenait un rôle secondaire et *A Month in the Country* de Pat O'Connor, où il était l'un des deux vétérans de la Grande Guerre employés à des recherches archéologiques dans un village⁽¹⁾. Et le voilà qui, non seulement assume le rôle principal dans un film de grande envergure tiré de Shakespeare, mais encore en assure l'adaptation et la réalisation. C'est comme s'il avait pris pour lui, en en changeant un mot, la célèbre devise de César Borgia: *Être Olivier ou rien*.

Il est difficile d'éviter les comparaisons entre les deux films, celui d'Olivier et celui de Branagh, d'autant que l'œuvre du défunt roi du théâtre anglais est toujours disponible en vidéocassette. Disons que chacun des deux répond à l'esprit ambiant de l'époque de sa création, à tel point que d'un texte écrit il y a près de quatre cents ans, l'un a pu tirer un «pageant» patriotique à la gloire des interventions militaires, alors que l'autre l'a presque transformé en pamphlet antibelliciste. Le film d'Olivier célébrait Shakespeare, le théâtre et la guerre en un traitement nettement stylisé aux couleurs

(1) L'autre était campé par Colin Firth, qui tient le rôle-titre dans *Valmont*.

vives et aux décors simplifiés. Celui de Branagh est d'une approche plus réaliste, vériste presque où un jeune roi insécure et ambitieux entraîne son petit peuple à un affrontement téméraire et meurtrier, livré dans la boue et le sang par des troupes dépenaillées. Et ce qu'il y a d'intéressant dans la confrontation de ces deux versions, c'est que chacune peut s'appuyer sur le texte même de la pièce, selon qu'on met l'accent sur tel ou tel passage.

Quand Shakespeare écrivit *Henry V* (en 1599), les événements historiques qu'il évoquait dans un langage foisonnant et lyrique ne dataient pas encore de deux siècles, mais déjà la légende s'était inspiré de certains éléments. En rédigeant sa chronique, qui faisait d'ailleurs partie d'un ensemble de spectacles rappelant les hauts faits, et parfois les basses oeuvres des rois d'Angleterre (Richard II, Henri IV, Henri VI, Richard III), il ne se fit pas faute de transformer certains détails pour servir sa construction dramatique. C'est ainsi que le dauphin de France (qui deviendrait plus tard Charles VII avec l'aide de Jeanne d'Arc), dont le geste méprisant, l'envoi de balles de tennis en réponse à une réclamation de droits territoriaux, déclenche la colère d'Henri et provoque l'invasion de la France par le roi d'Angleterre, n'avait que douze ans lors des incidents rapportés, alors qu'on le présente dans la pièce comme un homme fait.

Il était normal que Branagh fût attiré par le rôle d'Henri V; il a exactement l'âge du personnage. Héritier de la couronne d'Angleterre à vingt-six ans, Henri était le fils du comte de Bolingbroke qui, quinze ans auparavant, avait arraché le pouvoir au faible Richard II, son cousin, et s'était fait reconnaître roi sous le nom de Henri IV. Le jeune «Hal», selon Shakespeare, était tourmenté par le fait d'être le fils d'un usurpateur. En conflit avec son père, il avait couru les tavernes avec une bande de compagnons paillards, dont le plus connu est John Falstaff. C'est ce qui explique la présence de ces personnages dépenaillés, qui, au début du film, occupent par moments une grande place sur l'écran et ouvrent la porte à une galerie de soudards qui, tout au long de l'intrigue, poursuivent en contrepoint des préoccupations personnelles en même temps qu'ils affichent des prétentions loyalistes. Plutôt que d'en accentuer le caractère bouffon (comme le faisait Olivier en accord avec la

tradition théâtrale), Branagh leur donne une dimension véridique en insistant sur la vraisemblance des détails (vêtements, allure, accent) comme s'il était dans une démarche documentaire, ce qui donne plus d'intensité à une scène où Henri se voit forcé d'approuver la pendaison de l'un de ses anciens amis, surpris en flagrant délit de pillage.

Henri lui-même est présenté comme un roi en devenir et sa démarche attentive, réflexive, hésitante contraste avec la sûreté que lui conférait Olivier. Il doit se prouver à lui-même qu'il est capable d'être un souverain et le prouver aux autres, ce qui explique la brusquerie de certaines décisions et l'entêtement dans l'action entreprise malgré la disparité des moyens mis en présence; l'armée d'Angleterre ressemble à un ramassis de gueux, peu aptes à affronter les chevaliers arrogants, mais aguerris du roi de France. Le réalisateur a gardé certains intermèdes comiques (la leçon d'anglais de la princesse française, par exemple) qui viennent alléger l'allure plutôt sombre, proprement intense de l'ensemble. Mais il a mis l'accent sur la futilité de toute guerre en rendant confuses les prétentions dynastiques du jeune roi d'Angleterre, en questionnant ses intentions à la veille de l'affrontement (tout cela grâce au texte même de Shakespeare) et aussi en s'arrêtant sur les pertes humaines entraînées par le combat, par l'intermédiaire d'une longue marche silencieuse du roi, un enfant victime sur les épaules, à travers le champ de bataille, démarche propre celle-là au réalisateur et purement visuelle de surcroît. C'est cet alliage de respect pour la lettre (tout en l'interprétant) et de liberté dans l'illustration qui rend présentes à notre temps des préoccupations artistiques de toujours. Branagh contrôle dans *Henry V* aussi bien l'expression verbale que l'invention picturale; il nuance sa propre interprétation autant qu'il profite du talent reconnu d'interprètes chevronnés. Ce jeune prétentieux a donc beaucoup de qualités, ce qui nous incite à retourner à l'acte II, scène 2, du *Cid* de Corneille (quasi contemporain de Shakespeare) pour lui appliquer deux autres alexandrins:

*«Mes pareils à deux fois ne se font point connaître.
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître.»*

Robert-Claude Bérubé



Au-delà du vertige

«Le mal est aisé, il y en a une infinité; le bien presque unique. Mais un certain genre de mal est aussi difficile à trouver que ce qu'on appelle bien, et souvent on fait passer pour bien à cette marque ce mal particulier.»

Pascal

Krzysztof Zanussi nous a habitués à des films où s'affrontent les forces du bien et du mal. Ce qui est toujours difficile, c'est de découvrir précisément où est le bien et où est le mal. C'est exactement ce que constate Nina, quand elle se présente pour se confesser. Elle n'a rien à accuser. Elle se lève et avoue au prêtre qu'elle ne sait plus ce qu'est le bien et ce qu'est le mal.

Krzysztof Zanussi situe les personnes d'*Au-delà du vertige* à la veille de la Deuxième Guerre mondiale. Julian et Nina sont de jeunes mariés. Julian, diplomate et homme d'affaires, est revenu en Pologne pour remplir une mission, doublée d'un voyage de noces.

C'est dire que leur amour est encore tout frais et tout spontané. Julian est tout attentif à sa femme qui préfère la discrétion. Il prétend qu'elle vit dans un autre monde. Au lit, il lui en fait le reproche. Pourtant Nina aime son mari. Mais Julian sait-il l'aimer? Connaît-il sa fragilité et sa pudeur? Si Julian éprouve un certain plaisir à voir un couple en train de s'unir dans une grange, Nina préfère se retirer. Il ne faut pas dire cependant que Nina ne s'intéresse à rien. Elle adore les chevaux.

1re chute — La voici en pleine forêt, par une belle journée d'automne. Nina galope avec aisance et s'en donne à coeur joie. Elle mène son cheval avec vigueur. Soudain, ceux qui l'accompagnent l'ont perdue de vue. Où est-elle? On la retrouve inanimée dans un ravin. On la transporte sur une civière improvisée. Grande désolation dans la maison. Une religieuse s'agenouille

AU-DELÀ DU VERTIGE**(Wherever You Are) —****Réalisation:** Krzysztof Zanussi —**Scénario:** Krzysztof Zanussi —**Production:** Enzo Peri, Marie Françoise Mascaro, Ludi Beoken —**Images:** Sławomir Idziak —**Montage:** Marek Denys —**Musique:** Wojciech Kilar —**Décors:** Janusz Sosnowski —**Interprétation:** Julian

Sands [Julian], Renée

Soutendijk [Nina], Maciej

Robakiewicz [Stas], Tadeusz

Bradecki [Dr Marcin],

Jochin Krol [Eduard], Maja

Komorowska [la nonne],

Vadim Glowna [le professeur

allemand], Andrzej Lapicki

[Hulanicki], Aleksander

Bardini [le professeur

Steinberg], Hanna

Skarzanska [la logeuse],

Jerzy Nowak [le policier en

civil], Maggie O'Neil [la

deuxième femme de Julian],

Marcus Volgelbacher [le

diplomate allemand], Milva [la

femme du diplomate italien],

Andrzej Zarnecki [un invité

chez Hulanicki] — **Origine:**

République fédérale allemande

/ Pologne — 1988 — 110

minutes — **Distribution:**

Film 2000.

devant la porte de chambre de l'accidentée. Il faut prier, dit-elle à Julian. Il la renvoie. En fermant la porte, il se retourne en larmes. Cette chute *physique* ne conduit pas à la mort. Nina se lèvera toute rayonnante, au grand étonnement de la maisonnée. On dirait une sorte de miracle, tant on la croyait en grand danger.

En plein conseil de la compagnie qu'il représente, Julian est alerté par un employé. Dans la cargaison qui vient d'arriver, il constate qu'on a dissimulé des armes. Que faire? S'en débarrasser. Son employé lui suggère plutôt de prévenir la police. Surtout pas, de répliquer Julian. Rentrant chez lui, il rencontre un serviteur, grand admirateur d'Hitler. Fou de rage, Julian le frappe sans discernement. Témoin, Nina se retire effrayée. Elle lui reprochera son comportement inadmissible envers un homme.

2e chute — Le lendemain, Julian trouve sa femme en émoi. Nina a craqué. Elle s'est effondrée dans la salle de bain. Appelée d'urgence, le médecin répond à Julian que sa femme a le mal de l'âme. Cette chute *psychologique* bouleverse Julian. Il va tout faire pour procurer à Nina les meilleurs soins. Sa visite à l'hôpital psychiatrique amène sa femme à se comporter comme il s'est lui-même conduit envers son employé. Insatisfait de l'hôpital de Varsovie, il la fait transporter à Cologne. C'est dans cette ville qu'il assiste, bien malgré lui, à la Nuit de cristal, pendant laquelle les SS fracassent les boutiques marquées d'une étoile de David et bastonnent les Juifs. Julian est lui-même assailli par les nazis. Déçu des expériences tentées sur Nina, il va ramener sa femme dans la capitale polonaise.

Petit à petit, Nina retrouve la vie normale et Julian semble heureux de son évolution. Nina va rencontrer la religieuse qui a reçu des stigmates. La religieuse est au champ en train de bêcher. Elle se défend, en affirmant que les peintres se sont trompés. Le Christ n'a pas été cloué dans les mains, mais dans les poignets. Donc, elle n'est pas une stigmatisée. Rien à faire, Nina lui baise les mains. Sortant de l'église, elle donne de l'argent à un mendiant, plus encore, elle lui remet le contenu du porte-monnaie de son mari.

3e chute — Branle-bas dans la cour. Tout le monde zigzague à travers les chevaux. On cherche Nina. Où est-elle? Elle descend, plutôt elle se jette en bas de la grange. Elle s'enfuit. On la poursuit. Elle roule par terre. Finalement, on la récupère. Cette chute *mystique* va la conduire dans un asile pour malades mentaux.

Le calvaire de Nina n'est pas sans allusion au danger de guerre qui menace l'Europe entière. Nina a comme le pressentiment que cette calamité va s'abattre sur la Pologne. Julian veut la rassurer. Il ne croit pas à la guerre. Son optimisme béat le convainc qu'il aura le temps de fuir avant que la guerre éclate. Mais tout de même, on le voit se ronger les ongles ou encore se frotter les mains. On dit qu'en Afrique placer la main gauche dans la main droite est un signe de soumission et d'humilité. On peut entrevoir cela dans le comportement de Julian. Il semble dépassé par les chutes répétées de Nina.

Dès le début du film, nous voyons Nina en train de photographier. Elle prend plaisir à saisir les personnes. Ce sont des



souvenirs à conserver. Elle tente de photographier une vieille femme de la campagne. Mais, gênée, cette dernière se retourne. Généreuse, Nina lui cède son manteau et l'embrasse. Nina travaille dans son laboratoire. Un jour, devant les épreuves épinglées, elle sent un malaise. Elle quitte les lieux. Elle renoncera à la photographie pour toujours. Quand son mari lui offrira un appareil acheté à Cologne à son intention, elle le refusera. Est-ce un indice de son renoncement au monde ou à toute image du monde?

Au-delà du vertige nous plonge dans l'inconscient de deux êtres qui semblaient faits pour s'aimer et vivre heureux. Pourtant, le bonheur a été éphémère. Que s'est-il donc passé? À qui la faute? À lui? À elle? À personne? Il va sans dire que ces deux êtres ne vibraient pas au même diapason. Julian avant sans doute raison de prévenir Nina qu'elle vivait dans un monde à part, loin de la réalité. Un monde mystique? Mais comment la ramener sur la terre? Le choc de la violence entrevue a peut-être été trop fort pour elle. Elle a sombré pitoyablement. La conscience s'est disloquée et la personne s'est évanouie. Que reste-t-il à Julian pour lui rappeler le passage de Nina? Peut-être la petite flamme qu'il vient d'allumer discrètement.

Krzysztof Zanussi nous donne un film sombre et beau comme une majestueuse journée d'automne. Les couleurs mordorées transmettent avec force l'angoisse de Nina et l'inquiétude de Julian. Il faut le voir arriver dans cette allée couverte de feuilles mortes pour retrouver — dans quel état — sa femme. Pour traduire ce drame intime, le réalisateur est allé chercher Julian Sands, que nous avions vu dans *Chambre avec vue* de James Ivory et René Soutendijk, d'origine hollandaise. Si l'actrice donne à son personnage toutes les facettes d'une femme séduisante qui dérive dans la schizophrénie, Julian Sands apparaît hésitant et embarrassé. Il faut dire que la version française, avec une articulation molle, ne lui rend pas vraiment justice. Une version originale sous-titrée en français aurait été préférable.

Toutefois, il ne fait pas de doute que nous sommes en face d'une oeuvre majeure qui nous interroge sur les relations d'un couple et les méandres de deux existences dont on ne peut prévoir les aboutissements. Le drame de Nina est articulé sur les situations qui nous montrent combien le spectacle de la violence peut avoir des influences désastreuses. Le lecteur aura compris qu'*Au-delà du vertige* est un film d'une cuisante actualité.

Léo Bonneville

Valmont

En tournant *Valmont*, Milos Forman affirme avoir voulu réaliser le souvenir erroné qu'il a gardé des *Liaisons dangereuses* de Laclos. L'idée demande peut-être qu'on l'explique un peu. Lorsqu'au début des années 80, Forman songe à adapter le célèbre roman de l'auteur français, il assiste à une représentation de l'adaptation théâtrale qu'en a tiré Christopher Hampton. En voyant la pièce, Forman est surpris; il croit que Hampton a considérablement changé l'oeuvre de Laclos. Forman relit *Les Liaisons dangereuses* (il ne l'a pas fait depuis son adolescence) et se rend compte que c'est plutôt lui qui s'est trompé. Sa mémoire lui joue des tours, mais qu'à cela ne tienne. Réflexion faite, Forman préfère son souvenir erroné à l'adaptation plus fidèle de Christopher Hampton. Il trouve l'oeuvre trop moraliste. En fait, le roman l'est beaucoup, mais l'adaptation de Hampton ne l'est pas, si on se fie au scénario qu'il a commis pour *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears. Quoi qu'il en soit, Forman désire réaliser une fiction plus légère que celle du roman, moins sombre et moins dramatique, avec un *Valmont* plus enfant terrible que serpent vénérable.

Avouons-le, on ne peut qu'admirer une telle audace. Ils sont rares les cinéastes qui ne se mettent pas à genoux devant la LITTÉRATURE. Bien sûr, le souvenir rose-bonbon de Forman n'a rien pour nous exciter mais on se dit que le réalisateur d'*Amadeus* sait ce qu'il fait... Jusqu'à ce qu'on voie finalement *Valmont*.

