Document généré le 24 avr. 2024 16:38

Séquences
La revue de cinéma

Zoom out

Numéro 147-148, septembre 1990

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50378ac

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*, (147-148), 81–110.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1990

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

adultes. Ça aussi ça colle vraiment au propos du film que je vais vous résumer tout de suite afin de vous mettre dans l'atmosphère.

Simon les nuages, c'est l'histoire d'un jeune garçon qui croit pouvoir se rendre dans un pays onirique habité par des animaux et des oiseaux disparus naturellement ou à cause de la civilisation. Dans le rêve qu'il fait souvent, Simon traverse une forêt exotique accompagné de six ou sept garçons et filles. Ils s'aventurent joyeusement dans ce monde inconnu jusqu'au moment où Simon aperçoit quelque chose de fantastique. La dernière fois que le rêve se produit, Simon séjourne à Sainte-Lucie de Bagot, chez son cousin Pierre-Alexandre. Parce que le village est construit sur une montagne magnétique, les horloges ne tiennent pas l'heure et le jardin de monsieur Walker ne gèle jamais l'hiver. Il n'en faut pas plus pour que Simon comprenne qu'il a enfin trouvé le chemin qui mène au pays de ses rêves situé derrière le Troisième Bois. Les deux cousins partent en expédition avec quelques amis. Ils doivent s'y prendre à plusieurs reprises parce qu'aucun adulte ne doit les voir. Leur regard serait fatal. Notamment celui de monsieur Walker qui fait bien peur aux enfants avec sa règle de bois; cet instrument qui sert à mesurer la longueur des mains des intrus qui osent piétiner son jardin. Cela n'empêchera pas les enfants de revenir. Ils trouveront une solution assez ingénieuse pour traverser ce premier obstacle. D'autres aventures les attendent jusqu'au moment où ils parviennent au-delà du Troisième Bois. Alors la forêt se transforme et une mer apparaît devant eux. Seul Simon aura le temps de s'y baigner. C'est que la contrée fabuleuse se dissout par enchantement. Le petit Simon se réveille alors étendu dans l'eau de l'abreuvoir des animaux du fermier Solis qui passait par là. C'est cet adulte qui a fait disparaître le pays imaginaire par son seul regard. Pour les enfants, ce n'est que partie remise puisqu'ils atteindront à nouveau le pays enchanté et qu'ils y rencontreront un Mégacuriosaure qui leur fera bien peur par ses grands cris provoqués par une rage de dents.

Ce Mégacuriosaure, un dinosaure pesant 13 tonnes et mesurant 37 pieds, a été conçu par un cinéaste d'animation, Bill Maylone. Il a mis six mois pour fabriquer cet animal qui en réalité pesait une livre et demie et mesurait 37 pouces. L'animateur s'est amusé à faire bouger la queue de son Mégacuriosaure de la même façon que celle d'un chat curieux qui joue. Décidément, les chats sont des animaux de prédilection pour ceux qui fabriquent des êtres fabuleux sympathiques. Souvenez-vous de E.T. dont la forme du visage vu de face avait été calquée sur la photo d'un chat. Autre détail technique concernant le Mégacuriosaure: le tournage image par image a duré deux mois, car un plan de dix secondes peut demander jusqu'à 28 heures de tournage. Le résultat est impressionnant surtout quand on sait que ce film a été réalisé avec un budget normal. Quant au passage de la réalité à la fiction, il a été rendu possible par un tournage à Cuba, Saint-Bruno et Terrebonne. Et ça aussi ça marche.

Finalement, l'aspect pédagogique de ce film n'est pas aussi lourd que certains l'ont laissé entendre. Bien sûr, on sent bien que l'avenir de la planète, en particulier la sauvegarde des animaux, préoccupe le cinéaste, mais cette préoccupation commence à faire partie de nos vies à un point tel qu'on le remarque de moins en moins. Et l'interprétation des enfants vaut bien celle des autres films pour jeunes réalisés ici depuis quelques années.

Sylvie Beaupré

The Top of His Head

Il y a des cinéastes pour qui les structures narratives inspirées de la littérature, y compris les plus modernes, ne rendent pas justice aux ressources poétiques du cinéma. Il faut prendre note du travail de ces dissidents, même si les fruits de leur rébellion ne sont pas souvent convaincants. Le cinéma purement poétique, celui qui parcourt le réel avec une liberté désinvolte, c'est l'art pour tomber en amour avec les sensations. Lorsque passe un ange et que chaque moment devient un privilège, cela donne des oeuvres mémorables.

The Top of His Head n'est pas vraiment un film mémorable. Au contraire, on serait porté à dire qu'il aurait pu être bien meilleur. Malgré ses faiblesses, dont on reparlera, cette oeuvre demeure attachante, notamment par sa candeur. Le film a été réalisé par un jeune cinéaste ontarien qui y manifeste un intérêt marqué, parfois débordant, pour le cinéma prodigue. Cet attachement se manifeste dans la construction narrative qui emploie tous les moyens pour saboter la linéarité du récit. Le but est d'imposer au film une structure en forme de flottement mental. Le spectateur est invité à suivre les périples du héros, comme on suit le courant des pensées, c'est-à-dire sans logique précise et réductrice. Mettler utilise abondamment les flash-backs, les rêves et les fuites dans l'imaginaire. La bande sonore très fouillée, agit comme une couche indépendante, parfois rebelle dans sa relation avec l'image. Quant à l'oeil de la caméra et son complice le montage, ils se laissent souvent distraire par des éléments sans liens apparents avec le récit

plutôt que suivre ce dernier avec célérité. Tout cela provoque une mise en valeur du caractère sensuel du langage cinématographique par rapport à ses attributs plus purement intellectuels ou émotifs.

Gus, le héros imaginé par Mettler, est un vendeur d'antennes paraboliques. On partage une journée importante de sa carrière, alors qu'il lui reste seulement trois antennes à vendre pour obtenir une promotion. Ce jour-là, Gus se laisse entraîner par une errance intuitive. Il est à la recherche d'une femme dont il est amoureux, cependant que trois agents secrets le poursuivent pour d'obscures raisons. Un train qui passe, une auto en panne, un rendez-vous manqué et voilà le chemin tracé pour prendre congé du réel trop quotidien, et pour se déserrer un peu la cravate.

Apologie de l'abandon aux sens, *The Top of His Head* fait

THE TOP OF HIS HEAD — **Réalisation:** Peter Mettler — **Scénario:** Peter Mettler — **Production:** Niv Fichman — **Images:** Tobias Schliessler et Peter Mettler — **Montager:** Peter Mettler et Margaret Van Eerdewijk — **Musique:** Fred Frith — **Son:** John Martin, Hans Peter Strobl, Adrian Croll et Alan Geldart — **Interprètes:** Stephen Ouimette (Gus Victor), Christie Macfadyen (Lucy Ripley), Gary Reineke (Berge), Diana Barrington (Jolanda), David Main (monsieur Victor), Julie Wildman (madame Victor), Alexander Maidan (Justin Miller), Julian Richings (Robert) — **Origine:** Canada — 1989 — 110 minutes — **Distribution:** Cinéphile.

prévaloir l'intuition, non seulement dans la conduite du personnage mais aussi dans la fabrication même du film. Ainsi Peter Mettler laisse libre cours à ses impressions visuelles et sonores, bien que cela nuise au rythme du film et à la portée intellectuelle de son message. De même, Gus se laisse guider par son instinct et sacrifie sa promotion pour retrouver la femme qu'il aime. Le film est en parfaite communion avec son protagoniste.

L'idée maîtresse de *The Top of His Head* est assez bien explicitée dans le commentaire d'un annonceur de radio dont on entend la voix off durant le générique. Il explique à l'auditeur une nouvelle expérience scientifique permettant aux savants de reproduire graphiquement l'activité mentale d'un singe.

L'annonceur termine son reportage en disant: «C'est la première fois qu'un processus psychologique a pu être observé visuellement. Voici le reste de l'histoire...» On ne peut exprimer plus clairement le but recherché par Mettler, c'est-à-dire, faire un film qui portraitise la pensée vagabonde et les sensations humaines les plus pures. Les rêves, les souvenirs et les idées mentales sont au coeur du film. Mettler braque sa caméra sur des pensées.

Tout cela est fort intéressant, à tout le moins au niveau expérimental, surtout que le jeune réalisateur possède un sens visuel fort notable. Le montage et la bande sonore sont d'une qualité bien au-dessus de la moyenne du genre. Les choses se gâtent un peu lorsque Mettler tente de raconter de façon plus classique une histoire d'agents secrets. L'absence d'humour et de recul ironique rend ces épisodes assez pénibles. Dans ces moments de suspense maladroits, Mettler semble vouloir faire plaisir à une catégorie de spectateurs autre que celle pour qui l'ensemble du film est destiné. À la limite, ces retours au classicisme narratif apparaissent quasiment comme une soupape à l'expérimental.