Peut-on imaginer pareille déception? Forman nous sert sur un plateau d'argent, du marivaudage insignifiant à grands déploiements. Les «Ciel! mon mari» fusent dans des décors et des costumes fastueux mais le film n'est qu'une suite d'intrigues de plus en plus confuses. Quant aux personnages, ils sont aussi superficiels qu'insipides. Bref, le retour du cinéma de papa. C'est ça le beau projet de Forman? Elle est loin l'époque où le cinéaste européen se trouvait au centre de la Nouvelle Vague tchécoslovaque.

On est pourtant patient durant la première heure du visionnement. Quelques répliques savoureuses meublent le temps qui s'écoule. Les acteurs sont beaux à défaut d'être convaincants. Le montage sonore est parfois aussi brillant que dans *Amadeus*, lors des moments de transition. Et Forman a même une belle idée lorsqu'il fait se rencontrer Cécile et Danceny dans une chambre tapissée de toiles explicitement érotiques, sans que se consume leur amour innocent... au grand désespoir de la Marquise de Merteuil.

Mais déjà, on désespère de comprendre le propos du réalisateur. À quoi tout cela rime-t-il? *Valmont*, Merteuil et Tourvel s'effacent périodiquement pour laisser toute la place aux deux adolescents et à la vieille tante. S'agit-il d'un film sur la pureté des premières amours et l'endurance des liens filiaux? Alors pourquoi avoir quand même inclus le squelette des intrigues premières du roman de Laclos? Surtout lorsque les auteurs ne semblent même pas saisir la logique derrière les multiples trahisons que s'inflige le trio infernal. Il n'y a rien à comprendre dans la deuxième heure de *Valmont*.

Sans parler du style sans style de la réalisation. On cherche en vain quelque intention de mise en scène. Le découpage est classique, presque télévisuel, à la façon des mini-séries «de qualité». On nous sert des champs/contre-champs à bailler d'ennui et des éclairages nordiques plutôt mornes (la photo est pourtant du grand Ondricek). L'étincelle cinéma n'est pas au rendez-vous... *Valmont* est un film terne et platement bourgeois.



Et puis, c'est pire si on se met à comparer le film de Forman à celui de Frears (soyons masochistes). Surtout lors de la scène du dernier duel entre *Valmont* et Merteuil. On se rappellera que, dans *Dangerous Liaisons*, leur affrontement se culminait dans le très gros plan de Glenn Close, qui pourfendait son adversaire d'un simple mot: «War». Dans *Valmont*, la même scène ne possède pas le dixième de la tension émotive et cinématographique que lui insufflaient le style et les acteurs de Frears. Forman choisit même le Marquis comme vainqueur. *Valmont* renverse la baignoire dans laquelle Merteuil est assise et la laisse pantois alors qu'il effectue une sortie triomphale.

On pourrait continuer longtemps ainsi... mais parler de *Valmont* me donne la nostalgie du film de Frears, de son émotion et de sa parfaite maîtrise cinématographique. Je ne dis pas que Milos Forman n'avait pas le droit de refaire *Les Liaisons dangereuses*; j'affirme seulement qu'il se devait de faire un bon film.

Johanne Larue

VALMONT — Réalisation: Milos Forman — **Scénario:** Jean-Claude Carrière, d'après le roman «*Les Liaisons dangereuses*» de Choderlos de Laclos — **Production:** Paul Rassam, Michael Hausman — **Images:** Miroslav Ondricek — **Montage:** Alan Heim, Nena Danevic — **Musique:** Christopher Palmer, John Strauss — **Son:** Chris Newman — **Décors:** Pierre Guffroy — **Costumes:** Theodor Pistek — **Interprétation:** Colin Firth (*Valmont*), Annette Bening (la marquise de Merteuil), Meg Tilly (Madame de Tourvel), Fairuza Balk (Cécile), Sian Phillips (Madame de Volanges), Jeffrey Jones (Gercoeur), Henry Thomas (Danceny), Fabia Drake (Madame de Rosemonde) — **Origine:** France / Grande-Bretagne — 1989 — 137 minutes — **Distribution:** Orion.

Glory

GLORY — Réalisation: Edward Zwick — **Scénario:** Kevin Jarre d'après les livres «Lay This Laurel» de Lincoln Kirstein et «One Gallant Rush» de Peter Burchard et les lettres de Robert Gould Shaw — **Production:** Freddie Fields — **Images:** Freddie Francis — **Montage:** Steven Rosenblum — **Musique:** James Horner — **Son:** Lon E. Bender — **Décor:** Norman Garwood — **Costumes:** Francine Jamison-Tanchuck — **Interprétation:** Matthew Broderick (Robert Gould Shaw), Denzel Washington (Trip), Cary Elwes (Cabot Forbes), Morgan Freeman (Rawlins), Jihmi Kennedy (Sharts), Andre Braugher (Searles), John Finn (Mulcahy), Donovan Leitch (Morse), John David Cullum (Russell), Alan North (le gouverneur Andrew), Bob Gunton (le général Harker), Cliff DeYoung (le colonel Montgomery), Christian Baskous (Pierce) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 122 minutes — **Distribution:** Columbia.



Vous connaissez le colonel Robert Gould Shaw? Non! Eh bien, ne vous en faites pas. À peu près personne n'a jamais entendu parler de ce jeune officier de vingt-cinq ans qui a commandé le 54^e Régiment du Massachusetts, la première unité de soldats de race noire recrutée par les états du nord (l'Union) durant la guerre de Sécession. Bien sûr, un monument a été érigé à sa mémoire le Jour du souvenir de 1897, c'est-à-dire le 31 mai, à Boston, ville natale de Shaw. Et le 29 mai 1989, encore un Jour du souvenir, le U.S. Veterans Affairs Office honorait, lors d'une cérémonie tenue à Beaufort en Caroline du Sud, la mémoire des 49 soldats noirs disparus en 1863, lorsque le colonel Shaw et ses hommes ont pris d'assaut le Fort Wagner, à l'embouchure du port de Charleston en Caroline du Sud. Mais la plupart des Américains qui, n'en doutez pas, connaissent bien leur histoire, n'ont pour la plupart jamais entendu parler de ce colonel et des autres qui ont commandé des régiments de soldats noirs. Pour être informés de l'existence du colonel Robert Gould Shaw et des événements qui ont entouré la formation du 54^e Régiment du Massachusetts, il aura fallu attendre la sortie du dernier film d'Edward Zwick, réalisateur couvert de prix pour la série télévisée *Thirtysomething* (*La Trentaine*). Ce film, c'est évidemment *Glory*.

Rappelons d'abord quelques faits historiques. Cette guerre qui a duré de 1861 à 1865 avait pour cause officielle, l'esclavage des Noirs, et officieuse, les problèmes économiques complètement opposés des États du nord et de ceux du sud des États-Unis. Pour les États du sud favorables au libre-échange, parce que vivant de l'exportation du coton, les esclaves représentaient une main d'œuvre à bon marché. Mais pour ceux du nord, devenus protectionnistes vu la crise de leur industrialisation, l'abolition de l'esclavage n'était pas une menace à leur économie. Bien que la lutte ait véritablement commencé en 1832, au moment où le septième président des États-Unis, le démocrate Andrew Jackson, signa, malgré sa volonté expansionniste, un compromis préservant l'intégrité de l'Union, mais réduisant les tarifs douaniers, c'est l'élection du fédéraliste Abraham Lincoln à la présidence des États-Unis qui déclencha d'abord la sécession de la Caroline du Sud en 1860. Malgré la notoriété de sa position antiesclavagiste, depuis sa campagne contre Stephen Douglas (compromis Kansas-Nebraska, 1854), Lincoln ne prononça les mesures d'abolition de l'esclavage qu'en janvier 1863. Il ne voulait pas imposer ses idées par la force, craignant une guerre civile. Il songeait donc davantage à préserver l'Union qu'à favoriser l'émancipation des Noirs. Peu soucieux de l'esprit de compromis de Lincoln, onze États du sud avaient déjà fait sécession et, en 1861, Jefferson Davis prenait la tête de la Confédération des onze états sudistes. Ceux-ci ont remporté plusieurs victoires avant de subir une défaite sanglante devant les nordistes à Gettysburg en Pennsylvanie, entre le premier et le trois juillet 1863. Ce fut la bataille la plus importante de la guerre de Sécession.

Si la conscription des Noirs était autorisée par le Congrès depuis l'été 1862, parce que les Blancs ne se présentaient pas en assez grand nombre, ils étaient néanmoins relégués à des tâches

domestiques et sous-payés. Les choses ont changé en octobre 1862 quand l'abolitionniste blanc Robert Gould Shaw a mis sur pied le 54^e Régiment. Sous sa direction, des soldats noirs ont été entraînés et, en mai 1863, ils étaient prêts à se battre. Mais, en juin 1863, le colonel Montgomery, avide d'objets de luxe, leur a plutôt ordonné de mettre à sac les riches demeures de Darien en Georgie. Et le 18 juillet, jour mémorable de l'assaut lancé contre le Fort Wagner, le 54^e Régiment n'a pour toute expérience qu'une seule bataille livrée deux jours plus tôt.

Une flotte de cuirassés et un groupe d'artilleurs installés sur les côtes avaient bombardé le Fort Wagner depuis onze heures le matin. L'action s'était poursuivie jusqu'à une heure, avant le coucher du soleil. Le fort semblait imprenable. Mais lorsque le général Quincy A. Gillmore, bien à l'abri à son poste d'observation situé à trois quarts de mille du fort, descendit demander au général Truman Seymour si le fort pouvait être pris d'assaut, ce dernier répondit que c'était possible et qu'il souhaitait que le général George C. Strong «put those damned niggers from Massachusetts in advance.»⁽¹⁾ Ce qui fit rire le général Gillmore parce qu'il croyait pouvoir se débarrasser des Noirs en les portant à la tête de l'assaut contre le Fort Wagner.

Le 54^e Régiment avait marché à travers les sables et les marais une bonne partie de la journée. Leurs effectifs accusaient 14 morts, 17 blessés et 13 disparus à la suite de la bataille livrée le 16 juillet à James Island. Après deux jours et deux nuits sans nourriture ni repos, le Colonel Shaw et ses hommes se rapportent au général Strong. Shaw s'était déjà plaint par lettre au général que ses hommes pouvaient se battre tout aussi bien que les Blancs. S'il voulait prouver la valeur de son régiment, il n'avait pas le choix. Il devait exécuter l'ordre de Strong qui demandait au 54^e Régiment de donner l'assaut contre le Fort Wagner. En route vers le fort, 150 hommes perdent la vie. Au moment où il gravit le parapet du fort, le colonel Robert Gould Shaw est tué. Malgré la perte de son colonel, le régiment va de l'avant. La moitié parvient à pénétrer à l'intérieur du fort, trois porte-étendards sont tués, mais le drapeau est tenu par le régiment jusqu'à leur retraite. Puisque le général Strong a reçu une blessure mortelle, que le colonel Shaw a été tué, que plusieurs colonels ont été blessés sévèrement et que la première brigade à porter l'assaut (le 54^e Régiment) accusait plusieurs pertes, la seconde brigade reçut l'ordre de battre en retraite.

Il aura fallu ce massacre pour que les Blancs américains commencent à respecter les unités de soldats noirs. Pour son mérite lors de cette bataille, le sergent William H. Carney a reçu la médaille d'honneur du Congrès. C'était, bien sûr, la première fois qu'un Noir recevait cette distinction. À la fin de cette guerre qui a fait 617 000 tués, 200 000 Noirs avaient porté l'uniforme américain. De ce nombre, 38 000 ont perdu la vie au cours des batailles ou à la suite

(1) Cette citation et une bonne partie des renseignements livrés dans cet article ont été tirés du témoignage de Nathaniel Paige du *New York Tribune* prêté sous serment devant les commissaires Owen, McKaye et Howe de l'*American Freedman's Inquiry Commission* chargée de faire la lumière au sujet des Noirs dans les services militaires américains, de 1839 à 1886. Ce témoignage et une foule d'autres documents importants ont été rassemblés par Bernard C. Nalty et Morris J. MacGregor dans *Blacks in the Military Essential Documents*, publié en 1981.

de maladies et de blessures. Les Noirs prouvaient ainsi leur détermination et leur volonté de mourir pour la liberté de leur race. L'unité du pays leur importait peut-être. Une chose est certaine, c'est qu'elle n'était pas leur priorité.

Si vous allez voir *Glory*, ne vous attendez pas à être bombardé par une telle « salve » de renseignements. On semble prendre pour acquis que tout le monde connaît l'histoire américaine et les causes de la guerre de Sécession. Privilégiant le point de vue du colonel Robert Gould Shaw, on nous raconte les événements vécus au jour le jour par le colonel et ses soldats. On voit, par exemple, que les soldats noirs avaient les pieds en sang parce qu'on leur refusait le droit à des bas et à des souliers convenables. Idéaliste, le jeune colonel a dû se battre pour que les officiers donnent à ses hommes un entraînement d'égale valeur que celui donné aux Blancs. Il a même refusé d'être rémunéré lorsqu'il a vu que les Noirs se révoltaient en recevant leurs maigres chèques de paie. On met l'accent sur la camaraderie qui s'installe entre les jeunes gens. L'amitié la plus touchante est celle qui se développe entre Robert Gould Shaw et Trip, un jeune rebelle qui déteste de tout cœur les Blancs. Il faut voir le regard haineux qu'il lance au jeune colonel lorsque celui-ci ordonne qu'on le fouette parce qu'il a voulu s'enfuir. Il n'avait pas compris qu'il l'avait échappé belle, car les déserteurs

sont souvent fusillés. Mais l'amitié naîtra entre eux presque au dernier moment. Le corps de l'officier et celui du soldat reposeront l'un sur l'autre dans la fosse commune improvisée au pied du Fort Wagner pour enterrer tous les cadavres du 54^e Régiment.

Si la dimension historique a été mise de côté en ce qui concerne les différences économiques et politiques des États du nord et ceux du sud, la reconstitution des décors et des costumes est à couper le souffle. Quant à la façon de filmer les manœuvres militaires, elle est si impressionnante qu'elle enlèverait à qui que ce soit le goût de s'enrôler dans l'armée. Il est vrai qu'on ne se bat plus avec des armes à feu chargées de poudre et munies de baïonnettes, mais j'imagine bien que les soldats d'aujourd'hui doivent eux aussi avancer vers des ennemis qui leur tirent dessus. Ça demande un certain courage. *Glory* est donc un film qui met l'accent sur l'aspect humain et individuel de ceux qui sont prêts à donner leur vie pour servir un idéal. Il prône également le respect de la race noire en racontant de manière impressionniste un chapitre important et méconnu de la contribution des Noirs américains à la victoire des États de l'Union durant la guerre de Sécession et à la défense de leur droit de porter les armes et d'être libres.

Sylvie Beaupré



I Want to Go Home

I WANT TO GO HOME —

Réalisation: Alain Resnais

— **Scénario:** Jules Feiffer —

Production: Marin Karmitz

— **Images:** Charlie Van

Damme, Gilbert Duhalde —

Montage: Albert Jurgenson,

Elisabeth Guido — **Musique:**

John Kander — **Son:** Jean-

Claude Laureux, Jean-Paul

Loublier — **Décor:** Jacques

Saulnier, Philippe Turlure —

Costumes: Catherine

Leterrier, Aude Howard,

Hélène Robin —

Interprétation: Adolph

Green [Joey Wellman],

Gérard Depardieu [Christian

Gauthier], Linda Lavin [Lena

Aphrop], Micheline Presle

[Isabelle Gauthier], Laura

Benson [Elsie Wellman], John

Ashton [Harry Dempsey],

Geraldine Chaplin [Terry

Armstrong], Caroline Sihol

[Dora Dempsey], François-

Eric Gendron [Lionel Cohn-

Martin], Georges Fricker

[Roxy Darcel] — **Origine:**

France — 1989 — 105

minutes — **Distribution:**

Alliance / Vivafilm.