Il y a aussi une certaine naïveté dans le message intellectuel du film. Entre, d'une part les satellites, les antennes paraboliques, la transmission électronique, les images vidéographiques et, d'autre part, le flot de la pensée humaine, les images mentales, la valeur des mots, le rêve et la mémoire, l'opposition s'en tient à des évidences sans vraiment proposer d'idées fortes. Lorsque le héros compare les satellites à Dieu, on se dit que Mettler aurait dû réfléchir à tout cela un peu plus longtemps. *The Top of His Head* est assez peu convaincant quand l'auteur avance des énoncés philosophiques bien pensants, jolis à première vue, mais maheureusement assez creux.

Finalement, c'est dans la plus pure simplicité, loin des images d'écran vidéo qui parasitent ici et là le film comme un mauvais pastiche de Musique Plus, que *The Top of His Head* prend toute sa valeur. Comme dans cette scène où une femme raconte qu'elle fait le tour du monde pour photographier mentalement de belles images, avant de subir une opération qui la rendra aveugle. Son histoire forte et essentielle est racontée pendant que se succèdent à l'écran des images de cartes postales. Dans une scène comme celle-là, Mettler donne tout son sens au regard et à la sensation du moment présent.

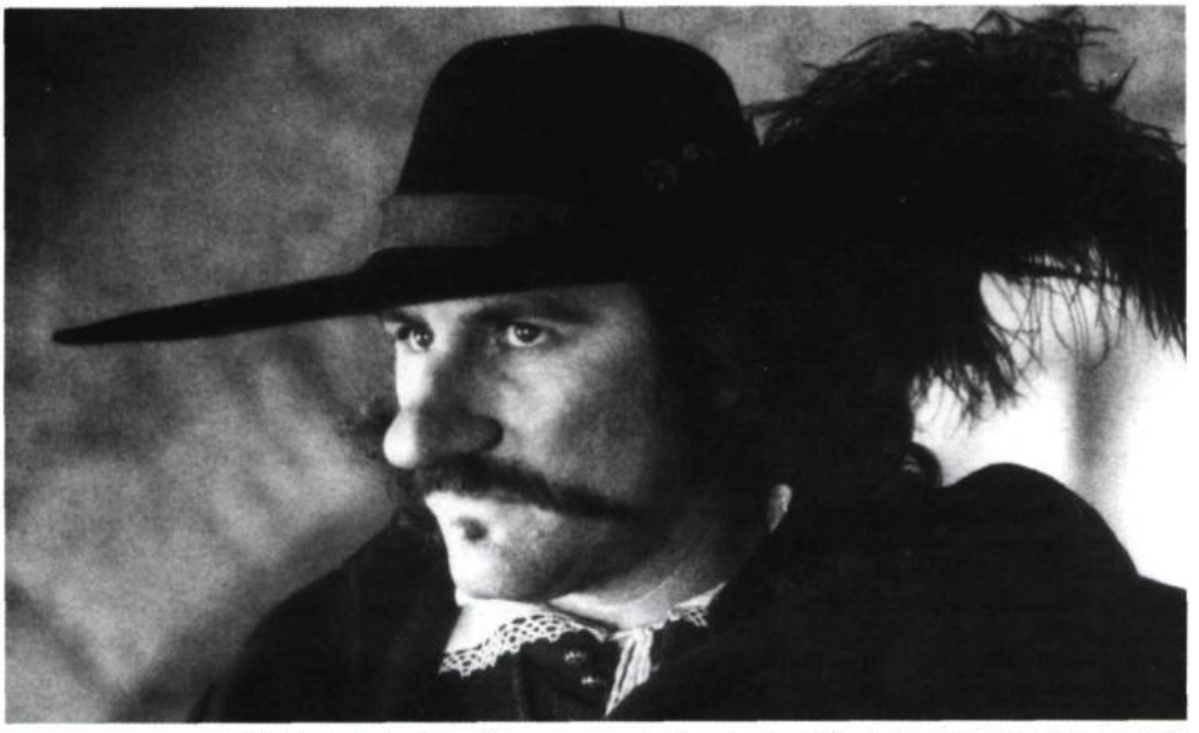
Martin Girard

Les seuls spécialistes en commandite d'événements cinématographiques et télévisuels

productions
publi·cité

Appelez Claude-Michel Morin, Gérard Dab, Alain Tréhout ou Philippe Dorget à:
270-4044

CYRANO DE BERGERAC



Moi c'est moralement que j'ai mes élégances.
Cyrano de Bergerac d'Edmond Rostand, Acte 1 scène 4

Il était une fois, plus précisément au milieu du dix-septième siècle, alors que régnait sur la France un roi dénommé Louis au sigle malchanceux, qu'un cardinal menait appelé Richelieu, un écrivain satirique dont l'histoire n'a conservé qu'une poignée d'ouvrages disparates: une comédie (*Le Pédant joué*), une tragédie en vers (*La Mort d'Agrippine*), des lettres et une dissertation fantaisiste sur les états des planètes et de la lune. Cet homme de lettres était aussi un homme d'épée; il servit dans une compagnie de cadets et participa au dur siège d'Arras, alors qu'il était dans la belle et forte vingtaine et survécut pour mourir quinze ans plus tard des suites de la chute d'une poutre sur sa tête.

Deux siècles et demi plus tard, ce scribe turbulent répondant au nom bizarre d'Hercule Savinien de Cyrano de Bergerac, connu seulement de quelques érudits, allait connaître enfin la gloire grâce à la plume alerte d'un autre dramaturge, Edmond Rostand, devenu célèbre à trente ans un soir de décembre 1897, le 27 plus précisément (le cinéma avait deux ans, aurait dit Victor Hugo), en créant un mythe tout neuf. Pour ce faire, il transforma un auteur libertin en amoureux transi et renoua avec le romantisme (foin de la loi des trois unités!), en créant à partir de vagues données historiques, un héros blessé, un magnifique raté («J'ai tout manqué; même ma mort», soupire-t-il au dernier acte) qui devait aller droit au coeur des Français, encore marqués par les meurtrissures de la guerre de 1870. Et surtout il allait rendre ce personnage immortel en lui conférant un attribut inoubliable, un nez à faire pâlir le plus aquilin des profils.

Il y a un substrat historique à cette belle histoire; Cyrano comme on l'a dit a vraiment existé, mais aussi bien sa cousine surnommée Roxane, mariée à un baron Christophe (sic) de Neuvillette dont elle pleura la mort en se retirant dans un couvent. Tout comme le comte de Guiche, qui allait devenir sous Louis XIV duc de Gramont, le comédien Montfleury et même le pâtissier Ragueneau plus tard employé chez Molière. Mais les relations entre ces personnages reçurent un éclairage nouveau grâce aux inspirations parfois chargées d'un romantique attardé.

La pièce connut une carrière exceptionnelle. Conçu pour un comédien réputé à l'époque, Coquelin, le personnage apparut d'abord sur scène comme un quinquagénaire (alors que dans la réalité, étant donné le repère du siège d'Arras, il pouvait se situer dans la jeune vingtaine) et fut assez longtemps joué par des acteurs d'âge mûr jusqu'à, et y compris, Belmondo qui tient actuellement le rôle à Paris. Il faut avouer que Depardieu, malgré ses quarante ans bien sonnés (notons qu'il est nez, oups, né un 27 décembre) fait plus présentable au cinéma grâce à son allure jeune et fougueuse.

Car Cyrano et le cinéma ont fini par faire un mariage heureux. Par deux fois déjà à la fin des années 40, on avait tenté, en France puis en Amérique, d'inscrire ce personnage hors mesure dans le cadre de l'écran. Claude Dauphin avait déclamé avec assez d'intelligence sous la plate direction d'un certain Fernand Rivers en 1946, puis Jose Ferrer avait repris un succès théâtral à Hollywood devant les caméras plus agiles de Michael Gordon, mais en anglais... et en prose, ce qui brisait le charme; le rôle lui valut pourtant un Oscar d'interprétation. Il devait le reprendre d'ailleurs quinze ans plus tard dans un curieux film d'Abel Gance intitulé *Cyrano et d'Artagnan*, qui n'avait rien à voir avec la pièce de Rostand. Enfin, il faut inclure dans le flirt du ciné avec Cyrano le film de Schepisi, *Roxanne*, où Steve Martin en chef de pompiers tendait

CYRANO DE BERGERAC — Réalisation: Jean-Paul Rappeneau — **Scénario:** Jean-Paul Rappeneau, Jean-Claude Carrière, d'après la pièce d'Edmond Rostand — **Production:** René Cleitman, Michel Seydoux — **Images:** Pierre Lhomme — **Montage:** Noëlle Boisson — **Musique:** Jean-Claude Petit — **Son:** Pierre Gamet — **Décors:** Ezio Frigerio — **Costumes:** Franca Squarciapino — **Interprétation:** Gérard Depardieu (Cyrano de Bergerac), Anne Brochet (Roxane), Jacques Weber (Comte De Guiche), Vincent Pérez (Christian de Neuvillette), Roland Bertin (Ragueneau), Philippe Morier-Genoud (Le Bret), Philippe Volter (Vicomte de Valvert), Pierre Maguelon (Carbon de Castel-Jaloux), Josiane Stoleru (la duègne), Anatole Delalande (l'enfant), Jean-Marie Winling (Lignière), Gabriel Monnet (Montfleury), Jérôme Nicolin (le capucin), Catherine Ferran (Lise Ragueneau), Madeleine Marion (la mère supérieure), Amélie Gonin (Soeur Marthe) — **Origine:** France — 1990 — 135 minutes — **Distribution:** Cinépix.

Séquences a déjà parlé de...

LE CUISINIER, LE VOLEUR, SA FEMME ET SON AMANT
no 144,
janvier 1990, p.14.

DROWNING BY NUMBERS
no 135-136,
septembre 1988, p.25.

QUEEN OF HEARTS
no 143,
novembre 1989, p.80.

ROADKILL
no 143,
janvier 1990, p.55.

LE SUD
no 135-136,
septembre 1988, p.29.

SWEETIE
no 141-142,
septembre 1989, p.57.

paternellement un perchoir aux petites pattes des oiseaux.

Enfin Rappeneau vint. Cinéaste qu'on ne saurait accuser de prolixité, Jean-Paul Rappeneau n'avait commis que quatre films en dix-huit ans à partir de cette charmante comédie qu'est *La Vie de château*. Quand on lui offrit de tourner *Cyrano*, il se souvint de ses émotions d'enfant alors que, petit provincial, il découvrait «à la fois Paris, le théâtre et Cyrano». C'est sans doute ce souvenir qui nous vaut la jolie introduction du film où par le biais d'un enfant émerveillé le spectateur pénète dans l'hôtel de Bourgogne où l'attend, tapi dans l'ombre, le poète escrimeur.

Comme Laurence Olivier avec *Hamlet*, Rappeneau a voulu agir en toute liberté avec le texte. Avec l'aide du scénariste chevronné Jean-Claude Carrière il a retravaillé la pièce, démontant les scènes, coupant ici, ajoutant là[1], éliminant les redondances, précisant les angles, allant directement au mystère du personnage pour nous le *rendre épuré, dépouillé, vibrant comme une lame*. On s'est *efforcé* aussi de varier les décors (voyez cette coupure au milieu du deuxième acte où l'on passe brusquement de la pâtisserie de Ragueneau au manège des cadets de Gascogne, lieu vaste magnifiquement conçu pour le film). Et justement c'est un film qu'on a voulu faire, donc des images en mouvement, des rapports établis par le montage (v.g. les gros plans rapides de Roxane admirant les exploits de son cousin au premier acte), du rythme, de la vigueur, de l'entrain, de l'élan, de l'âme enfin. Même les tirades célèbres[2] n'ont pas résisté à l'impulsion; c'est en se déplaçant, en marchant, en courant que les acteurs doivent dire leurs répliques et en alexandrins de surcroît, obéissant à l'instruction exprimée dans la pièce même: laisser s'envoler les vers. Et la caméra suit en virtuose, avec souplesse, sans attirer inutilement l'attention dans un éclairage admirablement dosé selon les occasions. Quelle pièce! disait-on de *Cyrano de Bergerac* avec une admiration parfois un peu naïve. Quel film peut-on maintenant ajouter? Quel spectacle où alternent sans désemparer les morceaux de bravoure et les rencontres intimistes, devant lesquels le spectateur passe de la jubilation à l'émotion pure!

Cyrano a toujours été considéré comme un morceau d'acteur, mais ici on a entouré la vedette d'une troupe vraiment exceptionnelle; Anne Brochet, parfaite en séduisante et simultanément superficielle Roxanne («une pêche qui sourirait avec une fraise»), Vincent Pérez, ingénu et impulsif Christian, Roland Bertin, pittoresque pâtissier, et Jacques Weber (qui fut longtemps Cyrano à la scène) admirablement complexe en De Guiche. Mais par-dessus tout il y a Depardieu, dont on a à peine dû accentuer l'appendice nasal (le maquillage est l'oeuvre d'une Montréalaise, Michèle Burke) qui est un Cyrano exceptionnel, définitif. Un Cyrano constamment impressionnant, successivement insolent, éloquent, pétulant, fulgurant, bondissant, ardent, virevoltant, fanfaronnant, accueillant, bienveillant, vaillant, obligeant, toujours étonnant, souvent attachant et finalement touchant. Eh oui! c'est à la fin de l'envoi qu'il touche.

Robert-Claude Bérubé

(1) Les ajouts de Carrière se situent surtout dans les lettres écrites par Cyrano à Roxanne au nom de Christian et dans une cocasse scène de récitation de poésie au troisième acte. Les coupures les plus sensibles marquent le voyage dans la lune inventé par Cyrano lorsqu'il se présente masqué au comte de Guiche (idée savoureuse: c'est son nez qu'il couvre pour ne pas être reconnu).

(2) Notons qu'on s'est permis (ô sacrilège!) de couper trois ou quatre des phrases signalétiques de la célébrissime tirade du nez (qui en compte habituellement vingt).

La femme de Rose Hill

LA FEMME DE ROSE HILL — Réalisation: Alain Tanner — **Scénario:** Alain Tanner — **Production:** Alain Tanner, Paulo Branco — **Images:** Hugues Ryffel — **Montage:** Laurent Uhler — **Musique:** Michel Wintsch — **Son:** Jean-Paul Mugel — **Décors:** Stéphane Lévy — **Interprétation:** Marie Gaydu (Julie), Jean-Philippe Ecoffey (Jean), Denise Péron (Jeanne), Roger Jendly (Marcel), Louba Guertchikoff (la mère de Marcel), André Steiger (le père de Jean), Jacques Michel (le commissaire), Marie-Christine Epiney (l'amie de Jean) — **Origine:** Suisse/France — 1989 — 95 minutes — **Distribution:** Max Films.

La sortie d'un nouveau film d'Alain Tanner est toujours très attendue des inconditionnels de ce réalisateur suisse, un des meilleurs de son pays. On espère, chaque fois, qu'il ira plus loin dans sa démarche, que les significations se multiplieront encore et qu'il saura toujours surprendre tout en étant fidèle à lui-même. De lui, on exige toujours plus. Il est de ces gens dont on sait qu'ils peuvent donner beaucoup. Ils risquent de décevoir, mais ils ont aussi le pouvoir de changer le regard qu'on porte sur le monde. Chaque film est un nouveau défi à relever. Cette fois-ci, Alain Tanner semble s'intéresser au rapport nord-sud. Il nous en parle en traçant le portrait d'une jeune femme noire. Voici comment il raconte son histoire.

Un jour, dans le canton de Vaud en Suisse, un homme se rend dans une agence et choisit comme correspondante une femme qui vit à Rose Hill dans une île de l'Océan Indien. Ils échangent quelques lettres et des photos. Puis, l'homme invite la jeune femme à quitter le chaud soleil de son pays natal, pour venir vivre avec lui en Suisse. Elle accepte. On ne dit pas pourquoi. Le 5 février, elle arrive donc dans un pays glacial et découvre un homme qui s'appelle bien Marcel comme dans les lettres, mais qui a plusieurs années de plus que le jeune homme de la photo. Il lui déplaît profondément. Malgré tout, elle l'épouse parce qu'ainsi elle peut rester au pays. Marcel vit avec sa mère depuis toujours. Ils mènent une vie routinière qui leur sied bien. Mais Julie n'aime pas la cuisine de ces gens. Elle n'aime pas non plus vivre dans une maison isolée à la campagne. À quoi s'attendait-elle? On ne le sait pas. On constate seulement qu'elle n'est pas satisfaite. Un jour, elle part seule et marche jusqu'au village le plus près. Elle n'y fait rien de particulier. Elle observe les gens et les lieux. Le soir venu, elle fait de l'auto-stop pour rentrer à la maison. De cette façon, elle rencontre Jean, le fils d'un industriel qui réussit bien. Julie lui demande de l'aider. Il finit par lui payer un petit appartement au village. Jean ne peut pas la loger chez lui. Il a déjà une petite amie. Mais comme Julie a un charme, disons exotique, il lui rend visite de plus en plus souvent. Bientôt, ils vont vivre ensemble chez Jeanne, la tante de Jean. Tout va bien jusqu'au jour où la jeune étrangère attend un enfant. Jean lui dit de se faire avorter. C'est normal, lui explique-t-il, toutes les filles passent par là et, après, la vie continue comme avant. Julie ne l'entend pas de cette oreille et décide de garder l'enfant. Jean s'en retourne d'où il vient et laisse les deux femmes attendre ensemble cet enfant dont il ne veut rien savoir. Il a malgré tout bon coeur, puisqu'il leur donne régulièrement de l'argent. Étonnamment, son instinct paternel s'éveille après la naissance du bébé. Il harcèle alors les deux femmes qui ne veulent pas le laisser entrer dans la maison. Entre temps, Marcel, le mari de Julie, a obtenu très facilement le divorce puisqu'elle a quitté le domicile conjugal. C'est alors que les autorités s'en mêlent. Elles ont été

alertées par le père de Jean qui n'aime pas voir son seul héritier perdre sa vie pour une Noire et son rejeton. La jeune femme n'a plus le droit de rester au pays. Le dénouement est tragique.