Alain Resnais, on le sait, a toujours été fasciné par la bédé. Ce que nous avons tendance à oublier, cependant, est que cette fascination ne s'est pas limitée à de simples références glissées ça et là dans son oeuvre (*Mon oncle d'Amérique*, entre autres); mais qu'elle a aussi influencé sa façon même de penser, de construire et de réaliser ses films.

En effet: bien avant d'être «le cinéaste de la mémoire ou de l'imaginaire», comme on s'est plu à l'appeler par la suite, Resnais fut d'abord et avant tout le cinéaste du mouvement. Il suffit de revoir ses premiers courts métrages (*Les Statues meurent aussi*, *Nuit et Brouillard*) et ses premiers longs métrages (*Hiroshima mon amour*, *L'Année dernière à Marienbad*) pour se rendre compte qu'il a toujours accordé beaucoup d'importance au mouvement et à son contraire, l'immobilité. On dirait qu'avant même de tourner son premier film, Resnais a décidé de faire du cinéma le lieu privilégié d'une confrontation entre l'inertie et l'action, la peinture et le théâtre, bref, la mort et la vie. Non seulement a-t-il privilégié l'utilisation du plan fixe, mais il a parfois poussé ce parti pris jusqu'à éliminer tout mouvement à l'intérieur même de ses plans, réduisant ainsi ses images à n'être que des diapositives d'oeuvres d'art ou des portraits architecturaux. Et lorsqu'il acceptait enfin de sortir de sa torpeur et de bouger sa caméra (c'est-à-dire: les travellings latéraux de *Toute la mémoire du monde*, par exemple), il le faisait avec une telle rigidité et une telle froideur qu'il nous donnait l'impression d'effectuer des balayages sur des images fixes.

D'où l'importance du montage dans l'oeuvre de Resnais. D'une netteté presque chirurgicale, le montage selon Alain Resnais donne du rythme (certains diront: de la vie) aux images. Telle une prolongation de la conscience humaine, il extirpe les plans de leur immobilité non signifiante pour les relier ensemble et les investir d'un sens précis. C'est l'élément-clé qui transforme les signes en langage.

À la lumière de ces données, il est facile de comprendre pourquoi les critiques du monde entier ont si souvent comparé l'esthétique de Resnais à celle de la bande dessinée. C'est que, dans les films de Resnais comme dans les bédés, le mouvement ne passe pas tant dans les images qu'entre elles. À l'instar de *L'Année dernière à Marienbad* (ou de toute autre oeuvre se situant dans la lignée du Nouveau Roman), la bédé fonctionne comme une succession d'images fixes, où le mouvement et l'immobilité sont à la fois ennemis et alliés.

Jamais cette opposition, jamais cette mécanique interne ne s'était exprimée avec autant de candeur que dans le dernier long métrage d'Alain Resnais. Normal: en plus de nous raconter les aventures d'un dessinateur de bédés, *I Want to Go Home* est une comédie. Or, qu'est-ce que la comédie, sinon l'art du mouvement, du rythme, du «timing»? Et quel est son pire ennemi, sinon l'enlèvement, l'inertie? Trois ans après le dur exercice que fut *L'Amour à mort*, Resnais a donc encore une fois décidé d'effectuer un brusque changement de ton, le temps de confronter son style «lourd» aux

exigences «légères» de la comédie. Malheureusement, si l'idée de départ était intéressante (elle consistait à mettre au défi le talent de Resnais à transformer l'immobilité en mouvement), le résultat, lui, déçoit. Loin de nous convaincre de l'efficacité et de la souplesse du «système Resnais», *I Want to Go Home* nous en dévoile plutôt ses faiblesses; ou du moins, ses limites.

Rappelons tout d'abord l'histoire. Bédéiste américain, Joey Wellman s'envole pour la première fois vers Paris afin d'assister à un salon de la bédé. Arrivé sur place, il tentera du mieux qu'il peut d'apprivoiser cette culture étrangère dont il ne connaît ni la langue ni les moeurs, et essaiera de renouer les liens avec sa fille, une francophile invétérée qui a choisi de quitter les États-Unis pour aller étudier Gustave Flaubert à la Sorbonne. Dérision des dialogues, profusion des clichés, personnages et situations dessinés à gros traits, jeu caricatural de Gérard Depardieu et de Adolph Green, mise en scène statique, décors plaqués: tout, dans *I Want to Go Home*, relève de la bande dessinée. Il y a même un personnage de cartoon qui, régulièrement, ponctue le film de ses remarques acidulées! Le malheur est que Resnais filme tout cela platement, sans même essayer de transcender son propos initial. Plutôt que de profiter de l'ironie du scénario pour mettre en scène la confrontation que se livrent, dans toute oeuvre d'art, réalité et fiction, vérité et artifice, par exemple — et ainsi pousser plus loin l'expérience amorcée dans *Providence*, puis continuée dans *La vie est un roman* —, Resnais prend tout au pied de la lettre, sans aucun recul. Avec le résultat qu'il ne parvient jamais à donner du rythme ni de la profondeur à l'ensemble, se contentant de glisser à la surface de son scénario et d'aligner mécaniquement les scènes et les plans.

Alors qu'il avait jusqu'à maintenant toujours réussi à nous donner des films qui faisaient montre d'une certaine tension (tension entre la forme et le contenu, l'inertie et le mouvement, la parole et l'image, le passé et le présent, le vrai et le faux), Resnais croule ici sous le poids de la tâche et perd complètement l'équilibre. Contrairement à *Providence* qui jonglait habilement avec les extrêmes, *I Want to Go Home* est écartelé entre la lourdeur de sa réalisation et la bouffonnerie de son scénario. Annoncé comme étant l'histoire d'une réconciliation (celle d'un père avec sa fille, d'une intellectuelle avec la bédé et d'un Américain avec la France), le film finit par être



l'histoire d'un divorce: celle d'un réalisateur qui tente, sans jamais y parvenir, de transformer le béton en gaz, et l'inertie en mouvement.

On s'attendait à voir une machine bien huilée et hyper-complexe; on se retrouve devant un système déchiré, éventré, qui exhibe

lamentablement sa mécanique détraquée.

Comme quoi même les statues meurent aussi.

Richard Martineau

Les Tribulations de Balthasar Kober

Dès que j'entends le nom de Wojciech J. Has, ma petite cinémathèque intérieure se met dans tous ses états généraux pour me rappeler un des maux de tête à survenir dans ma vie de cinéophile heureux. Il s'agit du film *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, présenté ici pour la première fois en 1965. Il était question d'aventures picaresques épousant un récit à tiroirs. Avec cette histoire sans fin sur fond d'éternel retour, il y avait là matière à égarer plusieurs enfants de Dame Gigogne. Le récit m'avait semé en cours de route. Neuf ans plus tard, j'ai revu le film et je l'ai trouvé magnifique.

Avec *Les Tribulations de Balthasar Kober*, nous sommes aussi devant un récit à tiroirs. En moins compliqué, cependant. Il s'agit des tiroirs du rêve et de la réalité. Dès que l'un se ferme, l'autre tiroir s'ouvre. Quand les deux s'ouvrent ou se ferment en même temps, il y a comme une délicieuse confusion. On ne sait plus où commence le rêve et où finit la réalité. Il y a là une telle connivence que la fantaisie s'installe sans cogner à la porte du réalisme. Cela rejoint l'étrange cohabitation d'un raccord onirique avec un fondu enchaîné. Par exemple, Balthasar n'a qu'à se pencher sous une table pour retrouver sa famille fauchée par la peste. Peu importe. Il n'est que de se laisser aller sous la mouvance de ce périple baroque pour en apprécier le charme mystérieux.

Les aventures fantasmagoriques de Balthasar se déroulent à travers l'Allemagne en l'an 1580. Cela commence à Bantzen. Kober n'a que 15 ans. Malgré une grande bouche, il n'a pas l'élocution facile. Le son des syllabes ne va pas à la même vitesse que la lumière de la pensée. Sans être laid, il ne donne pas l'impression de quelqu'un qui aurait inventé des produits de beauté. Réduit à l'état d'orphelin, il se retrouve aussi seul qu'un pan de solitude oublié dans le tiroir d'un temps sans fond. C'est armé de tous ces inconvénients qu'il devra faire face à un monde déchiré par les guerres de religions, l'obscurantisme et autres misères quotidiennes. Ajoutez à cela la peste qui n'a aucun sens du pardon face aux corps qui l'ont apprivoisée. Sans omettre la Sainte Inquisition qui s'acharne à déloger des démons dans les moindres replis de la conscience humaine. Cette atmosphère dantesque est bien servie par des images aux couleurs sombres où poussent quelques gerbes lumineuses sur le chemin d'une victoire ardue. Décidément, pour Balthasar, la vie n'est pas une longue initiation tranquille. Le film raconte l'itinéraire initiatique d'un jeune homme qui, pour trouver sa libération dans l'amour, devra affronter le labyrinthe de la dure réalité afin d'aboutir à l'ultime libération: la mort.

C'est à dos d'âne que Balthasar fera son entrée triomphale dans l'épreuve de la vie adulte. Il devra repousser la tentation des magiciens d'un cirque pour fréquenter la dure école de la théologie à



Dresde. Ensuite, il se laissera guider par un maître de la Kabbale, Cammerschulze. Ce dernier lui fera comprendre que l'important, c'est de trouver en soi l'ordre universel. Il y a cette descente aux enfers où Balthasar va essayer de sauver ses meurtriers. Grâce à Gabriel, il sauvera son père. Il aboutira à Venise, terre promise à tous les plaisirs de l'art et du savoir. Il y retrouvera Rosa, une jeune fille débordante d'amour et de tendresse.

Tout au long de ce voyage périlleux, Balthasar doit une fière chandelle à l'archange Gabriel. C'est ce dernier qui le sauvera d'une tentative de meurtre parce que notre jeune homme semble avoir la faculté de converser avec les anges et les morts. D'ailleurs, on le verra s'entretenir avec sa mère morte. Dans la présentation de son ange, Has fait montre d'une naïveté calculée et d'une audacieuse imagination. Le réalisateur a résolu momentanément l'épineux problème du sexe des anges. Ici, Gabriel prend la forme d'un homme armé jusqu'aux ailes dans un prêt-à-voler fringant. Has nous renvoie aux anges dans la marge des cahiers de notre enfance. De plus, Gabriel a la susceptibilité chatouilleuse. Il tient à son prestige. Il veut être appelé archange et non pas un petit ange de rien du tout. Il n'est pas nécessaire d'avoir fréquenté les salons de ces purs esprits pour savoir, toutes proportions angéliques gardées, qu'il y a autant de différence entre un ange et un archange qu'entre le règne minéral et le règne animal. Alors mettez-vous à sa place et vous comprendrez l'ampleur de son indignation.

Évidemment, pour ceux qui ne savent pas faire la distinction entre un ange et une fée, l'humour ne passera pas. C'est dommage. D'autres seront choqués par le fait que des élucubrations

LES TRIBULATIONS DE BALTHASAR KOBER (*Niezwykła Podroz Balthazara Kobera*) — **Réalisation:** Wojciech J. Has — **Scénario:** Wojciech J. Has, d'après le roman de Frédéric Tristan — **Production:** Koukou Chanska — **Images:** Grzegorz Kedzierski — **Montage:** Wanda Zeman — **Musique:** Zdzisław Szostak — **Son:** Janusz Rosol — **Décor:** Wojciech Jaworski, Albina Baranska — **Costumes:** Magdalena Biernawska, Maria Nowotny — **Interprétation:** Rafal Wieczynski [Balthasar Kober], Michael Lonsdale [le Maître], Adrianna Biedrzynska [Rosa], Gabriela Kownacka [Gertrud], Emmanuelle Riva [la mère], Daniel Emilfork [le Recteur], Jerzy Bonczak [Varlet], Zofia Merle [la matrone], Evelynne Dassas [l'aubergiste], Christine Laurent [Marguerite], Andrzej Szczepkowski [le Cardinal], Frédéric Leidgens [Battista Strozzi], Zbigniew Zamachowski [Mathias], Marek Barbasiewicz [l'Ange], Jarek Musial [Caspar] — **Origine:** Pologne / France — 1988 — 115 minutes — **Distribution:** Film 2000.

ésotériques et des éléments de la mythologie grecque côtoient des symboles chrétiens. L'époque circonscrite dans le film se prêtait à ce mélange. Ce film semble trop éloigné de nos préoccupations. De nos jours, malgré des progrès scientifiques énormes, le fanatisme continue de faire des ravages, la torture se pratique sur une haute échelle et la peste du sida n'arrête pas de faire des victimes. Qui dit mieux?

Always

ALWAYS — Réalisation:

Steven Spielberg —

Scénario: Jerry Belson, d'après le film «A Guy Named Joe» écrit par Dalton Trumbo et réalisé par Victor Fleming —

Production: Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy —

Images: Mikael Salomon —

Montage: Michael Kahn —

Musique: John Williams —

Son: Willie Burton —

Décors: James Bissell —

Costumes: Ellen Mirojnick —

Effets spéciaux: Mike Wood —

Interprétation:

Richard Dreyfuss [Pete Sandich], Holly Hunter

[Dorinda Durston], Brad Johnson

[Ted Baker], John Goodman

[A1 Yackey], Audrey Hepburn

[Hap], Roberts Blossom

[Dave], Keith David

[Powerhouse], Ed Van Nuys

[Nails], Marg Helgenberger

[Rachel], Doug McGrath

[le chauffeur d'autobus], J.D. Souther

[le chanteur] — **Origine:** États-Unis —

1989 — 121 minutes —

Distribution:

Universal.

Décidément, Steven Spielberg accorde beaucoup d'importance au ciel. Après s'être intéressé aux soucoupes volantes dans *Close Encounters of the Third Kind*, aux extra-terrestres dans *E.T.* et aux avions de guerre japonais dans *Empire of the Sun*, voilà que le grand patron de Amblin Productions se tourne vers les pilotes d'avions-citernes et les anges. Dans *Always*, en effet, Spielberg nous raconte les mésaventures d'un pilote d'avion qui tombe en amour avec une coéquipière, perd la vie dans un accident, passe quelques heures au paradis puis revient sur terre afin de veiller à la destinée d'un jeune apprenti-pilote. Qui a dit que le «Wonder Boy» n'avait pas de suite dans les idées?

À première vue, *Always* donne l'impression d'être un mauvais film; l'un des pires de Spielberg, en fait. Non seulement le ton est-il affreusement mélodramatique, mais le casting accuse de (très) grosses faiblesses. Or, voilà: malgré ses faiblesses — donc, au-delà des apparences —, *Always* s'impose comme une œuvre sinon pleinement réussie, du moins extrêmement audacieuse. Je m'explique.

Si l'on en croit le néophyte, l'un des problèmes majeurs du long métrage serait qu'il se termine trente minutes après avoir commencé. En effet: que dire d'un film dont le personnage principal meurt à la fin du premier tiers? N'est-ce pas tout à fait suicidaire, comme procédé narratif?

Non. En fait, c'est tout à fait remarquable. Plutôt que de «réincarner» son héros dans le corps d'un personnage secondaire qui pourra reprendre le flambeau et conduire le récit vers sa fin logique (voir *Chances Are* et compagnie), Spielberg choisit la voie la plus difficile: celle de nous faire accepter une fois pour toutes cette

Dans *Les Tribulations de Balthasar Kober*, il y a une mise en scène qui s'apparente à celle d'un magicien. La beauté de ce film se situe quelque part entre l'invisible et la poésie. Has mérite qu'on lui colle un bel archange dans la marge de son film parce qu'il a fait montre d'un itinéraire réussi.

Janick Beaulieu

séparation. Son personnage principal ne se contentera pas de perdre la vie: il demeurera pour toujours invisible et inaudible — bref, à jamais hors de portée de son amoureuse. Réduit au simple rang d'ange gardien, il devra même assister, impuissant, aux ébats sexuels de sa bien-aimée, qui s'éprendra d'un autre pilote une fois son deuil consommé.