Mais, peu importe la fin de cette histoire. Et puisqu'il s'agit d'un film d'Alain Tanner, on peut aller jusqu'à dire, peu importe l'histoire. Ceux qui suivent sa carrière de près savent bien qu'il ne fait pas du cinéma pour raconter des anecdotes. Et pas davantage pour passer des messages. Pour lui, le seul enjeu qui mérite qu'on fasse du cinéma, c'est de travailler sur la forme. Dans *La Femme de Rose Hill*, l'important, c'est le regard qu'il pose sur cette jeune femme venue d'ailleurs. Il l'observe de l'extérieur. Mais auparavant, il place le décor, c'est-à-dire qu'il montre longuement le paysage glacial des hivers vaudois et les intérieurs sombres des maisons. Ensuite, il laisse son personnage s'y mouvoir à sa guise. Ai-je besoin de dire que Tanner privilégie les plans séquences? Il place sa caméra à une assez bonne distance des personnages et il les observe longuement. Ainsi, il peut capter tous les gestes et les déplacements qui trahissent les mouvements intérieurs. Cet exercice empêche toute identification aux personnages. Ainsi placés à distance, les spectateurs ont la chance d'observer tout le monde et de découvrir les qualités et les défauts de tous et chacun. Personne n'est parfait chez Tanner. Ses personnages sont très humains. Chacun a une bonne raison de faire ce qu'il fait, même si ça doit nuire à son voisin. Chaque fois qu'on sort d'une salle de projection où a été présenté un film de ce réalisateur, on se sent plus humain, plus compréhensif. On a le goût, à son tour, de prendre le temps d'observer les gens et de chercher à savoir ce qui a bien pu les amener à se comporter comme ils le font. C'est comme si on devenait à la manière d'Alain Tanner. De la même façon qu'il a eu le goût de réaliser ce film en voyant une jeune femme noire dans un petit village vaudois, le spectateur a lui aussi le goût de découvrir cette femme de Rose Hill.

Dans ce film, l'histoire, le message et la forme semblent prendre une égale importance. Tanner dessine par petites touches un portrait qu'il a consciemment ou inconsciemment inséré dans une histoire bien racontée. De plus, comme ce personnage ressemble à beaucoup de gens réels, il pose un problème criant d'actualité, celui de l'immigration. La portée de ce film dépasse de beaucoup les intentions avouées par le réalisateur avant le tournage. Néanmoins, *La Femme de Rose Hill* s'inscrit très bien dans la démarche à la fois humaine et formelle de ce cinéaste qui cherche toujours à capter un petit moment de vérité ou d'éternité. Pas facile à réaliser ça! Mais il y parvient. Et avec bonheur. Ce dernier film est aussi réussi que *No Man's Land* et *Dans la ville blanche*. Alain Tanner sait très bien composer avec tous les éléments propres à son univers. Bien enraciné dans la réalité vaudoise, *La Femme de Rose Hill* atteint par sa vérité une portée universelle.

Sylvie Beaupré

Bunker Palace Hotel

BUNKER PALACE HOTEL — Réalisation: Enki Bilal — **Scénario:** Enki Bilal, Pierre Christin — **Production:** Alain Centonze — **Images:** Philippe Welt — **Montage:** Thierry Derocles — **Musique:** Philippe Eidel, Arnaud Devos — **Son:** Pierre Gamet — **Décors:** Michèle Abbe-Vannier — **Interprétation:** Jean-Louis Trintignant (Holm), Carole Bouquet (Clara), Benoît Régent (Nikolaï), Maria Schneider (Muriel), Roger Dumas (Zarka), Yann Collette (Orsini), Philippe Morier-Genoud (Destoop), Jean-Pierre Léaud (Solal), Svetozar Cvetkovic (Marko), Hans Meyer (Le président), Jezabelle Amato (Matrone) — **Origine:** France — 1989 — 95 minutes — **Distribution:** Aska Films.

Il est toujours palpitant de découvrir sur grand écran l'adaptation d'une oeuvre littéraire, surtout lorsque celle-ci est mise en scène par son auteur même. Bien souvent malheureusement, le visionnement se termine par de grosses déceptions. On n'y retrouve pas à chaque fois le climat dans lequel devraient évoluer les protagonistes de l'histoire. En fait, cette atmosphère s'avère être un pur produit de notre imagination et de nos phantasmes. Lors d'une lecture de texte, chacun y ajoute une tonalité correspondant à sa personnalité, à sa compréhension du monde. De là, les nombreuses désillusions qui nous navrent quand un réalisateur a «imagé» des mots à cent lieux de notre interprétation. Les transpositions de bandes dessinées posent des problèmes différents et finalement plus complexes aux cinéastes. L'image existant déjà, il suffirait de l'animer, mais curieusement, la magie n'opère pratiquement jamais. Soit le dessin s'avère trop peu réaliste pour le reproduire avec des acteurs dont la présence trop réelle tend à effacer tout le style, la légèreté, l'ironie ou l'audace de la créature graphique, soit le mouvement cinématographique trahit le rythme des cases dessinées. Car une action est supposée se dérouler entre chaque case. Il existe donc un lien direct entre elles qu'inconsciemment le lecteur doit visualiser dans son esprit. Et là encore, la version cinématographique ne correspond pas toujours à l'imagination fertile du lecteur qui crée ce lien. Les exemples de ce type ne manquent pas ces dernières années: d'Hergé à Mannara, en passant par Reiser, Lauzier ou Veyron. Même si les deux derniers nommés ont pris les commandes derrière la caméra, le résultat d'ensemble reste bien en deçà des espérances. Grand amateur de cinéma et de bédé, j'ai toujours attendu avec impatience mais scepticisme le jour où le septième et le neuvième art arriveront à communier.

Lorsque j'appris que le dessinateur Enki Bilal et son scénariste Pierre Christin se risquaient à franchir la frontière entre ces deux modes d'expression avec un tout nouveau scénario concocté par leur soin et que Bilal, lui-même, comptait le mettre en scène, je ne sais pourquoi mon espoir se révéla plus grand que d'habitude. Sans doute, était-ce dû au contenu même de l'oeuvre fastueuse de Bilal, à son univers graphique, à ses découpages qui semblaient propices à la mise en scène. Car cet illustrateur, considéré comme l'un des plus importants piliers de la bande dessinée française actuelle, structure son récit d'une façon qui paraît aisément traduisible en langage cinématographique.

Né à Belgrade en Yougoslavie, en 1951, il émigre avec ses parents à Paris à l'âge de dix ans. Sa carrière commence dans le défunt magazine *Pilote* où il fait la connaissance de celui qui allait devenir le scénariste attitré de la plupart de ses albums, Pierre Christin, le créateur avec Mézières de *Valérian, l'agent spatio-temporel*. Ce duo se fait vite remarquer par la qualité et l'originalité de son travail. Observant les préceptes de la bédé de l'après-mai 68, les deux acolytes transgressent alors certaines conventions et ouvrent de nouvelles voies qui les propulsent à l'avant-garde du genre. Ils imaginent un étonnant cocktail de politique-fiction, d'univers paranoïdes peuplés d'hommes, de machines ou de dieux incroyablement durs et froids qu'ils mâtinent de préoccupations écologiques, de science-fiction ou de fantastique. Si les scénarios de Christin touchent une corde sensible chez les alternatifs de l'époque, le graphisme de Bilal fascine par sa précision, par sa densité, par sa création d'atmosphère hors du commun qui fera par la suite école. Dans les années 80, Bilal réalise plusieurs affiches de films: *Mon oncle d'Amérique, La Vie est un roman* (dont il conçoit une partie des décors) d'Alain Resnais, *Le pays où rêvent les fourmis vertes* de Werner Herzog et *Strictement personnel* de Pierre Jolivet. Il travaille également sur le story-board du *Nom de la rose* et il dessine le monstre de *The Keep* de Michael Mann. Parallèlement, il écrit plusieurs scripts de courts métrages. L'un d'eux, intitulé *L'Hôtel*, contient déjà un condensé des éléments de la trame de *Bunker Palace Hotel*. Et là réside l'astuce de ce réalisateur néophyte. *Bunker Palace Hotel* n'est pas une histoire directement inspirée d'un de ses albums, même si le scénario développe toute la sensibilité et la dimension visionnaire que l'on peut percevoir à travers l'oeuvre de son auteur. Les rêves nostalgiques de libertaire, tout teintés de scepticisme politique, d'angoisses métaphysiques et de critiques acides des régimes autoritaires cohabitent parfaitement dans ce premier film avec une décortication de la quête effrénée du pouvoir et de la barbarie à visage humain. Comme si la fatalité des hommes empêcherait toute concrétisation du bonheur, Bilal semble fasciné par les formes de pouvoir fossilisées ou en décomposition. Mais si dans certains de ses livres, le fantastique vient heureusement à la rescousse de ses héros désenchantés pour les libérer du poids de la folie et de l'ambition de certains, dans *Bunker Palace Hotel*, rien de cela; la loi du pouvoir y est aussi implacable qu'absurde. Bien que transparaissent par moments quelques relents de *Partie de chasse*, son album le plus achevé, toute autre comparaison de scénario se limite à cet univers gris, pesant et glauque auquel il nous a tant habitués. De ce point de vue-là, le film constitue une réelle réussite. Le monde imaginaire aux formes inquiétantes que Bilal a tenu à concevoir dans ses moindres détails est parfaitement reconstitué à l'écran grâce au travail d'éclairage si particulier du talentueux Philippe Welt, un nouveau transfuge de la publicité vers le cinéma. En ne rendant détectable aucune source lumineuse directe tout au long du film, ce photographe a reproduit assez fidèlement l'atmosphère fantasmagorique de l'imagerie bilalienne. On y croit d'autant plus que l'aventure racontée, du fait de son originalité, ne