On ne peut, ici, qu'admirer le courage de Spielberg. Alors que nombreux sont les autres cinéastes qui auraient tout de suite déguisé leur récit pour qu'il revienne le plus rapidement possible «dans le droit chemin», Steven Spielberg, lui, décide de jouer le tout pour le tout. Une fois mort, son pilote n'aura droit à aucun billet de retour, au contraire: il devra se contenter d'un simple rôle d'observateur. En d'autres mots: il sera pour toujours «hors-jeu».

Autre détail audacieux: le choix du comédien destiné à jouer le rôle du «rival», c'est-à-dire de l'apprenti-pilote qui prendra la place de Dreyfuss auprès de Holly Hunter. Plutôt que d'avoir demandé les services d'un comédien sympathique et chaleureux qu'on associerait tout de suite à son univers (Harrison Ford, par exemple), Spielberg a opté pour un comédien inconnu, terne et conventionnel. Sorte de pâle copie de Roch Voisine (c'est tout dire), cet acteur au charme artificiel ne fait pas le poids aux côtés de Richard Dreyfuss.

Là encore, le spectateur non attentionné aurait tendance à croire qu'il s'agit d'une vulgaire erreur de casting. N'aurait-il pas mieux fait de se tourner vers un comédien plus attachant? La réponse est non. L'aurait-il fait que Spielberg nous aurait «facilité» l'idée de cette séparation; alors qu'en choisissant un acteur aussi froid et malhabile il nous force à regarder en face cette séparation, et à accepter l'idée que la «veuve» puisse se refaire une vie. Bref, le réalisateur nous demande d'affronter «à froid» cette situation, et de faire preuve de maturité. L'idée, dans *Always*, n'est pas de savoir si le nouvel amant est ou n'est pas à la hauteur de «l'ancien»; mais bien de savoir si nous pouvons accepter que l'amour meure, que la vie continue et que les amants soient — quoi qu'on en dise — remplaçables.

Film d'une rare maturité malgré ses allures de fable infantile, *Always* marque incontestablement un tournant dans la vie de Steven Spielberg; un tournant dans sa vie personnelle, bien sûr (qu'est-ce que ce long métrage, sinon une métaphore sur le récent divorce du cinéaste?), mais aussi dans sa vie professionnelle. En effet: non seulement le héros se retrouvera-t-il seul à la toute fin du film, mais il acceptera avec sérénité de passer «à côté de son bonheur» et d'abandonner son rêve. De petit garçon qui voulait mourir entouré de tous ses jouets, il deviendra un homme, capable de faire l'apprentissage de la séparation et du deuil.



Qui aurait dit que Spielberg aurait, un jour, accepté que Richard Dreyfuss ne monte pas à bord de la soucoupe volante de *Close Encounters*? Qui aurait dit qu'il ferait en sorte que le héros d'*Empire of the Sun* ne retrouve jamais ses parents? Personne. Or, dans *Always*, c'est exactement ce qui se passe. Comme E.T., le personnage joué par Dreyfuss tourne le dos à ses amis et retourne chez lui, «au ciel». À la différence qu'il ne serait jamais «toujours là», comme l'avait promis l'extra-terrestre. Au contraire: il accepte de se

retirer pour de bon, et de laisser sa compagne (Amy Irving) vivre sa vie.

On se demande ce que nous réserve l'avenir. Espérons que Spielberg tirera leçon de son propre film, et qu'il s'aventurera enfin — et une bonne fois pour toutes — dans le monde merveilleux des adultes.

Richard Martineau

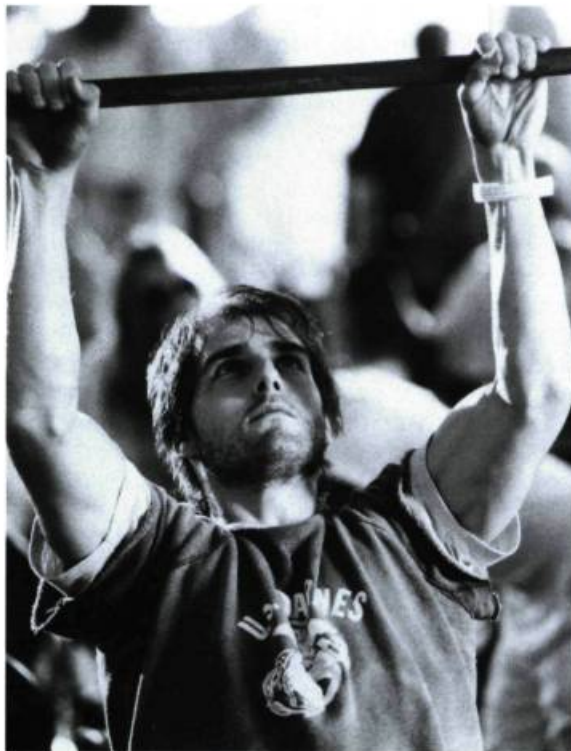
Born on the Fourth of July

Dans la plupart des films portant sur le conflit vietnamien, on sent un profond malaise, une sensation de non-dit. Ils apparaissent à nos yeux comme des modèles réduits, des confessions inachevées; tout le contraire d'oeuvres comme, par exemple, *Full Metal Jacket* ou *Apocalypse Now* qui malgré leur côté hallucinatoire, étaient de véritables exorcismes sur l'enfer vert du Viêt-nam, des examens de conscience livrés à nu aux spectateurs.

Avec *Born on the Fourth of July*, Oliver Stone poursuit le débat entamé dans *Platoon*, une chronique militaire dont les héros n'étaient que les fils indomptés d'une Amérique profonde hantée par son identité nationale.

C'est le cas du jeune Ron Kovic (brillamment interprété par Tom Cruise qui prouve ici ses talents de comédien) élevé dans une petite localité de Long Island par des parents catholiques pratiquants et conservateurs. Dès son jeune âge, il s'initie aux jeux de guerre avec ses camarades, manie avec aisance les bâtons de base-ball, et ressent quelque appréhension à la découverte des premiers balbutiements amoureux. Après une adolescence exemplaire, il amorce l'âge adulte avec toute la ferveur d'un idéaliste passionné. Convaincu que le communisme est une menace à la démocratie, il s'engage dans les Marines pour aller combattre au Viêt-nam. Atteint d'une blessure de guerre, Ron Kovic revient dans sa famille durablement meurtri, le bas du corps paralysé, condamné à vivre sur une chaise roulante.

Contrairement à *Platoon* où Oliver Stone fixait son regard sur le conflit «là-bas», ce qu'il montre dans *Born on the Fourth of July*, c'est «l'ici», le retour dramatique, l'écho strident, les désillusions. Car, pour ceux qui ont pu rentrer chez eux, ce retour au pays a comme un arrière-goût de trahison. Ron Kovic s'en rend compte très vite. Il constate avec aigreur la culbute non seulement des idéaux collectifs auxquels il croyait fermement, mais aussi le prélude au déclin des valeurs sociales de son pays. Car n'oublions pas qu'à cette époque, ce ne sont pas seulement les annales politiques américaines qui font la manchette. Aux revendications des militants manifestant en faveur des droits civiques et d'un arrêt total et immédiat de l'intervention militaire au Viêt-nam, s'attachent les contestations de toute une génération qui en a ras-le-bol des structures sociales dans lesquelles elle vit (à son retour du Viêt-nam, Ron Kovic s'aperçoit que l'un de ses frères est déjà assimilé aux nouvelles idées dites libératrices — plus tard, lorsqu'il est plus conscient de son handicap



physique, sa révolte devient féroce et sans retenue).

Comme dans *Salvador* et un peu moins dans *Platoon*, Oliver Stone enchaîne les morceaux de bravoure avec un incroyable appareil technique: utilisation remarquable du cinémascope, sophistication des cadrages, quelques gros plans appuyés. Son esthétisme devient tape-à-l'oeil ou volontairement morbide: au début du film, parade du 4 juillet, bal des diplômés... et, par la suite, découverte de la famille vietnamienne massacrée, séquences dans l'hôpital des blessés de guerre.

Le cinéaste n'évite pas l'attrait du spectaculaire avec des séquences de batailles, comme c'était le cas dans *Platoon*. Mais, ici, elles ne prennent que peu de place, servant uniquement de transition entre les deux époques cruciales dans la vie du personnage principal. Et là où le réalisateur éprouvait une évidente fascination pour les héros de guerre, personnages quasi

BORN ON THE FOURTH OF JULY — Réalisation: Oliver Stone — **Scénario:** Oliver Stone, Ron Kovic, d'après le livre de Ron Kovic — **Production:** A. Kitman Ho, Oliver Stone — **Images:** Robert Richardson — **Montage:** David Brenner — **Musique:** John Williams — **Son:** Todd A. Maitland — **Décor:** Bruno Rubeo — **Costumes:** Judy Ruskin — **Interprétation:** Tom Cruise (Ron Kovic), Raymond J. Barry (Monsieur Kovic), Caroline Kava (Madame Kovic), Kyra Sedgwick (Donna), Willem Dafoe (Charlie), Bryan Larkin (le jeune Ron), Jerry Levine (Steve Boyer), Josh Evans (Tommy Kovic), Jamie Talisman (Jimmy Kovic), Anne Bobby (Susanne Kovic), Frank Whaley (Timmy), John Getz (le major des Marines), David Warshofsky (le lieutenant), Corkey Ford (Marvin), Rocky Carroll (Willie), Cordelia Gonzalez (Maria Elena), Tony Frank (Monsieur Wilson), Jayne Haynes (Madame Wilson), Tom Berenger (le recruteur) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 144 minutes — **Distribution:** Universal.

mythologiques, intouchables, ici, il oblitère son (anti) héros d'un désavantage physique et le livre en pâture à la société, mais aussi maître de son propre destin.

Oliver Stone étonne. Non pas parce que la majeure partie de la

critique est dithyrambique à l'égard de ses films, mais parce que, chaque fois, il réussit à nous plonger dans un univers, jusqu'à présent, teinté d'une lueur pâle qui, au fond, cache de profondes vérités.

Elie Castiel

Roselyne et les Lions

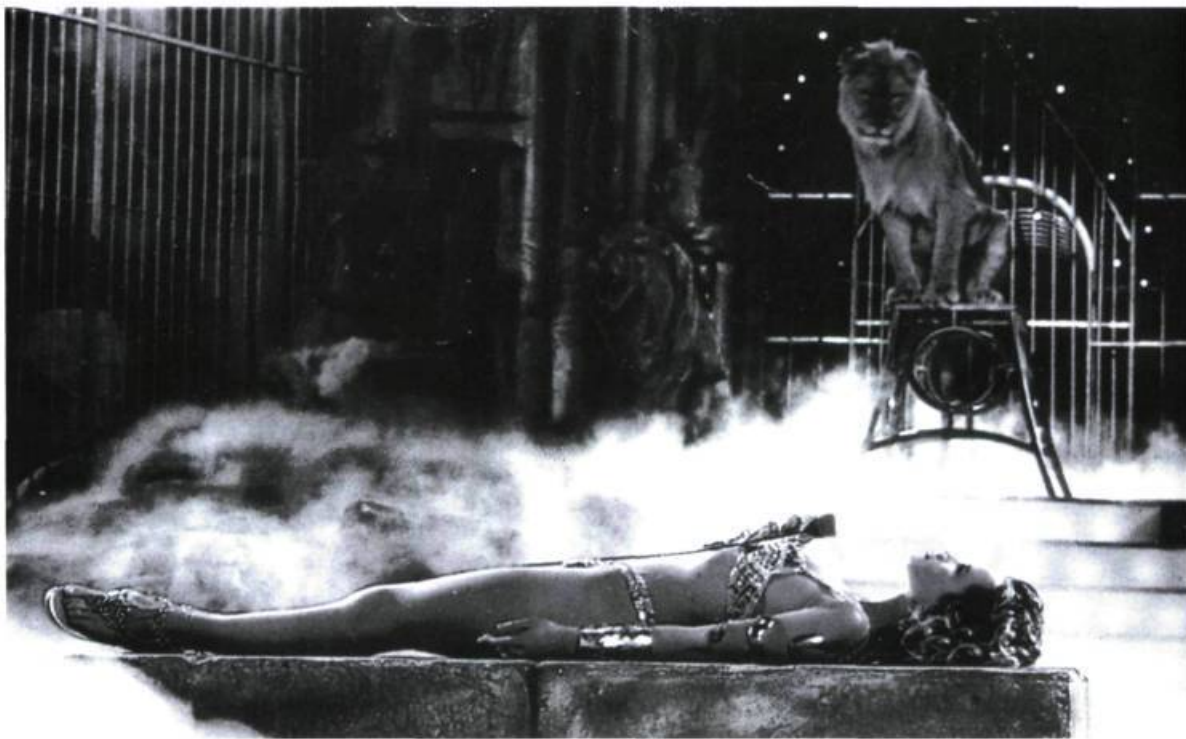
ROSELYNE ET LES LIONS

— **Réalisation:** Jean-Jacques Beineix —
Scénario: Jean-Jacques Beineix, Jacques Forgeas, Thierry Le Portier —
Production: Catherine Mazières — **Images:** Jean-François Robin — **Montage:** Marie Castro-Breznac, Annick Baly, Danielle Fillos —
Musique: Reinhardt Wagner — **Son:** Pierre Befve —
Décors: Carlos Conti — **Costumes:** Valentine Breton des Loys — **Interprétation:** Isabelle Pasco [Roselyne], Gérard Sandoz [Thierry], Philippe Clevenot [Bracquard], Gunter Meisner [Klint], Wolf Harnisch [Koenig], Gabriel Monnet [Frazier], Jacques Le Carpentier [Markovitch], Dimitri Furdul [Stainer], Melik Duzenli [Kernal], Carlos Pavlisis [Petit Prince], Jaroslav Vizner [Gunter] —
Origine: France — 1989 — 134 minutes —
Distribution: Action Film.

Il fallait s'y attendre: ce dernier Beineix ne fait pas l'unanimité. D'ailleurs, le cinéma de Beineix n'a jamais recueilli l'unanimité. En 1981, son premier film *Diva* fit découvrir au public un jeune réalisateur au goût marqué pour les images fortes et les situations insolites, mais il dénota surtout un talent indéniable qui ne demandait qu'à s'exprimer. Cet exercice de style semblait particulièrement inventif pour l'époque et la critique l'accueillit en général assez favorablement, comme une heureuse surprise. En 1983, flop complet, *La Lune dans le caniveau* fut un échec retentissant. Malgré ses qualités, l'auteur fut critiqué pour son souci de faire passer la forme avant le fond; le côté artificiel de l'ensemble l'emportant sur la beauté intrinsèque de sa recherche picturale. 1986, retournement de situation, la majorité crie au génie. *37°2 le matin* triomphe partout. La démarche résolument moderniste, poétique, nerveuse et colorée qu'il utilise pour raconter cette histoire de couple à la dérive de leurs passions emporte l'adhésion des foules. Pourtant, malgré son premier prix au Festival des films du monde à Montréal, des voix se font encore entendre pour dénoncer le côté tape-à-l'œil et racoleur d'une mise en scène très proche du vidéo-clip publicitaire. Beineix vendrait donc ses œuvres avec la même efficacité que Dim sa nouvelle ligne de bas nylon? La pub serait-elle arrivée à déterminer nos critères de beauté à ce point?

C'est dire que ce quatrième film était attendu avec impatience et appréhension. On pouvait effectivement craindre le pire, vu que le succès ne paraissait fidèle à Beineix qu'une fois sur deux. Avec de longs mois de retard, *Roselyne et les Lions* est enfin sur nos écrans et, comme prévu, ses fans célèbrent ce nouveau trait de génie de leur cinéaste favori, tandis que ses détracteurs font la moue. Personnellement, je suis sorti perplexe du visionnement, ne sachant si j'allais tendre la patte à Roselyne en ronronnant ou tout simplement la dévorer d'un grand coup de croc. Beineix est incontestablement un créateur d'images sans pareil. Il sait filmer et le prouve encore une fois. Ses plans sont on ne peut plus léchés. Dans un style plus épuré qu'autrefois, mais tout aussi accrocheur, il choisit chaque séquence en y faisant ressortir une aura d'étrangeté, là où d'habitude nous n'y verrions que chose commune. Sa caméra glisse le long des êtres, dévore le corps de son héroïne, croque au passage des personnages secondaires des plus pittoresques. Et puis, cette luminosité, cette ocre, couleur fauve, signe d'exotisme marquant le contraste avec le noir romantique des motos et des costumes de scène. Bref la beauté «à l'état pur» domptée et maîtrisée,... la beauté et rien que la beauté, cela dit!

L'histoire, quant à elle, se révèle pour le moins ténue, pour ne



pas dire plus. Un jeune couple, Thierry et Roselyne, abandonne études, famille et le reste pour vivre sa plus grande passion: la cage et les lions. Avec la fougue de leur jeunesse et les connaissances acquises dans un zoo marseillais, ils enfourchent leur moto et se cherchent une place dans un cirque. Commenant au bas de l'échelle, ils arrivent à force d'ambition et de travail à être engagés dans le plus grand cirque allemand. Mais leur combat est un de ceux qui se mènent chaque jour. Leur entourage les jalouse, les fauves s'avèrent difficiles à dompter et puis, malgré leur amour, Thierry sent que sa partenaire est capable d'aller beaucoup plus loin que lui. Rivalité professionnelle oblige, la trame va se corser,... même pas! On devine tout de suite la thématique qui se pointe derrière ce scénario inspiré de la vie du célèbre dresseur Thierry Le Portier. La quête métaphysique sous-jacente me semble tirée à très gros traits pour être crédible dans ce récit par trop classique et linéaire (ce qui ne constitue pas toujours un défaut par ailleurs!). Bien sûr, sublimer son travail, comme le font Roselyne et Thierry, pour donner un sens à leur petite existence peut s'avérer une raison d'être. D'ailleurs, le film réussit à témoigner de cette passion avec une force quasi magique, mais quand l'auteur veut exprimer une sorte de parabole sur les affres de la création artistique qui oblige à chaque fois le créateur à remanier son travail afin de prendre d'abord connaissance de soi avant de maîtriser son art, on peut se demander s'il est nécessaire pour cela de faire subir aux spectateurs autant de longueurs parsemées d'autant de scènes répétitives à caractère documentaire. Dire que la version originale durait près de quatre heures! «Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage, polissez le sans cesse et le repolissez...» Parfait, mais en bon consommateur, je préfère le produit fini et non un pseudo-cheminement symbolique, même bien emballé par un fabuleux travail de caméra; surtout quand cette quête ressemble plus à une certaine philosophie du self-made man à la mode dans le cinéma américain qu'à une vraie recherche

mystique. Vous l'avez deviné, le fond ne m'a pas toujours convaincu. Je suis un peu déçu par les prétentions psychologiques de ces personnages trop simples, même si Isabelle Pasco et Gérard Sandoz parviennent par leur talent à faire ressentir toute la fièvre de leur désir de dompter. Faut-il préciser que, durant tout le tournage, ce sont réellement eux et non des doublures qui ont fait joujou avec les fauves. Après neuf mois d'entraînement sous les conseils de Thierry Le Portier, les deux interprètes ont dû s'imposer auprès de bêtes qui n'étaient même pas droguées et qu'on n'avait pas nourries pour éviter qu'elles ne s'endorment. Le défi à relever était de taille et façonne le film d'un ton d'authenticité qui sait par moments vous prendre aux tripes et les quelques morceaux de bravoure qui en découlent méritent le détour. L'époustouflante scène finale, à l'exemple de toute l'œuvre de Beineix, fascine par sa magnificence, son flamboiement épique et sa pureté mais, en même temps, exaspère par sa grandiloquence quelque peu gratuite et son baroque kitsch à souhait. Contradictions évidemment, mais n'est-ce pas là tout le cinéma beneixien? Pour lui, «l'essentiel n'est pas le récit auquel le spectateur peut se raccrocher mais la rencontre d'images, de musique et de sons susceptibles de retentir en lui.»

Bref, un langage vidéo-clip de longue durée et de grande classe qui donne à voir, mais pas toujours à se mettre sous la dent, un mode d'expression en vogue, caractéristique des années 80, que l'histoire retiendra à sa juste valeur. Il ne faut pourtant pas faire la fine bouche. *Roselyne et les Lions* gagnera sûrement à être revu, car il s'agit là d'un type d'œuvre qui, à chaque visionnement, dévoile des trésors nouveaux tout en confirmant souvent des défauts anciens.

Christian Depoorter

Retour vers le futur II / Back to the Future II

La saga des suites se perpétue. L'été dernier nous a fourni *Star Trek V*, *Ghostbusters II* et *The Karate Kid Part III*, tous les trois ayant vraisemblablement sonné le glas pour ces séries. Non seulement ces films étaient ratés et sans intérêt, mais ils ont fait piètre figure au box-office. Trois de moins (espérons-le). Mais le phénomène prend une nouvelle tournure avec *Back To The Future*. En effet, ce n'est pas une mais deux suites qui furent tournées simultanément. Nous verrons le numéro III l'été 90. Nous venons tout juste de subir le numéro II, quatre ans après le succès du premier film en 1985.

Bien évidemment, cette suite est grandement inférieure à son modèle. Il n'y a plus d'effets de surprise et de nouveauté. Afin de combler cette lacune, Robert Zemeckis s'est senti obligé de découpler l'action, les rebondissements et les sauts dans le temps. On démarre en 1985, on se propulse en 2015, on revient dans un 1985 transformé, puis on retourne en 1955, territoire privilégié du précédent volet. Zemeckis a même poussé cette surenchère inhérente aux suites jusqu'à son comble: il a triplé, quadruplé, quintuplé ses personnages. Ainsi, Michael J. Fox interprète cinq versions de Marty McFly (Marty 1985, Marty 2015, son fils et sa fille,

de même que le Marty 1955 de l'original), Thomas Wilson joue aux quatre Biff (Biff 2015, son petit-fils, Biff 1985 et Biff 1955), Lea Thompson modèle trois différentes mères (Lorraine 2015, 1985 et 1955) et Christopher Lloyd s'offre un double Doc Brown (Doc 1985 et 1955).

Tout ce beau monde déambule à travers les différentes époques, se rencontre, s'évite, se touche, et il en résulte un film plutôt



BACK TO THE FUTURE**PART II — Réalisation:** Robert Zemeckis —**Scénario:** Bob Gale, d'après une histoire de Robert Zemeckis et Bob Gale inspirée des personnages du film «Back To The Future» —**Production:** Bob Gale, Neil Canton — **Images:** Dean Cundey — **Montage:** Arthur Schmidt, Harry Keramidas —**Musique:** Alan Silvestri —**Son:** William B. Kaplan —**Décor:** Rick Carter —**Costumes:** Joanna Johnston —**Effets****spéciaux:** Ken Ralston —**Interprétation:** Michael J. Fox [Marty McFly / Marty McFly Jr. / Marlene McFly], Christopher Lloyd [Doctor Emmett Brown], Lea Thompson [Lorraine], Thomas F. Wilson [Biff Tannen / Griff], Harry Waters Jr. [Marvin Berry], Elisabeth Shue [Jennifer], James Tolkán [Strickland] —**Origine:** États-Unis — 1989

— 107 minutes —

Distribution: Universal.

hystérique, souvent confus, parfois illogique et franchement peu inspiré. Les trucages illustrant ces rencontres (jusqu'à trois Michael J. Fox dans le même plan) sont très réussis, car ils reprennent la technique utilisée dans *Who Framed Roger Rabbit* pour marier humains et dessins animés. Mais il ne s'agit là que d'astuces techniques et, en comparaison du premier *Back To The Future*, la mise en scène de Zemeckis se révèle ici plus mécanique et moins inventive.

Des quatre époques décrites, celle de 2015 déçoit le plus. Les créateurs ne font que reprendre les gags de l'original qu'ils transposent dans un 2015 à mi-chemin entre *Blade Runner* (la De Lorean volante) et l'univers des dessins animés *The Jetsons* (surtout le restaurant-café). À l'instar d'autres films de science-fiction, l'époque est beaucoup trop proche de nous pour être crédible et pas suffisamment éloignée pour pouvoir tomber dans la fantaisie. Il aurait été bien plus intéressant de parler des arrière-petits enfants de Marty au lieu de sa descendance immédiate. On parle d'ailleurs de ses enfants uniquement pour prolonger la fin du premier film, mais au bout de dix minutes, cette idée est tout simplement évacuée et complètement oubliée.

En fait, c'est le principal défaut du film: on oublie l'intrigue au fur et à mesure qu'elle défile sous nos yeux. Le scénario est à ce point chargé et précipité que nous n'avons pas le temps d'y décerner les illogismes qui s'y glissent. Par exemple, l'idée d'atterrir dans un 1985

déformé est illogique, car l'époque de 2015 se serait également transformée sous nos yeux avant que Doc et Marty ne la quittent. De plus, je n'aime pas cette représentation de 1985. On dirait un cauchemar de «yuppie» où le pire qui pourrait arriver serait de voir sa maison occupée par un noir. Je trouve tout cela gratuit, laid, excessivement criard, agressant, raciste et sexiste (voir les prothèses mammaires de Lorraine).

Le retour en 1955 n'est qu'une répétition des scènes fortes de l'original. L'idée intéressante ici revenait à les montrer sous un autre jour, un autre point de vue, mais cette intention est gâchée par la réinterprétation de ces scènes. En effet, tout a été refilmé et le jeu des acteurs est moins intense, moins énergique (surprenant pour un film aussi hyperactif). En fait, je n'aime vraiment que les dernières cinq minutes du film, avec le départ imprévu de Doc Brown abandonnant Marty en 1955 et l'arrivée soudaine de l'employé de la Western Union présentant à Marty une lettre de Doc vieille de 70 ans (elle date de 1885)! Ça, c'est du nouveau!

Et le film se termine sur une bande-annonce du troisième volet. Vraisemblablement, il s'agira d'un western. À croire que ce deuxième épisode n'était qu'une excuse pour réaliser un western en 1990. Toute une entortiloupette. Quoi qu'il en soit, et malgré ma déception, j'irai sûrement voir *Back To The Future III*. Là réside le véritable syndrome des suites: nous y retournons tout le temps!

André Caron

Noce blanche

NOCE BLANCHE —**Réalisation:** Jean-Claude Brisseau —**Scénario:** Jean-Claude Brisseau —**Production:** Margaret Menegoz —**Images:** Romain Winding —**Montage:** Maria-Luisa Garcia —**Montage:** Jean Musy —**Son:** Georges Prat —**Interprétation:** Bruno Cremer [François Hainaut], Vanessa Paradis [Mathilde Tessier], Ludmila Mikael [Catherine Hainaut], François Négret [Carpentier], Jean Dasté [le concierge], Véronique Silver [la conseillère d'éducation], Philippe Tuin [le surveillant] —**Origine:** France — 1989 —92 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

Crédible, pathétique, émouvante. Les qualificatifs n'ont pas manqué pour qualifier la nouvelle Vanessa Paradis, l'actrice. La jeune reine du Top 50 (ou 20 ou 100, c'est selon les semaines, les mois, les magazines) brille dans le film de Jean-Claude Brisseau, elle étincelle, elle éblouit. Comme on le voit, les verbes se sont mis de la partie également, avec plus ou moins de bonheur et dépendant des conjugaisons. Ce qui fait que ce qui reste du film est assez vague, une idée toute faite, revue et corrigée par une ou deux séquences-choc, un long métrage «qui fera très bien en vidéo», en d'autres termes.

Pourtant, *Noce blanche* est un film important que les modes et ses vicissitudes ont plus ou moins condamné, même avant sa sortie. Le récit, qui raconte le grand amour que voue une lycéenne à son professeur de philosophie, est admirablement mené, soigneusement écrit et bien filmé. Bruno Cremer en quinquagénaire n'est plus le père détraqué du précédent Brisseau, *De bruit et de fureur*, c'est un homme secret, traversé de temps en temps par quelques lueurs qui le rapprochent étrangement du film en question justement. L'homme de cinquante ans face à la fille de dix-sept: on a parlé, trop vite et à tort, de *Lolita* remise à jour. C'est mal voir, comprendre le propos de ce film qui nous présente un homme marié, sans enfants et sans histoires, dense, tout en intériorité, un personnage qui fut lui aussi, dans le passé, un de ces grands dévoreurs d'absolu comme on peut l'être lorsqu'on est plus jeune. Soudain, devant lui, se dresse une jolie fille qui lui avoue: l'amour, va jusqu'à mourir pour lui, mais surtout qui le place face à sa propre vie, à ce qu'elle a été jusque-là

et ce qu'elle risque de devenir.

Au début, François Hainaut considère Mathilde Tessier du haut de sa profession: «C'est une gamine assez étonnante». Puis, lentement, et surtout grâce aux actions multiples de Mathilde, il s'attache à elle, mais sans jamais s'accrocher. Le prof ne va pas fondre devant «une gamine» tout de même. Cependant, sa femme qui le lit comme dans un livre ouvert le quitte provisoirement. François entame sa liaison sans plus de retenue. On ne vit qu'une fois, doit-il se dire. Mais une fois pour quoi? Pour profiter de l'occasion? Pour profiter de ce fameux second souffle de la fin de la quarantaine? Le problème, c'est qu'il ne lui vient pas à l'esprit qu'il



s'agit véritablement d'amour de la part de Mathilde. Les questions se posent à son esprit à lui aussi bien entendu, mais elles sont raisonnées, chacune basée sans doute sur des expériences livresques, tandis que, de son côté à elle, il s'agit de la vie. «L'océan, François, il y a l'océan»: voilà le message qu'elle lui laisse. Qui l'étonne et nous surprend.

Si vous avez déjà été prof, si vous l'êtes encore, il est impossible que ce film ne vous touche pas. Au cours de votre vie, les étudiants gardent chaque année le même âge, tandis que vous grimpez d'une année et que vous vous éloignez d'eux, de leurs habitudes, de leurs réactions. Est-ce que Jean-Claude Brisseau veut nous faire voir l'incommunicabilité entre les générations, ou alors veut-il nous faire prendre conscience de ce qu'il appelle «le sentiment de la dérision de toutes les activités humaines» ?

Rencontrer Brisseau dérange cependant la vision que l'on garde de son film. Resté prof jusqu'au plus profond de lui-même, il péroré, bavarde, s'écoute parler, s'étonne presque de la précision de sa propre phrase. C'est après l'avion rencontré que l'on se rend compte que sa caméra est une machine froide où le sentiment est plutôt du côté du professeur. Bruno Cremer se déplace, réfléchit, fronce son visage léonin; on ne le quitte pas, on suit avec lui les différentes pensées qui l'assaillent. Du côté de Vanessa Paradis, la caméra reste éloignée, peureuse, craignant peut-être d'entrer dans un univers qui lui est inconnu ou qui lui fait peur par manque de connaissance. Brisseau filmant Paradis, ce n'est pas Forman filmant Meg Tilly, ou Spielberg filmant Holly Hunter. Aucune émotion ne passe lorsque la caméra se pose sur la jeune fille, elle reste un mystère jusqu'à la fin certes, mais elle ne révèle que peu d'émotion. Est-ce que c'est la vedette de rock qui veut faire «sérieux» ? Est-ce

le metteur en scène qui a exigé d'elle cette retenue glacée? Brisseau a peut-être agi envers son actrice comme Bruno Cremer dans son film: ne pas tomber dans une sorte de facilité, éviter les beaux sourires ou les silences prolongés, se contenter de la nudité du corps sans l'illustrer d'une quelconque activité sexuelle. Seul le spectateur pourra juger de la réussite ou de l'échec de cette technique.

Jeune et jolie fille, le personnage de Mathilde est complexe: deux frères voyous (?), un père psychiatre et absent, une mère suicidaire, tous deux secoués de philosophie hindoue depuis 1968. Elle vit seule (étrange) et intéresse le prof par de petites phrases qu'elle lance presque sans s'en rendre compte, genre «le spectacle des illusions des autres m'a fait perdre les miennes». Je ne sais pas si le *background* familial de l'héroïne était nécessaire. François se serait-il intéressé à elle d'une autre manière si elle était fille de petits-bourgeois «normaux» ? Et si elle était moins jolie?