peut être comparée à son équivalent de papier, d'où aucune déception possible de ce côté-là. Grâce au producteur Maurice Bernart (*Série noire, Thérèse...*) et à son budget de 4 millions et quart de dollars U.S., ce qui vous situe l'ampleur du projet, l'équipe de tournage a pu s'installer dans la banlieue de Belgrade pour reconstituer les décors de cet univers hallucinant avec tous les artifices dont sont pourvus les studios yougoslaves. En plus de l'avoir vu naître, cette région d'Europe sert depuis toujours de creuset à l'inspiration de Bilal. En flânant dans certains faubourgs de la ville, on ressent l'étrange impression de pénétrer physiquement dans l'un de ses dessins, tellement les similitudes entre ces deux mondes sont évidentes.

L'histoire nous entraîne dans un lieu et une époque indéterminés. La technologie semble futuriste (androïdes, robots...), mais de nombreuses pièces d'équipement datent des années 50 (automobiles, locomotives...). La révolution bat son plein alors que la pollution triomphe. Fuyant le courroux du peuple, quelques hauts dignitaires du régime totalitaire en place se réfugient dans un bunker souterrain auquel ils accèdent par un ascenseur fantomatique, après un voyage en locomotive à travers une zone industrielle désaffectée. Le concepteur de cet antre secret, l'homme d'affaires Holm, arrive sur place et découvre l'état lamentable de ses collègues qui peu à peu perdent de leur superbe en ne voyant pas le président Godot les rejoindre.

Conservant un sang-froid à toute épreuve, Holm ne se laisse pas duper lorsqu'une intruse, espionne pour le compte des insurgés, réussit à pénétrer dans cet endroit peu ordinaire. Victime brusquement d'une étrange glaciation, ce lieu de béton, de marbre et de tuyauteries, mélange de rigidité nazie et de froideur stalinienne, semble malade à l'image des androïdes de l'intendance dont le dysfonctionnement commence à créer des inquiétudes. Cette décrépitude prend des allures de cauchemar au fur et à mesure que l'angoisse étreint les pensionnaires, surtout qu'un bruit sourd leur parvient depuis quelque temps des entrailles de la Terre.

Si le décor s'avère l'incontestable vedette de ce drame, reléguant les personnages au second plan, Bilal a su choisir les acteurs qu'il fallait pour ce genre de rôle nécessitant une certaine distanciation vis-à-vis du public. Car il n'y a pas de place pour les sentiments dans un tel monde, si ce n'est dans le vague souvenir qu'entretient Clara d'un passé heureux, mais à jamais révolu. De retour après deux ans d'absence, Jean-Louis Trintignant possède véritablement la gueule de l'emploi avec sa bille à zéro et son jeu subtil toujours teinté d'un humour noir sous-jacent. Les autres personnages sont incarnés par une panoplie de bons comédiens tout à fait à la mesure de cette galerie de portraits. On regrettera la timide apparition de Maria Schneider qui aurait certainement été plus convaincante dans le rôle de Clara, l'espionne qu'interprète Carole Bouquet. Décidément, elle semble rester l'actrice d'un seul rôle, mais quel rôle!... Il n'y a plus qu'à espérer qu'un autre Bertolucci vienne un jour nous la faire redécouvrir.

La déception, car il en existe malheureusement une, provient du scénario même qui ne paraît pas tout à fait abouti, pas assez étoffé pour soutenir quatre-vingt-quinze minutes de projection. On peut regretter que, dès les premières images, le metteur en scène ait choisi de juste esquisser de façon abstraite des éléments capitaux de l'intrigue. La révolution y est à peine évoquée par quelques fusillades. Les objectifs des insurgés, en particulier ceux de Clara, se révèlent pour le moins nébuleux. L'acceptation de cette jeune fille au sein de l'ancienne élite politique du régime, malgré les nombreuses suspicions qui planent autour d'elle, manque de crédibilité. Basée pourtant sur une idée forte, la scène finale est dépourvue du punch nécessaire pour illustrer l'absurdité de cette logique du pouvoir qui, une fois mort, renaît de ses cendres pour finir par se corrompre à nouveau. En favorisant ce côté emblématique, Bilal a sans doute voulu éviter de nous en mettre plein la vue pour ce premier essai. Il y arrive intelligemment dans l'ensemble, mais l'approfondissement de l'intrigue aurait sûrement suscité plus d'émotion chez le spectateur. La prochaine fois, peut-être ...

Christian Depoorter

Q &A

Q & A. Questions and answers. Le *Q & A*, c'est le compte rendu officiel des faits dans une affaire policière. C'est cette tâche toute simple et bien encadrée qui est assignée à Al Reilly, le jeune *assistant district attorney* par le chef du bureau des homicides, lorsque le policier Mike Brennan abat, «en légitime défense», un indicateur hispanophone bien connu du milieu.

«Si ça ne figure pas au *Q & A*, ça n'est jamais arrivé», l'avertit son supérieur. Un cas tout simple en vérité, si le jeune Reilly n'entretenait pas des vélléités de justice tout à fait incompatibles avec le système de police new-yorkais. Après un interrogatoire de routine mené à la bonne franquette et qui avait visiblement pour but de disculper Brennan, Reilly entreprend d'approfondir son enquête et découvre tout un réseau d'influences basé sur une application assez systématique de «valeurs» racistes, et l'élimination à la source du problème, si l'on peut dire.

Il découvrira également, ce que nous savions plus ou moins depuis le début, que son patron (Patrick O'Neal, vu fréquemment dans des rôles semblables et dont la présence ici annonce la couleur) a intérêt à gommer la réalité et à couvrir certains faits.

Comme s'il n'en avait pas encore assez sur les bras, Reilly revoit au cours de son enquête une ancienne flamme qui est maintenant la compagne d'un témoin important, un filou chic mais notoire du nom de Bobby Texador.

La plupart des films de Sidney Lumet dont on peut dire qu'ils «fonctionnent» le doivent en général au travail d'un ou de plusieurs interprètes qui réussissent à percer la croûte de rigidité que confère à l'ensemble une mise en scène convenue et sans imagination. C'était le cas, par exemple, de John Cazale dans *Dog Day Afternoon* (1975), Lindsay Crouse dans *The Verdict* (1982), River

Q & A — Réalisation: Sidney Lumet — **Scénario:** Sidney Lumet, d'après le roman d'Edwin Torres — **Production:** Arnon Milchan, Burtt Harris — **Images:** Andrzej Bartkowiak — **Montage:** Richard Cirincione — **Musique:** Ruben Blades — **Décors:** Gary Brink — **Costumes:** Ann Roth, Neil Spisak — **Interprétation:** Timothy Hutton (Al Reilly), Nick Nolte (Mike Brennan), Armand Assante (Bobby Texador), Jenny Lumet (Nancy Bosch), Patrick O'Neal (Kevin Quinn), Lee Richardson (Leo Bloomenfeld), Luis Guzman (Luis Valentin), Charles Dutton (Sam Chapman), Paul Calderon (Roger Montalvo), International Chrysis (Jose Malpica), Dominick Chianese (Larry Pesh), Leonardo Cimino (Nick Petrone), Fyvush Finkel (Preston Pearlstein), Gustavo Brens (Alfonse Segal), Martin E. Brens (Armand Segal), Maurice Schell (le détective Zucker), Tommy A. Ford (Lubin), John Capodice (Hank Mastroangelo) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 132 minutes — **Distribution:** Columbia

Phoenix et Martha Plimpton dans *Running On Empty* (1988). Tout le monde n'a pas la même chance comme le prouve l'échec retentissant de *Family Business* qui, même avec le casting de l'année (papy Connery, papa Hoffman et fiston Matthew Broderick) n'en est pas moins le plus beau gaspillage de talents d'acteurs depuis *The Missouri Breaks*.