On pourrait égrèner les hypothèses et les suppositions à l'infini. Mais ce ne serait pas rendre justice à cette oeuvre directe et sauvage. Brisseau pose un problème qui en fait n'en est pas un, à savoir: faut-il se laisser aller à ses impulsions les plus secrètes ou bien savoir se tirer de situations épineuses de façon plus traditionnelle? Face à l'ennui d'une vie «qui va bien», Brisseau suggère bien entendu le saut dans le vide vertigineux de l'aventure, surtout si celle-ci véhicule des sentiments purs. En un sens, c'est un retour aux sources magiques du cinéma qu'il nous propose avec *Noce blanche*, une manière de vivre ses pulsions sans se restreindre. Son point de vue, comme son film, est à prendre ou à laisser.

Maurice Elia

Family Business

Il y a quelques années, des scientifiques auraient lancé tout un pavé dans la mare aux idées reçues: la propension au crime serait d'origine héréditaire! On avait même pointé du doigt le chromosome fautif. Imaginez l'argument de taille pour les avocats de la défense: «Objection, monsieur le juge, mais mon client a commis ce meurtre sous l'influence d'une lointaine et obscure pulsion héritée de son bagnard de grand-père...»

Le jeune Adam McMullen était peut-être sous l'influence chromosomique de ses aïeux lorsqu'un bon jour il propose à son grand-père aux moeurs douteuses, Jesse, un coup fumant devant rapporter gros: un simple cambriolage dans un laboratoire afin d'y dérober un produit révolutionnaire pour la fertilisation des sols. Difficile pour le vieux Jesse de résister à pareille offre, surtout venant de son petit-fils qui lui fait oublier que son fils, Vito, le père d'Adam donc, a préféré tourner le dos à son passé de brigand et de mener une vie honnête. Quelle honte pour Jesse qui, malgré son âge honorable, n'hésite pas à tabasser encore les flics! Incapable de convaincre son fils et son père de renoncer à leur projet, Vito, à contre-cœur d'abord, puis par fidélité ensuite, les accompagnera donc dans leur expédition illicite qui ne connaîtra cependant pas le dénouement heureux anticipé.



Après *Daniel* (l'histoire des enfants du couple Rosenberg, accusé d'espionnage au profit de l'U.R.S.S.) et *Running on Empty* (où un adolescent, à la recherche de liberté, doit continuellement fuir avec ses parents, anciens activistes des années 60), le réalisateur Sidney Lumet se penche à nouveau sur les relations parents-enfants. Avec succès. Fort d'un trio de choc, formé des plus illustres comédiens de l'heure, Lumet signe une oeuvre savamment ficelée

FAMILY BUSINESS —

Réalisation: Sidney Lumet — **Scénario:** Vincent Patrick, d'après son roman — **Production:** Lawrence Gordon — **Images:** Andrzej Bartkowiak — **Montage:** Andrew Mondshein — **Musique:** Cy Coleman — **Son:** Maurice Shell — **Décor:** Philip Rosenberg — **Costumes:** Ann Roth — **Interprétation:** Sean Connery (Jesse), Dustin Hoffman (Vito), Matthew Broderick (Adam), Rosana DeSoto (Elaine), Janet Carroll (Margie), Victoria Jackson (Christine), Bill McCutcheon (Doheny), Deborah Rush (Michele Dempsey), Marilyn Cooper (Rose), Salem Ludwig (Nat), Rex Everhart (Ray Garvey), James S. Tolkan (le juge), Marilyn Sokol (Marie), B.D. Wong (Jimmy Chiu) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 115 minutes — **Distribution:** Columbia.

qui, en moins de deux heures, passe de la comédie au drame avec une gracieuse subtilité digne de ses meilleurs films (rappelons, à cet égard, *Dog Day Afternoon*). Cadrages serrés, gros plans, scènes intimistes, enchaînements en surimpression, tout est bâti pour laisser la place aux acteurs. Et quels acteurs! À commencer par Dustin Hoffman, brillant (quel euphémisme!) dans le rôle ingrat d'un voleur repent, prêt à tout pour éviter que son fils connaisse un destin similaire au sien. Coincé entre les vellétés (héréditaires?) de celui-ci et son roublard de père, Hoffman évolue tantôt avec humour, tantôt avec colère, tantôt avec douceur (la scène de réconciliation avec son fils, sur le toit d'un immeuble du Bronx). Sean Connery, lui, reprend toujours là où il avait laissé à son dernier film, c'est-à-dire en laissant éclater son incommensurable talent, puisé à même ses racines écossaises dont Lumet, en guise de reconnaissance et d'amitié, fera grand étalage dans *Family Business*. Finalement le dernier et non le moindre, Matthew Broderick, digne représentant de la génération montante d'Hollywood, quitte enfin les rôles de gamin brillant (*Wargames*) ou insolent (*Ferris Bueller Day's Off*) pour démontrer qu'il peut aussi camper des personnages moins stéréotypés. Face à ces deux quasi-légendes que sont Hoffman et Connery, il s'en tire admirablement bien, contrôlant son jeu comme un vétéran du grand écran.

Blaze

BLAZE — Réalisation: Ron Shelton — **Scénario:** Ron Shelton, d'après le livre «Blaze Starr: My Life As Told To Huey Perry» de Blaze Starr et Huey Perry — **Production:** Gil Friesen, Dale Pollock — **Images:** Haskell Wexler — **Montage:** Robert Leighton — **Musique:** Bennie Wallace — **Son:** Kirk Francis — **Décor:** Armin Ganz — **Costumes:** Ruth Myers — **Interprétation:** Paul Newman (Earl Long), Lolita Davidovich (Blaze Starr), Jerry Hardin (Thibodeaux), Gailard Sartain (LaGrange), Jeffrey DeMunn (Tuck), Garland Bunting (Dr Ferriday), Richard Jenkins (Picayune), Robert Wuhl (Red Snyder) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 108 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Ron Shelton est un contestataire idéaliste et téméraire. Ses films, pourtant produits par Hollywood, tirent la langue au cinéma reaganien alors que ce dernier fait toujours des ravages sur nos écrans. Devant la misogynie et les phobies sexuelles de *Fatal Attraction*, le racisme paternaliste de *Mississippi Burning* et les idées très républicaines de *Rambo*, *Bull Durham* (1988) et *Blaze* (1989) font figures de cocktails Molotov libérateurs.

Shelton n'a réalisé que deux films jusqu'à présent mais déjà son discours s'impose par son originalité et sa cohérence. Ses essais cinématographiques, sans être démagogues, sont des plaidoyers pour la démocratie sexuelle et politique; une n'allant pas sans l'autre pour le réalisateur. C'est une philosophie diamétralement opposée au puritanisme des Américains qui tentent encore de concilier «liberté d'expression» et répression sexuelle. (Cacher cette liberté que je ne saurais voir...) Plus démocrate que les Démocrates, et plus poète aussi, Shelton revendique le droit à l'anarchie et l'amoralité, celles qui libèrent du surplus de contraintes imposées par la société.

Ce bel idéal, Shelton l'a concrétisé dans deux héroïnes inoubliables: Annie (Susan Sarandon) dans *Bull Durham* et maintenant Blaze Starr (Lolita Davidovich). La première, on s'en rappelle, était un manitou du baseball mais aussi une disciple du poète et philosophe Walt Whitman, le plus utopiste et le plus controversé des hommes de lettres américains du XIXe siècle. Et pour cause, puisque ce troubadour de la démocratie américaine avançait, entre autres choses, que l'harmonie spirituelle et sociale est indispensable à la plénitude sexuelle. Forte de cet héritage, Annie se faisait donc prêtresse d'Eros (et statisticienne hors-pair) pour guider, non sans humour, la meilleure recrue de chaque saison vers l'équilibre parfait de son moi.

Family Business s'inscrit dans la foulée des productions récentes misant sur le retour à la famille et les inexorables liens du sang. Qu'on pense à *Parenthood*, *Dad* et le dernier *Indiana Jones*. Cette fois, l'idée de se servir d'un cambriolage pour réunir le grand-père, le père et le fils apparaît fort originale et donne lieu à des scènes touchantes. Comme cette séquence où le trio enfle les cagoules, quelques instants avant de passer à l'action. «Ça me rappelle quand tu allais en classe de neige...», lance avec sarcasme Jesse, en ajustant le masque de Vito. Charmant.

Trois acteurs, trois générations? Pas si sûr. Disons seulement, aussi incroyable que cela puisse paraître, qu'il n'y a que sept ans de différence entre Connery et Hoffman. Heureusement que les apparences sont trompeuses, car pour le coup du père et du fils... Chose certaine, *Family Business* permet de nous rendre compte que l'usure du temps frappe tout le monde, même les étoiles. Quand Hoffman faisait ses débuts à l'écran dans *The Tiger Makes Out*, d'Arthur Hiller, en 1966 (un avant avant le succès qui devait lancer sa carrière, *The Graduate*), Broderick venait à peine d'entrer à l'école primaire. Ô temps, suspends ton vol...

Normand Provencher

Blaze Starr est un personnage tout aussi surprenant. Surtout qu'il s'agit d'une femme qui a réellement existé. Shelton s'est inspiré de l'autobiographie d'une célèbre strip-teaseuse américaine pour réaliser son deuxième film. Cela se passe dans les années 50, à l'époque où le monde du cabaret peut encore être synonyme de magie et de «classe». Une jeune campagnarde du Sud grimpe au firmament du showbiz en exploitant, à son avantage, certains désirs masculins qu'elle trouve quand même déconcertants. Elle attise et contrôle les regards, se révèle et se cache derrière ses costumes et engage un duel avec son public. Un duel souvent intellectuel qui s'inscrit sous le signe de l'humour et de la franchise. Lorsque Blaze se retrouve devant le gouverneur de la Louisiane, en plein spectacle, elle le réduit à l'état de spectateur impuissant pendant qu'elle engage avec lui une conversation. On peut trouver amusant que Blaze parle politique en se déshabillant (comme s'il y avait là une contradiction), mais en fait, toute l'intelligence et la force de la scène proviennent du fait, qu'au contraire, Shelton nous montre que les



deux actions se répondent. La discussion entre Blaze et le gouverneur Earl Long est ouvertement politique alors que le strip-tease et la manipulation du désir le sont implicitement.

Commence alors une relation passionnée et durable entre la star et le gouverneur (relation qui fit d'ailleurs scandale à l'époque). Long voit en Blaze quelqu'un qui le met au défi et le supporte, les deux à la fois, dans sa croisade philosophique et politique. Par exemple, Blaze est la seule qui ne soit pas surprise de ses idées franchement avant-gardistes sur la question des droits de la population Noire. Mais lorsqu'après maints échecs, Long est près d'abandonner, c'est Blaze qui le force à aller jusqu'au bout de sa démarche politique. Séduction et communion. L'amante devient le guide spirituel; la maîtresse est devenue Maîtresse (sic).

Bien sûr, tant dans *Bull Durham* que dans *Blaze*, on nage en pleine fantaisie, en plein fantasme aussi. C'est une autre des libertés que revendique Shelton: celle de pouvoir introduire dans le cinéma hollywoodien un nouveau type féminin. Contre toute attente, puisqu'elle est issue de l'imaginaire d'un homme, cette nouvelle héroïne correspond aussi à l'idéal de certaines féministes. Celles qui, comme Angela Carter et Marion Zimmer Bradley, pour ne nommer que deux auteures, travaillent à créer de nouvelles figures

mythiques pour nourrir l'imaginaire des femmes. Leurs héroïnes ont en commun, avec celle(s) de Shelton, la certitude que l'épanouissement des êtres ne peut se faire dans un monde qui croit encore que la chair et l'esprit sont choses distinctes, et en continuelle opposition. C'est une idée beaucoup plus révolutionnaire qu'il n'y paraît à première vue. L'adopter, c'est renier ce que les religions nous enseignent depuis des millénaires.

Il y a tout ça et plus dans les films de Ron Shelton, même s'il manque à la réalisation de *Blaze*, l'invention débridée de *Bull Durham*, pour en faire un film parfaitement remarquable. Paul Newman est truculent en gouverneur, avec une composition à mi-chemin entre Bugs Bunny et Maurice Duplessis (bien que je doute fort que Newman connaisse notre tyran national). Et Lolita Davidovich, dans son premier rôle important au cinéma, réussit à tenir tête aux célèbres yeux bleus. Cela en dit long sur les priorités de Ron Shelton.

Johanne Larue

(1) Angela Carter se spécialise dans l'écriture de versions féministes de vieux contes de fées. Parmi ses ouvrages, citons *The Bloody Chamber*, *Saints and Strangers* ainsi que le scénario de *The Company of Wolves*. Marion Zimmer Bradley est une auteure de romans de sciences-fiction mais son ouvrage le plus célèbre demeure *Les Dames du Lac*. Les *Brumes d'Avallons*, où elle raconte la légende d'Arthur du point de vue des héroïnes qui la peuplent.

She-Devil et The War of the Roses

Deux films sur la faillite d'un mariage conventionnel et le désir de vengeance. Deux comédies qui misent sur le «comique de démolition», avec des résultats pour le moins différents.

Dans *She-Devil*, Ruth Patchett, femme au foyer bien assise dans son confort aveugle, décide de se venger par tous les moyens de son avorton de mari qui la trompe ouvertement avec la romancière Mary Fisher, la reine du porno kitsch payant. Elle entreprend alors de détruire systématiquement tous les emblèmes de son succès, dans l'ordre: son foyer, sa famille, sa carrière et sa liberté.

Le problème, c'est que dans cette cacophonie du mauvais goût, chaque personnage est, soit détestable, soit méprisable ou pire, ennuyeux (Linda Hunt est complètement perdue dans cette galère). Ni Ruth, personnage des plus ordinaires, sans saveur, ni couleur, encore moins son mari, veule et disgracieux (qu'elle a tout de même adoré jusqu'à tout récemment) ou ses enfants répugnants (qui sont quand même un peu son oeuvre) ne peuvent trouver grâce à nos yeux. Personne en vue sur qui on ait le goût de reporter sa sympathie sauf, bien sûr, la divine Meryl qui, contre toute attente, réussit à tirer son épingle du jeu dans cet ensemble informe.

On croit rêver. *She-Devil* demande de la subtilité à Roseanne Barr et de la loufoquerie à Meryl Streep. Curieusement, seule une comédienne qui possède l'abattage de Streep pouvait espérer se tirer à peu près indemne de cette entreprise. Elle qui a joué sur tous les registres connus et à venir prouve encore une fois qu'elle peut personnifier avec un égal succès des victimes de camps de concentration et des romancières Harlequin qui vivent dans le rose, bouffent du rose, baisent du rose pour le plus grand bonheur des



amateurs de *Lifestyles of the Rich and Famous*. C'est l'intelligence au service de l'insignifiance. Résultat: on se marre à voir Mary-Meryl se morfondre mollement et on râle à voir Ruth-Roseanne ruer rondement dans les roses.

She-Devil dépasse rarement l'étalage de vulgarité peu inspiré. C'est le travail d'un cinéaste prématurément portée aux nues pour avoir confondu style et sous-culture et n'avoir fait que profiter d'un train en marche. Ici, on recherche désespérément chez Susan (Seidelman) une quelconque touche d'originalité ou le doigté nécessaire pour tirer quelque substance d'un scénario alambiqué et ramené à sa plus simple expression (comme le titre d'ailleurs).

Ce qui fait si cruellement défaut dans *She-Devil*, Danny DeVito en fait son fer de lance dans *The War of the Roses*. Après tout, en

SHE-DEVIL — Réalisation: Susan Seidelman —
Scénario: Barry Strugatz, Mark R. Burns, d'après le roman «The Life and Loves of a She-Devil» de Fay Weldon —
Production: Jonathan Brett, Susan Seidelman —
Images: Oliver Stapleton —
Montage: Craig McKay —
Musique: Howard Shore —
Son: Tod A. Maitland —
Décor: Santo Loquasto —
Costumes: Albert Wolsky —
Interprétation: Meryl Streep [Mary Fisher], Roseanne Barr [Ruth], Ed Begley Jr. [Bob], Linda Hunt [Hooper], Sylvia Miles [Mrs Fisher], Elisabeth Peters [Nicolette], Bryan Larkin [Andy], A Martinez [Garcia], Maria Pitillo [Olivia Honey] —
Origine: États-Unis — 1989 — 99 minutes —
Distribution: Orion.