Celui qui arrive à tirer son épingle du jeu ici, c'est Armand Assante, un acteur qui sait jouer les machos avec une certaine ironie et un charisme certain. Avec ce Bobby Texador, il est libre de jouer à fond sa latinité. Des trois principaux personnages, c'est le seul qui jouisse d'une parfaite liberté de son physique et l'usage qu'il en fait invite les plans éloignés qui nous permettent d'apprécier l'aisance calculée de ses mouvements et la façon souveraine, voire flamboyante dont il occupe l'espace.

Nick Nolte est un autre macho bien connu qui a su prouver, au-delà de tous les *48 HRS*, qu'il a l'étoffe d'un comédien sérieux: voir *Under Fire* (1983), *Weeds* (1987) et le segment *Life Lessons* de *New York Stories* (1989). Il compose ici un policier-truand pour le moins impressionnant avec son gros ventre (rapporté ?) insolent et une sale gueule moustachue, mais qui, pour peu qu'on lui ait donné suffisamment d'attention à l'écran, aurait pu être terrifiant.

Comme nombre de désaxés hitchcockiens, Mike Brennan sublime une sexualité inavouable dans des étreintes de mort. Lorsqu'il dit à Reilly: «Tout fout l'camp, de nos jours. Je veux que tout redevienne comme avant», il pourrait parler autant de l'envahissement de son univers par des étrangers (ethnies) qu'il méprise, que de ses penchants homosexuels qui le rendent lui-même méprisable à ses propres yeux.

On aurait souhaité voir cette avenue explorée davantage, mais Lumet semble plus intéressé par l'histoire d'amour avortée entre Reilly et Nancy Bosch. Dans ce contexte, la confrontation qui doit naître entre Bobby Texador et Reilly aurait sûrement été plus convaincante si ce dernier avait été défendu par un autre acteur.

Révélé dans *Ordinary People* (1980), Timothy Hutton n'a pas beaucoup changé depuis. Malheureusement pour lui, car ici son physique constitue son principal handicap. On décrit Reilly comme un ex-policier mais comment croire que cet homme ait un passé? Son approche ultranette en fait déjà une mauvaise imitation d'Eliot Ness, mais entre les mains de Hutton, voilà un *assistant D.A.* qui manque singulièrement de crédibilité. Devant Brennan-Nolte, c'est un garçon plutôt naïf qui défend de grandes notions de justice dans un monde de bêtes et de brutes. Face à Texador-Assante, c'est un gamin sans saveur, sans couleur qui ne fait pas le poids. Devant Nancy, son ex-maîtresse qu'il s'est remis à poursuivre de ses assiduités, il a l'air piteux d'un adolescent pris en faute et qui tente de rattraper une bourde lamentable commise dans un moment d'inattention (sa faute: être resté un moment interdit lorsque Nancy lui a présenté son père qui est Noir).

On dit volontiers de Sidney Lumet qu'il est un grand directeur d'acteurs. Ce qui apparaît de plus en plus clair, toutefois, c'est que devant sa mise en scène assez quelconque, son traitement froid et distant (accentué par le travail de son chef-opérateur Andrzej Bartkowiak), on est forcé de s'en remettre aux acteurs qui ne sont pas tous également ferrés pour s'en sortir indemnes.

Dominique Benjamin

Cher frangin

En guise de préambule, un bref appel de la filmographie de Gérard Mordillat, cinéaste et romancier français: *Vive la Sociale!* a été publié aux Éditions Mazarine avant de devenir un film. Après *La Voix de son maître*, documentaire coréalisé en 1979 avec Nicolas Philibert, il tourne successivement *Vive la Sociale!* (Prix Jean Vigo 1983), *Pas de vieux os* (Série Noire pour TF1), deux téléfilms (*Le Fils Cardinaud* et *Le Déserteur*), *Fucking Fernand* et, en 1988, *Cher Frangin*.

Cher frangin tire son origine d'une séquence de *Vive la Sociale!* En préventorium à l'Île de Ré, un garçon d'une dizaine d'années reçoit d'Algérie cette lettre de son grand frère: «Cher frangin, je suis en prison. Les parents ne voudront sûrement pas t'en parler pour ne pas t'inquiéter. Je crois, moi, que tu es en âge de comprendre et que, si tu ne comprends pas maintenant, tu ne comprendras jamais. Nous n'avons rien à faire en Algérie. Ces gens-là sont comme nous et je ne veux pas avoir à leur tirer dessus».

Cinq ans plus tard, si Marius Colucci et Luc Thuillier ont succédé à Camille Clavel et à François Cluzet, c'est de la même histoire qu'il s'agit. Le film commence à Paris, en 1959. Alain, jeune typographe, ne veut pas aller tirer sur des gens qui ne lui ont rien fait et qui se battent pour l'indépendance de leur pays. Lou, sa petite amie, le soutient. Son patron lui fournit de faux papiers pour lui permettre de se réfugier en Belgique. Mais la police le rattrape avant même qu'il ait pu fuir.

On ne plaisante pas avec l'insoumission. Alain est d'abord

envoyé en prison militaire. Mais l'armée manque d'hommes: même les déserteurs doivent être utilisés. Et il est réservé en compagnie, donc en Algérie, pour effectuer son temps. Puisqu'il refuse de tirer, c'est lui qui portera les armes d'un groupe chargé d'effectuer le contrôle des civils dans les villages, c'est-à-dire de leur établir des papiers d'identité.

De prime abord, cela peut sembler presque pacificateur comme mission. Mais le spectateur comprend rapidement que: 1) comme bien des villages servent de refuge aux militants du FLN (le Front de Libération Nationale), les soldats doivent constamment se tenir sur la défensive et il y aura de part et d'autre de vilaines surprises, des blessés et des morts; 2) on photographie les femmes tout autant que les hommes: pour photographier le visage des femmes, on les force à se dévoiler, ce qui est ressenti presque comme un viol par la population arabe.

Dans le groupe, jour après jour, deux hommes s'affrontent sur les tactiques à adopter devant le danger: un officier convaincu de tout savoir parce que frais émoulu de Saint-Cyr, la prestigieuse école militaire, et un sous-officier qui, pour avoir combattu en Indochine, a de la guerre une connaissance concrète. À la faveur d'une embuscade à proximité de la frontière tunisienne, Alain réussira enfin à s'enfuir, emportant avec lui des photographies qui établissent noir sur blanc la pratique de la torture par l'armée française.

Pendant ce temps, à Paris, Lou et Marius (étonnant petit frère interprété par le fils de Coluche) reçoivent et commentent les lettres d'Alain. Ils vont au cinéma aussi où les actualités leur donnent un tout autre son de cloche, la version revue et corrigée de ce qui se passe en Algérie, bref, l'histoire officielle.

Interprété par des comédiens sensibles et justes, très sobrement mis en scène et conçu avec la rigueur et la précision d'un documentaire, *Cher frangin* est d'autant plus important que les films français sur la guerre d'Algérie se comptent sur les doigts d'une seule main alors que, dans le paysage cinématographique américain, on assiste à un spectaculaire déblocage sur la guerre du Viêt-nam.

La Bataille d'Alger (Gillo Pontecorvo, 1966) est un film italien. En France, hormis Yves Courrière et Philippe Mounier (*La Guerre d'Algérie*, 1970), René Vautier (*Avoir vingt ans dans les Aurès*, 1972) et Yves Boisset (*R.A.S.* 1973), aucun réalisateur ne s'est attaqué de front à ce conflit qui a secoué l'Algérie de 1954 à 1962, déchiré l'opinion publique française et ramené au pouvoir le général de Gaulle.

Il y a bien, ici et là, des références, des allusions. Glissons sur *Le Petit Soldat*, de Jean-Luc Godard dont le héros est un déserteur qui a joint les rangs de l'OAS (l'organisation terroriste d'extrême droite dont le cri de ralliement était «Algérie française!»). La perspective de son départ imminent pour l'Algérie change la vision des choses du jeune protagoniste d'*Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1962). Mentionnons encore pour mémoire *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1962), *Algérie, année zéro* (Marceline Loridan et Jean-Pierre Sergent, 1962), *Élise ou la vraie vie* (Michel Drach, 1970).

Pourquoi ce silence? Gérard Mordillat s'est expliqué là-dessus. Pour lui, on a tort de faire des rapprochements entre la guerre d'Algérie et celle du Viêt-nam. Si on veut absolument comparer avec les États-Unis, il faudrait plutôt prendre l'exemple de la guerre de Sécession. Car dans les années cinquante, l'Algérie, c'est un peu le sud de la France. Depuis la colonisation, 180 ans plus tôt, plus d'un million de Français y vivent, sont nés là, s'y sentent chez eux. On les appelle Pieds Noirs.

Tandis que les Algériens de souche, eux, ne sont pas leurs esclaves, ne poussons pas trop loin la comparaison, mais des citoyens de seconde zone, des sous-citoyens juste bons à se faire tuer sous le drapeau français en 1914-18 et en 1939-45, mais dépourvus des droits civiques les plus élémentaires, à commencer par le droit de vote. En d'autres termes, dit Mordillat, la guerre d'Algérie a été particulièrement odieuse parce que c'était, pratiquement, une guerre civile. (D'ailleurs, du côté algérien aussi c'est le silence ou, ce qui revient au même, l'histoire officielle).

Une dernière précision. Au générique, le réalisateur a tenu à rendre hommage à Marc Garanger, personnage réel dont le photographe de l'armée (interprété par Charles Mayer) est directement inspiré. Et il faut espérer qu'on publiera un jour l'ensemble des clichés de Garanger, témoignage direct et bouleversant sur le peuple algérien en lutte.

Francine Laurendeau

CHER FRANGIN — Réalisation: Gérard Mordillat — **Scénario:** Jean-Marie Estève, Richard Morgis, Philippe Triboit, David Milhaud, Yanne Leduc, Gérard Mordillat — **Production:** Linda Gutemberg — **Images:** Michel Baudour — **Montage:** Nicole Saunier — **Musique:** Jean-Louis Negro — **Son:** Dominique Warnier — **Décors:** François Koltes — **Costumes:** Edith Vespereni, Jacques Cottin — **Interprétation:** Luc Thuillier (Alain), Marius Colucci (Marius), Julie Jézéquel (Lou), Philippe Caroit (Marillier), Yan Epstein (Maurer), Eric Denize (Vacher), Najim Laouriga (Ahmed), Charles Mayer (Coudrier), Piotr Shivak (Polack), Pascal Librizzi (Mas), Riton Liebman (Jarlot), Jean-Claude Drouot (Colonel Leroy), Bea Ben Amara (Sadia), Danièle Ajoret (la mère d'Alain), Claude Euvrard (le père d'Alain) — **Origine:** France / Belgique / Canada — 1988 — 90 minutes — **Distribution:** Maxfilms.

Helsinki Napoli

Le mélange bien dosé, c'est le propre d'un artiste en possession d'une originalité certaine. Le sel et le sucre n'ont pas la réputation d'un voisinage serein. Le réalisme et l'onirisme ne pratiquent pas la même religion. La science et la fiction ne lisent pas les mêmes bouquins. Le profane et le sacré ne dégagent pas les mêmes odeurs. La comédie et le drame ne claquent pas les portes pour les mêmes raisons. Les contraires s'attirent? Souvent, ils se tirent dessus. Si vous les mariez, vous êtes un artiste chevronné du périlleux mélange des genres.

Dans *Helsinki Napoli*, le drame côtoie la comédie. Les bons mots viennent saupoudrer le tragique de certaines situations. Le suspense se fait taquiner par un polar qui ne se prend pas au sérieux. La comédie italienne fait bon ménage avec des émotions fortes à saveur allemande. Le surréalisme fréquente la fantaisie. Et ce, au nez d'un réalisme parfois brutal.

Imaginez un film noir aux allures très colorées qui vous emporte dans un maelström de quiproquos arrosé d'une vinaigrette à la française. Ici, le polar va au bout de son délire incestueux: la relation d'un suspense avec la détente d'une comédie de situations. Imaginez le doigt de la comédie sur la détente d'un fusil angoissant. Le tout donne naissance à une comédie policière enfantée dans les douleurs exquises d'un thriller enlevant. Cela fait un film par trop dispersé? Pas du tout. Ce cocktail signé Mika Kaurismaki, un Finlandais polyglotte, se laisse boire avec allégresse. Le réalisateur a poussé la rigueur jusqu'à s'imposer la règle des trois unités: unité de temps (une nuit), unité de lieu (Berlin) et unité d'action (les aventures d'un chauffeur de taxi).

Alex est finlandais. La nuit, il est chauffeur de taxi à Berlin-Ouest. Il a épousé Stella, une Italienne qui travaille comme standardiste à la centrale des taxis. Ils sont en contact « sur fréquence-oiseau-de-nuit ». Le couple a des jumeaux. Le pépé qui vient de Naples est déchiré entre son goût de la dive bouteille et son devoir qui l'oblige à faire du baby-sitting. Oui, il carbure au chianti au café Napoli et n'accepte pas qu'on l'empoisonne à la camomille. Les empêcheurs de boire en paix, on devrait les *sabler au champagne*. Ça leur ferait une belle jambe molle.

Il y a Lili, la fille de Stella. Lili a du sang de tulipe noire dans les veines. Ce sang viendrait d'un certain Johnny de Hollande. La nuit sera mouvementée dans un Berlin-Ouest qui se trouve à l'exacte équidistance d'Helsinki et de Naples. De là vient, sans doute, le titre du film. Ce sera la nuit de tous les croisements. En plus des clients, Alex rencontrera son copain Igor avec qui il fait un peu de marché noir. Igor est un gros Russe au coeur tendre. On dirait qu'il a un coeur mariné dans la générosité. Nous ferons la connaissance de deux trafiquants français « à la noix ». Sans oublier les truands américains. J'en passe et j'en repasse pour aller au plus pressé.

Au chapitre des allusions sous forme d'hommages, il y en a tellement qu'un zèbre s'enfargerait dans les motifs de son pyjama. L'obscur objet du délit rejoint l'insoutenable légèreté d'une tragédie avec la mort et sa trousse. Les ailes du plaisir planent sur l'ombre d'un vol douteux au-dessus d'un nid de passeurs de drogues. Les oiseaux de malheur s'attaquent à un faux coupable. Il y aura un kidnappage de jumeaux par des caïds.

Mika Kaurismaki ne se contente pas de citer à la Godard des phrases d'écrivains qu'il admire. Les cinéastes qu'il aime, Kaurismaki nous les montre en les faisant jouer dans son film. Samuel Fuller, maître ès polars dans le cinéma américain, joue le rôle d'un truand. Il semble suspendu à son cigare comme s'il s'agissait d'une bouée de concentration. Wenders, ce spécialiste de l'errance, incarne ici un pompiste. Un métier qui jouit d'une sédentarité légendaire. Comme contre-emploi, il est difficile de faire mieux. Jim Jarmusch qui nous a habitués à de folles équipées se contente de faire une courte apparition dans la personne d'un barman un peu louche. Eddie Constantine semble sortir tout droit d'*Alphaville*. Il joue le rôle d'un gangster fatigué qui sent le besoin de se recycler.

Les dialogues dans ce film sont souvent drôles et savoureux. Par exemple, Alex se fait accuser par Igor d'avoir passé son permis de conduite par correspondance ou de conduire avec son permis de chasse. Certaines situations provoquent un rire assuré. Par exemple, ce gangster qui vole des couches-culottes en découpant un rond dans une vitrine comme s'il s'agissait d'un vol de coffre-fort. La plus tordante des situations, c'est lorsqu'Alex essaie de se débarrasser de deux cadavres exquis échoués sur la banquette arrière de sa voiture. Un lieu accidenté n'en veut pas. Une urgence les refuse et un préposé aux vidanges veille sur sa marchandise. C'est aussi drôle qu'un pingouin loufoque. Alex se paie même le luxe d'une petite angoisse métaphysique provoquée par un problème d'éthique professionnelle. Un chauffeur de taxi a-t-il le droit de voler des voleurs? Voler un voleur, est-ce un *survol* ou une bonne action? Il y a là un magot qui incite à une vive réflexion sur des magouilles récusées par Stella.

À la sortie d'un visionnement, quelques spectateurs probablement branchés sur le cinéma américain affichaient leur déception. Ils trouvaient que ça ne décollait pas assez. Il faut dire que, malgré les nombreuses péripéties, *Helsinki Napoli* garde une vitesse de croisière à l'européenne. Le cinéma américain a tendance

HELSINKI NAPOLI (Helsinki Napoli All Night Long) — Réalisation: Mika Kaurismäki — **Scénario:** Mika Kaurismäki, Richard Reitinger — **Production:** Francis von Büren — **Images:** Helge Weindler — **Montage:** Helga Borge — **Musique:** Jacques Zwart — **Son:** Paul Jyrala — **Décors:** Olaf Schiefner — **Interprétation:** Kari Vaananen (Alex, le chauffeur de taxi), Roberta Manfredi (Stella, la femme d'Alex), Samuel Fuller (un vieux gangster fatigué), Nino Manfredi (le beau-père d'Alex), Jean-Pierre Castaldi (Igor, le copain d'Alex), Melani Robeson (la fille de Stella), Margi Clarke (une prostituée), Eddie Constantine (un truand), Wim Wenders (un pompiste de nuit), Jim Jarmusch (un patron de bar louche) — **Origine:** Finlande / République fédérale allemande / Suisse — 1987 — 105 minutes — **Distribution:** Crépuscule.