THE WAR OF THE ROSES

— **Réalisation:** Danny DeVito — **Scénario:** Michael Leeson, d'après le roman de Warren Adler —

Production: James L. Brooks, Arnon Milchan —

Images: Stephen H. Burum —

Montage: Lynzee

Klingman — **Montage:** David

Newman — **Son:** Jeff

Wexler — **Décors:** Ida

Random — **Costumes:**

Gloria Gresham —

Interprétation: Michael

Douglas [Oliver Rose],

Kathleen Turner [Barbara

Rose], Danny DeVito [Gavin

D'Amato], Marianne

Sägebrect [Susan], Sean

Astin [Josh à 17 ans],

Heather Fairfield [Carolyn à

17 ans], G.D. Spradlin [Harry

Thurmont], Peter Donat

[Larrabee], Trenton Teigen

[Josh à 10 ans], Bethany

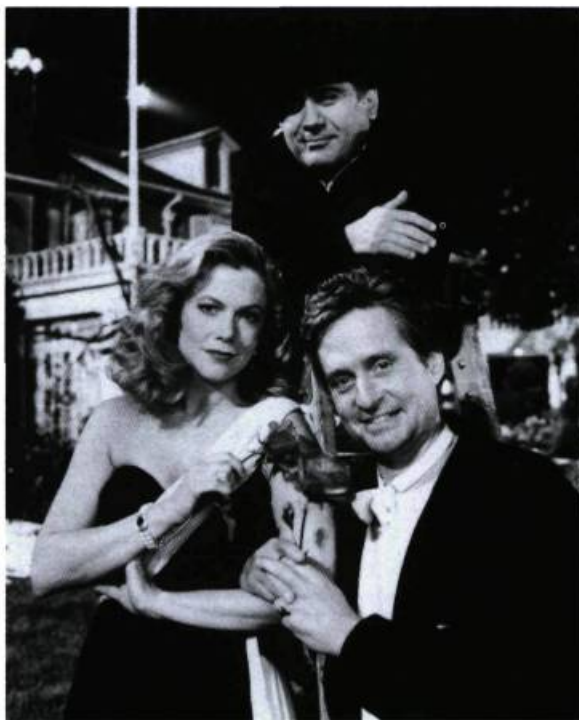
McKinney [Carolyn à 10 ans]

— **Origine:** États-Unis —

1989 — 116 minutes —

Distribution: Twentieth

Century Fox.



dix-sept années de mariage, on a le temps de connaître Barbara et Oliver Rose. Mais le bonheur des Rose s'est émoussé peu à peu et chaque menu détail ou habitude de la vie quotidienne devient maintenant prétexte à passer (bruyamment) ses humeurs.

Mais malgré l'excellente prestation de Kathleen Turner et Michael Douglas, la star de ce film, c'est sans nul doute Danny DeVito dans un triple rôle. Déjà avec son premier long métrage *Throw Momma From the Train*, où il jouait également l'un des rôles principaux, il avait plus qu'aiguisé notre curiosité. Sa mise en scène inventive, qui dans d'autres circonstances pourrait s'avérer un peu tape-à-l'oeil, est, dans ce contexte précis, brillante. DeVito se régal

sans retenue de plongées et contre-plongées, à grand angle et déformantes si possible, de très gros plans en contrepoint de plans éloignés qui créent à la fois une atmosphère claustrophobique et une contrepartie comique. C'est Capra revu par Hitchcock et Stephen King. DeVito est, de toute évidence, un cinéphile averti, mais sa mise en scène a une voix propre et elle époustoufle par sa maîtrise, son efficacité et son côté «tongue-in-cheek». Entre ses mains, la caméra devient un instrument démoniaque et les tissus veloutés qui habillent le merveilleux générique de Saul Bass ne sont pas les draps du bonheur conjugal, mais un mouchoir entre les mains de ce metteur en scène délirant. Il se plaît, d'autre part, à semer sur le chemin des Rose autant de symboles macabres qui devraient leur mettre la puce à l'oreille. Ainsi avant de rejoindre l'embarcadere du traversier de Nantucket, Barbara et Oliver doivent passer par un cimetière; lorsque Barbara pénètre pour la première fois dans la superbe maison qu'elle convoite, c'est pour tomber sur la veillée au corps de sa dernière propriétaire; et le magnifique lustre de cristal du hall d'entrée qui faisait leur fierté devient la toile d'araignée qui les prendra au piège tous les deux et pour de bon.

Manipulateur diabolique, DeVito se fait aussi le narrateur et l'observateur privilégié de ce curieux conte de Noël et l'intermédiaire éventuel entre les deux partis adverses auxquels il dira que «dans un divorce, il n'y a pas de gagnant, seulement des perdants à différents degrés.» Dans la seconde partie de ce jeu de massacre (lire: la mise à sac systématique de la maison), alors que la froide détermination de Barbara prend une teinte de plus en plus sombre et qu'Oliver semble prendre un malin plaisir à tout ce qui se passe, la tournure que prennent les événements annonce (sans toutefois nous préparer tout à fait pour) la finale, dont l'impact (!) a de quoi surprendre. Comme dans la vraie Guerre des Deux-Roses qui a vu l'anéantissement total des deux partis supplantés par un troisième, c'est une fin à double tranchant que donne DeVito à cette fable terrifiante pour qui conserve encore un peu de lucidité après le carnage: peut-être un message d'amour de la part de ce nouveau satyre du cinéma américain?

Dominique Benjamin

Ariel

Le cinéma finlandais ne s'est jamais aussi bien porté que depuis quelques années, avec l'apparition sur la scène internationale des films des frères Aki et Mika Kaurismäki. Ces deux jeunes réalisateurs se sont rapidement distingués dans les festivals par leurs oeuvres respectives aux caractères très particuliers et à l'écriture cinématographique tout à fait personnelle. De plus, ils partagent une certaine forme de marginalité: ils sont loin du banal dans leur approche non-commerciale. Ils ont une maison de production commune — dont le nom, Villealfa, a été inspiré par *Alphaville* de Godard —, mais contrairement aux frères Taviani, ils ne coréalisent pas, tout en s'entraïdant, surtout dans leurs premiers films. Par exemple, Aki, qui a plusieurs fois assisté son frère à la réalisation, a coscénarisé *The Worthless*, réalisé en 1982 par Mika, et est apparu comme acteur dans deux films de ce dernier.

Leur thématique est semblable à la base: ils démontrent une

prédilection pour le genre policier et ce qui en découle. En effet, leurs personnages sont souvent des laissés-pour-compte de la société, des rebelles, des mésadaptés ou, tout simplement, des hors-la-loi. Là s'arrêtent les similarités et, s'ils font tous deux preuve d'une grande sensibilité, ils l'expriment de façon assez différente.

Mika, l'aîné, a une fascination pour l'Italie qui se dénote tant dans le choix de certains titres (*Helsinki Napoli All Night Long*, 1987, ou *Rosso*, 1985) que dans l'atmosphère où baignent ses films. Son approche est plus chaleureuse, plus romantique mais, aussi, plus conventionnelle que celle de son frère. Enfin, dernièrement, il semble davantage prêt à faire certains compromis pour rentabiliser ses films et ne fait plus preuve d'autant d'originalité qu'à ses débuts.

Aki a un côté sombre, réaliste et une perception de la vie à vous donner la chair de poule, tellement la dose de cynisme est forte chez



ce jeune homme de trente-trois ans. Mais, il a l'art d'enrober le tout avec un humour noir que n'aurait certainement pas renié Hitchcock et une sobriété sans doute inspirée par Bresson, qu'il considère comme un des grands maîtres du cinéma.

Son sixième long métrage, *Ariel*, présenté au Festival international du Nouveau Cinéma et de la Vidéo, l'automne dernier, fait partie d'une trilogie qui a débuté en 1986 avec *Shadows in Paradise*. Un ouvrier quitte la mine de Laponie pour laquelle il travaillait, pour cause de fermeture. Les poches pleines d'argent, il prend la route vers le sud, se fait agresser par des inconnus et se retrouve sans grands moyens de subsistance. Il déniché des petits emplois à la journée, rencontre une jeune femme et vit avec elle une histoire d'amour.

Mais, il ne faut surtout pas s'attendre à ce qu'un destin bienveillant prenne le dessus et que la condition de vie de ces deux personnages s'améliore: nous sommes loin de Hollywood. Aki Kaurismäki ne semble avoir aucune prédilection pour les fins dites

«heureuses». De plus, il a une grande conscience sociale: ses films dénoncent souvent les injustices auxquelles sont confrontés les gagne-petits. Ainsi, le personnage principal de *Crimes and Punishment* (1983), une adaptation de l'œuvre de Dostoïevski, travaille dans un abattoir et tue un homme par revanche, alors que l'un de ceux de *Shadows in Paradise* est une vendeuse dans un super-marché, qui se fait injustement mettre à la porte, et dont l'ami camionneur devient un redresseur de torts.

Curieusement, pourtant, ses histoires sont captivantes et ses personnages constamment attachants: même si ce sont des criminels, ils sont empreints d'une vulnérabilité à fleur de peau qui ne peut laisser indifférent. Très peu de place est donnée au dialogue: pour parodier Brel, chez ce réalisateur, on ne cause pas, Monsieur, on ne cause pas! Du moins, pas inutilement: on n'en a pas le temps, la vie n'arrête pas de prendre les personnages au dépourvu avec ses mauvais coups du sort. Kaurismäki cultive les malentendus; rien n'est prévisible dans ses histoires et le spectateur est souvent saisi par surprise, juste assez en fait pour piquer davantage sa curiosité et se demander où, bigre, on le mène. Tout cela se conjugue à une des forces de ce cinéaste: sa capacité à susciter le rire par un sens très fort de la caricature dont il se sert souvent pour dénoncer avec virulence une situation. Aki Kaurismäki est un fin observateur et un mordant critique de la société contemporaine.

Son cinéma demande à être découvert, vu, analysé et décortiqué. Il possède une rare fraîcheur de style et une remarquable verdeur de langage dans un monde où le septième art s'aseptise de plus en plus pour se conformer aux exigences de la télévision. Aki Kaurismäki est un grand cinéaste en puissance sur lequel il faudra dorénavant compter.

Martin Delisle

ARIEL — Réalisation: Aki Kaurismäki — **Scénario:** Aki Kaurismäki — **Production:** Aki Kaurismäki — **Images:** Timo Salminen — **Montage:** Raija Talvio — **Musique:** Olavi Virta, Rauli Somerjoki, Melrose, Bill Casey, Esko Rahkonen, Pierre Tchaïkovsky, Taisto Tammi, Dimitri Chostakovich — **Son:** Jouko Lumme — **Décors:** Risto Karhula — **Costumes:** Tuula Hilkamo — **Interprétation:** Turo Pajala (Taisto Kasurinen), Susanna Haavisto (Irmeli), Matti Pellonpää (Mikkonen), Eetu Hilkamo (Riku), Erkki Pajala (le mineur), Matti Jaaranen (l'assaillant), Hannu Viholainen (le complice). — **Origine:** Finlande — 1988 — 74 minutes — **Distribution:** Cinephile.

La Soule

Inutile de chercher au dictionnaire le mot qui sert de titre à ce film. Il a disparu de l'usage en même temps que ce qu'il désignait: un jeu ancien qui a eu cours dans les villages de France depuis le Moyen Âge jusqu'au milieu du XIXe siècle, alors qu'on l'a interdit pour cause de violence. Il s'agissait d'une compétition tenant à la fois du football, de la course à obstacles et du match de boxe. On s'y disputait entre deux équipes, d'une quinzaine de joueurs chacune, un sac de cuir rempli de son qu'on appelait justement la soule (pour informations supplémentaires, voir le film).

Inutile également de consulter les livres de cinéma pour obtenir des renseignements sur le réalisateur Michel Sibra. L'homme en est à son premier grand film après une carrière de reporter-photographe et la réalisation de films documentaires de court ou moyen métrage. Il est rare qu'un débutant aborde tout de go un thème aussi ambitieux alliant la critique sociale à l'évocation historique. On a eu droit dernièrement à divers films sur la violence dans les sports; qu'on pense à *Slapshot*, *À mort l'arbitre*. Sibra ne s'est pas contenté d'un tableau contemporain. Il a voulu montrer la permanence d'une tendance en assimilant certains affrontements dits sportifs à ces jeux guerriers qui

ont de tous temps occupé les hommes. C'est ainsi qu'il a situé son histoire au début du XIXe siècle, alors que la France connaissait un court répit dans l'épopée napoléonienne. Mais pour mieux situer les antagonismes qui peuvent faire dévier une simple confrontation sportive en conflit meurtrier, il a voulu donner à certains personnages des motivations qui remontent à des situations de conflit pas trop réelles.

C'est ainsi que la première séquence se situe à la bataille de Victoria en 1813, alors que les troupes de Napoléon subissent l'assaut de la guérilla espagnole soutenue par les Anglais. Le lieutenant de dragons Cursey, qui a mis ses hommes au repos dans un village dévasté, se fait voler ses chevaux par un fuyard dont il a juste le temps d'identifier l'uniforme français, celui d'un régiment de région, avant d'être fait prisonnier. Libéré deux ans plus tard, il n'a de cesse de retrouver l'homme dont le geste a causé la mort de certains de ses compagnons et le supplice d'autres d'entre eux. Il croit l'identifier en la personne de Lemerrier, cordonnier d'un village de Dordogne, homme fort estimé de ses concitoyens et capitaine de l'équipe de soule. Cursey s'engage dans une ferme des environs et surveille de

LA SOULE — Réalisation: Michel Sibra — **Scénario:** Michel Sibra et Jacques Emond — **Production:** Eric Dussart — **Images:** Jean-Jacques Bouhon — **Montage:** Elisabeth Couque — **Son:** Daniel Ollivier — **Décors:** Jacques Rouxel — **Costumes:** Mic Chemical — **Musique:** Nicola Piovani — **Interprétation:** Richard Bohringer [François Lemerancier], Christophe Malavoy [Pierre Cursey], Marianne Basler [Marion], Roland Blanche [Gaubertin], Jean-Pierre Sentier [le curé], Jean-François Stévenin [le colonel Valbert], Eric Marion [Marie-Joseph Granier], Pierre Forget [Etienne Granier], Jérôme Levy [le fils de Granier], Bruno Lecomte [Bénacieux], Michel Fortin [Graillat], Fabien Orcier [Vincent Fourchon] — **Origine:** France — 1988 — 96 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

loin Lemerancier comme pour s'assurer qu'il tient bien celui qu'il cherche et sur lequel il pourra exercer sa vengeance au cours d'une partie de soule. Cette attente lui fait découvrir un citoyen honorable, courageux et loyal qui n'a guère à se reprocher que cette action qu'il a posée jadis dans un moment de panique. Malgré l'estime qu'il commence à porter malgré lui à son adversaire et l'intervention d'une veuve de guerre qui envisage de refaire sa vie avec Lemerancier, Cursey n'en persiste pas moins dans ses intentions, se croyant nanti d'une responsabilité de justicier.

Le film se divise donc en trois parties distinctes: les séquences de guerre, le séjour de Cursey au village et la partie de soule décisive. S'il y a une préoccupation de réalisme historique dans la démarche du réalisateur, on y sent aussi une nette orientation stylistique dans la représentation picturale. Ce souci formel ne cède pourtant jamais au pittoresque gratuit. Les éléments décoratifs (uniformes, costumes anciens, traits de moeurs, constructions d'époque) ne sont pas mis en valeur pour eux-mêmes mais en tant que fragments d'un tout où s'expriment l'étude d'une mentalité particulière, l'exploration de pulsions qui entraînent les hommes à s'affronter, que ce soit en temps de paix ou en temps de guerre.

Il est rare qu'un auteur de films fasse montre d'autant de contrôle et de perspicacité dès son premier film. Du début à la fin, Sibra mène son histoire avec sûreté, centrant son attention sur le conflit principal et l'enrichissant à point nommé de variations utiles à son thème: les rivalités entre villageois et paysans, l'ambition d'un fils de fermier à s'affirmer lui-même dans le jeu de la soule, la présence d'un curé rude qui sert à la fois d'arbitre et de conciliateur, tout cela fournit matière à tableaux qui paraissent vraisemblables et percutants, sinon toujours dramatiquement nécessaires. Certains trouvent la joute finale un peu confuse, même si le cinéaste s'est efforcé d'en simplifier certains aspects (en revêtant par exemple les participants de sortes d'uniformes en deux couleurs dominantes, ce qui n'est peut-être pas très conforme à la vérité historique, les groupes qui s'opposent n'étant pas de véritables clubs au sens moderne du mot). Mais ces détails se perdent dans une mêlée qui paraît convaincante à défaut d'être limpide. De toute façon, ce n'est pas tellement la stratégie de la partie qui intéresse



à ce moment-là le spectateur que la rivalité entre les protagonistes qui a pris depuis le début de l'histoire des nuances intéressantes.

La qualité de l'interprétation a sûrement fort à faire dans l'intérêt qu'on porte à l'ensemble. Comme l'intrigue porte principalement sur les rapports tendus entre deux hommes, on pourrait à juste titre parler d'un duel d'acteurs, mais c'est un duel où les coups portés sont complémentaires plutôt que conflictuels. Christophe Malavoy porte fort bien l'uniforme en première partie et impose dans le reste du film une présence virile réflexive et tourmentée. Richard Bohringer offre comme à l'habitude un jeu complexe où la fragilité intérieure transparaît sous la rudesse extérieure. Marianne Basler apporte une présence féminine bienvenue sur un terrain où les hommes s'affrontent et met assez de fougue dans ses interventions pour justifier une conception peut-être un peu trop moderne de la psychologie d'une femme de cette époque. Notons les contributions de solides seconds couteaux comme Roland Blanche, Jean-François Stévenin et Jean-Pierre Sentier (en curé original) au centre d'une équipe d'interprétation bien composée. La soule était peut-être un jeu trop dur pour survivre (quoique certains sports contemporains ne donnent pas non plus dans le fondant), mais l'évocation qu'on en fait ici ne manque ni de vigueur, ni de couleur. L'histoire compte sans doute d'autres recoins ignorés que les cinéastes trouveraient profit à explorer.

Robert-Claude Bérubé

Stormy Monday

Présenté à Cannes en mai 1988, lancé sur vidéo en octobre de la même année et sorti en salles pour à peine deux semaines d'exclusivité, *Stormy Monday* n'a pas bénéficié d'une campagne de promotion ni d'une distribution dignes de cette oeuvre remarquable. Car, pour un premier film, Mike Figgis a vraiment réussi un coup de maître. Pas évident d'innover dans un genre aussi codifié que le film noir. Pourtant, Figgis a réussi cet exploit et ce, à plusieurs niveaux à la fois.

Au départ, Mike Figgis, un saxophoniste de jazz réputé, et Sting, tous deux originaires de Newcastle en Angleterre, voulaient faire un film sur leur ville natale. Figgis a donc décidé de transposer l'atmosphère du film noir américain dans le contexte très british de cette ville côtière. Il pouvait ainsi montrer l'influence pas toujours heureuse des Américains sur la Grande-Bretagne. C'est donc à ce

premier niveau que le film est réussi. Newcastle devient un personnage essentiel au récit et sa géographie, ses habitants, son architecture, son urbanisme et son rythme façonnent le développement de l'intrigue. Figgis nous donne une bonne impression de ce que doit être la vie là-bas.

Figgis innove également sur le plan de la disposition des éléments du crime en devenir. En ce sens, la première demi-heure se révèle un pur ravissement: une Jaguar rouge, deux malfrats, un pistolet; une jeune femme, Kate; un jeune homme, Brendan; une station de radio spécialisée dans le jazz; un groupe de « free jazz », le Krakow Jazz Ensemble; une boîte de nuit, le Key Club, et son propriétaire, Finney; un promoteur immobilier, Cosmo, et son assistant, Bob; une maquette de Newcastle et, enfin, la ville elle-même, dominée par ses deux ponts omniprésents. Tous ces éléments ne semblent pas avoir de lien

apparent, mais tranquillement, posément, la toile narrative se tisse sous nos yeux, les personnages et les faits s'entrecroisent, interagissent les uns sur les autres, la connexion ne s'établissant parfois que beaucoup plus tard. La maîtrise de cette complexité, la précision des cadrages, la durée des plans, l'utilisation dramatique de la musique, l'intégration de l'environnement sonore, l'enchaînement symbolique créé par le montage contribuent à faire de cette longue séquence d'ouverture un véritable morceau d'anthologie.

Étrangement, le lien qui unit tous ces éléments provient d'une source plutôt inattendue, mais en parfait accord avec la carrière « jazzistique » de Figgis: c'est la musique. Tout s'orchestre autour du Krakow Jazz Ensemble, un groupe de Pologne venu à Newcastle pour une soirée de concert au Key Club. Et la clé de l'intrigue se trouve là, ironiquement, au Key Club (littéralement, « le Club de la Clé »). C'est l'aspect le plus original et le plus fascinant de l'oeuvre. Le scénario écrit par Figgis prend des allures de partition musicale, dans laquelle chaque personnage ou élément serait une note jouée selon un accord déterminé par la clé de sol du Key Club et de son propriétaire, Finney. D'ailleurs, sur l'enseigne du club se dessine une clé de sol, alors que Finney semble faire « chanter » plus d'un conseiller municipal et il joue de la contrebasse au moment même où les ennuis se précisent pour Kate et Brendan...

La trame sonore, regroupant des pièces de Figgis, mais aussi des chansons de B.B. King et des improvisations, s'intègre donc parfaitement au récit. Elle crée une aura de mystère qui sied à l'atmosphère recherchée par l'auteur. Elle nous fait vibrer au diapason des émotions des personnages, ce qui s'avère particulièrement vrai dans la scène où Brendan et Kate passent une première nuit ensemble. On ressent de façon quasi palpable la tendresse qui unit ces deux êtres, un sentiment reflété par la volupté de la musique dominée par la tonalité sensuelle d'un saxophone. Par ailleurs, la musique sait se faire ironique et même carrément sarcastique, comme lorsque le groupe Krakow mutilé l'hymne américain par une improvisation digne de Jimmy Hendrix.

Ce qui m'amène à parler de l'attitude de Figgis envers l'impérialisme américain. On sent un désabusement profond et une ironie réjouissante face aux États-Unis et leur manie de tout acheter et de tout s'accaparer. Constamment dans le film, on ridiculise



l'« America Week » organisée par le malhonnête Cosmo: à la radio, au Key Club, lors de la parade avec l'immense bouteille de Pepsi trônant au centre de la rue principale, le tout culminant le soir de l'inauguration avec la mutilation de l'hymne américain. Cela fait du bien de voir un film anglo-saxon qui n'encense pas les Américains. Mais la critique amère de Figgis s'étend aux couches sociales de Newcastle elles-mêmes, avec ses députés pourris, sa mairesse vendue (une allusion à peine voilée à la Thatcher) et même son chef syndical corrompu. Cet aspect socio-politique contribue, bien sûr, à la richesse de l'ensemble.

Quand B.B. King entonne les premières notes de la pièce « Stormy Monday » et que le générique de fin apparaît, on se dit que la petite visite à Newcastle valait le détour. Mike Figgis a su regrouper plusieurs acteurs de talent qui nous ont donné des performances mémorables. Sting a créé, peut-être pour la première fois, un véritable rôle de composition qui n'était pas une extension de son personnage de scène, et il a su se faire très british et très blasé. Tommy Lee Jones a joué les hommes d'affaires véreux avec une verve et un aplomb étonnants. Melanie Griffith fut tout simplement ravissante et adorable, une star qui impose juste à la façon qu'elle a de dévisager les gens. Quant à Sean Bean, il possède un charisme certain et il fut tout à fait convaincant en Irlandais globe-trotter. Après une expérience semblable, deux désirs s'emparent de nous: revoir le film aussitôt et attendre avec impatience le prochain essai de Mike Figgis.

André Caron

STORMY MONDAY —

Réalisation: Mike Figgis —
Scénario: Mike Figgis —
Production: Nigel Stafford-Clark — **Images:** Roger Deakins — **Montage:** Dave Martin — **Costumes:** Sandy Powell — **Musique:** Mike Figgis — **Interprétation:** Melanie Griffith (Kate), Tommy Lee Jones (Cosmo), Sting (Finney), Sean Bean (Brendan) James Cosmo (Tony), Mark Long (Patrick), Brian Lewis (Jim), Ying Tong John (un fier-à-bras), Mick Hamer (le pianiste), Ian Hinchcliffe (l'homme de la maison de disques), Andrzej Borkowski (Andrzej), Caroline Hutchison (la secrétaire de Finney), Les Wilde (l'agent des douanes), Desmond Gill (l'homme de l'aéroport), Benny Graham (le responsable des passeports), Derk Hoxby (Bob), Catherine Chevalier (la secrétaire de Cosmo) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1987 — 93 minutes — **Distribution:** Paramount.

Cookie

On se souviendra peut-être de *Cookie* comme d'un film mineur dans la carrière de Susan Seidelman. Un petit film proche parent de *Desperately Seeking Susan* sorti juste avant *She-Devil*, sa comédie avec Meryl Streep et Roseanne Barr. N'empêche que Seidelman vaut toujours le détour. Son univers féministe à la gomme « balloune » acidulée nous fait oublier, le temps du visionnement, que les écrans de cinéma appartiennent beaucoup plus aux gamins (qu'ils se nomment Stallone, Lauzon ou Beineix) qu'aux gamines. Et ça, ça ne compte pas que pour des prunes. Le cinéma à frêrot a besoin qu'on le déstabilise, une spécialité de Seidelman et de ses héroïnes dévergondées.

Bien sûr, ça n'empêche pas *Cookie* d'avoir l'allure d'un film que Seidelman aurait pu tourner les yeux fermés. L'héroïne est une copie carbone de Madonna dans *Desperately Seeking Susan*, dégageant et apparence physique comprises: cheveux, chewing gum et blouson de cuir, à l'envers duquel est justement collée une photo retouchée de la célèbre chanteuse, parmi d'autres icônes féminines. Qu'il s'agisse d'un clin d'oeil ou non, il appert que *Cookie* a derrière elle (dans le temps et sur son dos) tout un bataillon de soeurs plus expérimentées qu'elle qui l'appuient. *Cookie* partage aussi avec *Desperately Seeking Susan* sa satire du monde des gangsters américains. Mais alors que *Desperately* ne fait de cette satire qu'une des intrigues subalternes



à l'action, elle occupe toute la sellette dans *Cookie*. Notre héroïne « madonienne » est une adolescente dont le père fait partie de la mafia. Cependant, tout comme les deux héroïnes de *Desperately*, Cookie se voit mêlée à des quiproquos et des poursuites qui sont finalement plus sentimentales que policières. Seulement, ici, la quête de l'homme par la femme a fait place à la conquête du père par la fille.

Cela explique peut-être pourquoi *Cookie* donne l'impression d'être une pâle copie de *Desperately Seeking Susan*. Un film moins revendicateur et moins osé que le premier parce qu'il s'intéresse à une intrigue familiale et à une héroïne beaucoup moins sexualisée. Ce n'est pas à Emily Lloyd que reviennent les scènes d'amour les plus importantes, mais à Dianne Wiest et Peter Falk. Papa et maman sont deux grands enfants de 50 ans qui se bécotent sous le regard exaspéré de leur fille. Sur papier, ça ressemble à du Walt Disney. Dans les faits, le film a quand même des moments de haute voltige dont le commentaire sexuel est joyeusement féministe. Il faut entendre la (vieille) fille-mère sermonner le père lorsqu'elle se rend compte qu'il la prend pour acquise à son retour de prison: « Je t'ai attendu 15 ans, mais je ne mettrai plus mes nichons en attente (*on hold*)! » (Je paraphrase et je traduis.) Il est vrai cependant qu'il faut attendre le départ des parents pour voir se sexualiser Cookie. Ce n'est qu'après leur fuite que Seidelman nous montre son héroïne prendre un amant et mettre, pour la première fois, le complément indispensable au véritable attirail « madonien »: des bas à jarretelles. (Chaque croisade a son costume; il n'y a que les mailles qui diffèrent.) La scène a lieu

lors de la finale, elle-même un morceau de bravoure où Seidelman nous réserve sa meilleure idée du film, la seule qui soit véritablement originale: le montage en parallèle d'une cérémonie funéraire à laquelle assiste Cookie et celle du mariage de ses parents. Par delà l'humour de la situation (c'est le personnage de Falk que l'on croit enterrer), c'est l'institution du mariage et la similitude des cérémonies religieuses que Seidelman attaque avec le sourire. La séquence est magistrale et vaut bien le visionnement. Ici comme ailleurs dans le film, on retrouve l'économie narrative qui caractérise l'approche de la réalisatrice dont le style est véritablement cinématographique. Son montage elliptique nous fait glisser d'un espace-temps à l'autre avec autant d'aisance que la caméra glisse, elle aussi, devant et autour des acteurs pour les guider à travers les paysages fantaisistes imaginés par Seidelman. Ni l'action, ni les personnages ne font du surplace dans ses films.

Chose certaine, on ne s'ennuie pas en regardant *Cookie*. Peter Falk, dont la gueule est indescriptible, n'a plus qu'à demeurer stoïque devant la caméra pour faire rire. Brenda Vaccaro, joue la vulgarité à s'en lécher les doigts. On rit avec tendresse des crises de larmes de Dianne Wiest, de ses cheveux roux rose et de ses palpitations. Et Emily Lloyd a le dernier mot lorsqu'elle captive l'attention du parrain et la nôtre, en jouant la veuve joyeuse. Sans parler de l'aisance avec laquelle elle a camouflé son accent britannique pour camper le rôle. Comme quoi la simplicité de *Cookie* n'est qu'une apparence.

Johanne Larue

COOKIE — Réalisation: Susan Seidelman —
Scénario: Nora Ephron et Alice Arlen — **Production:** Laurence Mark — **Images:** Oliver Stapleton —
Montage: Andrew Mondschein — **Musique:** Thomas Newman —
Décor: Les Bloom — **Costumes:** Albert Wolsky — **Son:** Tod Maitland —
Interprétation: Peter Falk (Dino), Diane Wiest (Lenore), Emily Lloyd (Cookie), Michael V. Gazzo (Carmine), Brenda Vaccaro (Bunny), Adrian Pasdar (Vito), Lionel Stander (Enzo Della Testa), Jerry Lewis (Arnold Ross), Bob Gunton (Segretto), Ben Rayson (Henry Salomon), Ricki Lake (Pia), Joe Mantello (Dominick) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 93 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Heenan / Blaikie

Avocats

Le très honorable Pierre Elliott Trudeau, C.P., C.R.

L'honorable Donald J. Johnston, C.P., C.R.

André Bureau

Avocats-conseils

Montréal

1001, boul. de Maisonneuve Ouest, bureau 1400

Montréal (Québec) Canada H3A 3C8

Téléphone: (514) 281-1212

Télécopieur: (514) 281-1776

Toronto

Suite 3300, P.O. Box 195

The Royal Trust Tower, Toronto-Dominion Centre

Toronto, Ontario, Canada M5K 1H6

Téléphone: (416) 360-6336

Télécopieur: (416) 360-8425

CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.
 CINÉFILMS INC.

PRODUCTION, LOCATION, SERVICE

FILM • Caméras 16/35 mm • Enregistreuse Nagra 4S time code
 • Éclairage et équipement de machiniste • Steenbeck 16/35 mm

STUDIO DE SON • Enregistrement de voix • Mixage 16/35 vidéo
 • Doublage 16/35 vidéo

VIDÉO • Caméras Betacam CCD SP, BVP 7 • Montage Betacam SP, 3/4,
 Super VHS "hors ligne" et "en ligne" comprenant synthétiseur d'écriture,
 effets spéciaux Tridimensionnel, montage assisté par ordinateur

UNE ÉQUIPE, DES OUTILS ET DU SAVOIR-FAIRE!

3619A ouest, rue Notre-Dame, Montréal, Qué. H4C 2P6
 TÉL: (514) 932-9794