à donner des coups de pied dans l'arrière-train de l'action pour la faire plus vite avancer. Ce film laisse au rythme le temps de reprendre son souffle entre deux séquences mouvementées. Ne serait-ce que pour nous donner le temps de nous délecter des allusions et des hommages qui foisonnent dans ce film.

Helsinki Napoli n'est pas qu'un petit-bonbon pour cinéphiles heureux. C'est un film qui s'ouvre à plusieurs nationalités. On y rencontre même un Russe. Et ce, avant la chute du Mur de Berlin. Pour moi, l'importance de ce film ne vient pas du fait qu'il s'impose comme un chef-d'oeuvre sans appel, mais parce qu'il annonce ce que pourrait être le cinéma européen de demain. Ce film finno-germano-suisse, c'est plus qu'une coproduction réussie. C'est la mise en commun de plusieurs talents au service d'un film qui se déguste comme un cocktail autour d'une table ronde qui grouperait les nouveaux chevaliers d'une Société des nations profondément renouvelée.

Janick Beaulieu

Baptême

BAPTÊME — Réalisation: René Féret — **Scénario:** René Féret — **Production:** René Féret — **Images:** Pierre Lhomme — **Montage:** Henri Lanoe — **Musique:** Evelyne Stroh — **Son:** Michel Vionnet, Jacques Thomas-Gérard — **Décors:** Renaud Sanson — **Costumes:** Barbara Kidd — **Interprétation:** Valérie Stroh (Aline), Jean-Yves Berteloot (Pierre), Jacques Bonnaffé (André), Pierre-Alain Chapuis (Maurice), Edith Scob (Rosalie), René Ozo (François), Clarisse Weber (Marie), Dominique Reymond (Colette), Valérie Lacombe (Ginette) — **Origine:** France — 1989 — 125 minutes — **Distribution:** Action Film.

«Du moment que le bonheur c'est de vivre, on doit le trouver aussi bien dans la douleur que dans le plaisir et parfois jusque dans l'ennui».

Marcel Jouhandeau

Baptême, le dernier film de René Féret, aurait tout aussi bien pu être l'histoire de votre vie, celle de vos parents ou de vos voisins. Nous sommes dans la France profonde, dans la région du Pas-de-Calais, quatre ans avant que la Deuxième Guerre mondiale ne vienne troubler une belle quiétude. Pierre et Aline s'aiment et se marient. Ou plutôt se marient et s'aiment ensuite. Un enfant blond comme les blés naît, puis meurt. Deux autres viennent le remplacer. Pierre bosse à gauche et à droite: trente-six métiers, trente-six misères. Aline s'ennuie, vient à un cheveu de tromper Pierre. Les années s'envolent. Pierre meurt. Aline pleure. Fin de la représentation.

Il existe dans l'oeuvre de Féret une intention pure et légitime, celle de s'attarder sur trente ans de la vie de gens ordinaires, en l'occurence ses propres parents, des êtres sans histoire à qui d'ailleurs le film est dédié. Mais encore faut-il les rendre attachants à l'écran, ce qui n'est pas le cas dans *Baptême*. La demande en mariage d'Aline à l'endroit de Pierre se déroule de façon si subite et précipitée, dans les premières minutes, qu'il devient bien difficile, faute de profils psychologiques bien cernés, d'éprouver la moindre empathie pour les petits bonheurs et les grands malheurs qu'ils connaîtront par la suite. La petite serveuse de bistrot qu'est Aline aurait épousé le notaire comme ses parents lui conseillaient, plutôt que ce marchand de beurre, que nous en aurions pas eu cure. Il est vrai que tourner sur «la vie des gens riches et célèbres» se veut peut-être un exercice moins ennuyeux que s'inspirer de gens qui ne laissent aucune trace ostensible de leur passage sur notre planète. Le luxe et l'opulence auront toujours le don d'attirer les foules et d'exciter la curiosité populaire. Le petit quotidien de gens sans histoires n'inspire évidemment pas les scénaristes, à moins de mettre l'accent sur un aspect bien particulier de leur vie, comme ce fut le cas, par exemple, dans *Ordinary People*, où Robert Redford s'attardait sur les stigmates de la noyade d'un adolescent sur les membres de sa famille. Le trio Hutton-Sutherland-Tyler Moore était émouvant de sincérité, d'où le succès de ce film qui devait se sauver avec l'Oscar suprême cette année-là.

Les tranches de vie de Pierre et Aline défilent à un rythme inouï,

sur les rails d'un scénario on ne peut plus linéaire, sans laisser le temps au spectateur de tout digérer. On joue à saute-mouton avec les années, passant du baptême du petit dernier (survenu le jour de l'Armistice, d'où le titre) aux velléités d'adultère d'Aline, puis aux tracas financiers de Pierre, sans oublier le désir d'émancipation des enfants devenus grands et, dans un épilogue plutôt raté, l'inévitable mort d'un des deux conjoints. Outre la pérennité du couple malgré les embûches, un seul fil directeur lie ces scènes: le mélancolique *Tristesse* de Chopin, joué au piano et chanté par l'actrice principale, Valérie Stroh, déjà vue à l'écran dans les deux oeuvres précédentes de Féret, *Mystère Alexina* et *L'homme qui n'était pas là*. Ce sont là les seuls moments touchants.

La direction des acteurs de *Baptême* laisse à désirer. Le couple Valérie Stroh et Jean-Yves Berteloot (dont la bouille rappelle à la fois Dennis Quaid et Tom Hanks) joue avec mollesse, débitant ses textes d'un agaçant ton théâtral. Certaines scènes sirupeuses croulent sous un maniérisme de mauvais aloi. Exemple: 1955, c'est la fête des Mères, la radio inonde la maison de la voix de Tino Rossi et son *Maman, c'est toi la plus belle du monde*. Les deux enfants d'Aline lui apportent un cadeau. Réplique de maman Aline à ses mômes, d'un ton pointu: «Mais tu sais, Rémi, que le plus beau cadeau que tu puisses me faire, c'est de travailler davantage en classe et de ne plus être consigné le dimanche». A-ga-çant! Les autres acteurs sont à l'avenant: le grand-père alcoolique (qui, soit dit en passant, disparaît mystérieusement au mitan du film sans qu'on sache pourquoi), le frère jaloux, Maurice l'instituteur, la bonne à la voix stridente, les enfants trop sages pour être crédibles.

Baptême, c'est donc la chronique floue des gens sans nom. Un hymne désincarné, dédié à des héros ordinaires dont la vie est un long long long fleuve tranquille ...

Normand Provencher

Aux sources du Nil / Mountains of the Moon

«L'homme qui apprend doit croire;
celui qui sait doit examiner»
Roger Bacon

L'histoire du Nil se perd dans la nuit des temps. Ce fleuve — le plus long du monde, sans lequel l'Afrique ne serait qu'une vaste contrée désertique — représentait un véritable objet de culte pour les anciens Égyptiens qui voyaient en lui un serviteur des Dieux. Pendant des siècles cependant, nul ne put déterminer le lieu d'origine exact de ce majestueux cours d'eau. Ce sont les récits des marchands qui permirent l'élaboration des premières cartes où l'on retrouve «les monts de la lune», source du Nil selon la légende. Néron, César et Napoléon tentèrent en vain d'en savoir davantage grâce à des missions d'exploration. Ceux qui arriveront à maîtriser le Nil domineront ceux qui en dépendent, croyait-on à l'époque. En dépit de la découverte de nombreux affluents, il fallut attendre jusqu'au milieu du XIXe siècle pour voir deux explorateurs à la foi de charbonnier, Richard Burton et John Speke, réussir enfin, malgré d'innombrables embûches, à inscrire leur nom en lettres d'or dans les manuels de géographie.

C'est de cette épopée unique, aux limites de l'endurance humaine, dont il est question dans le dernier film de Bob Rafelson, *Mountains of the Moon*, inspiré de la nouvelle biographique *Burton and Speke* de William Harrison. Après neuf ans d'obstination, à résister aux bonzes hollywoodiens qui cherchaient à lui imposer leurs diktats, Rafelson (*Five Easy Pieces, The Postman Always Rings Twice*) peut se féliciter d'avoir tenu le coup: *Mountains of the Moon*, en dépit de quelques erreurs de parcours, se veut une oeuvre puissante, exaltante et enrichissante.

Rafelson a refusé tout compromis, donc, pour voir aboutir son projet selon ses propres désirs. Cette intransigeance s'est poursuivie pour le choix des acteurs, principalement celui qui aurait à faire revivre sir Richard Burton. La tâche n'était pas simple. Il fallait dénicher la perle rare capable de rendre au grand écran l'extraordinaire passion de cet homme polyglotte (il parlait 24 langues et plus d'une centaine de dialectes), grand voyageur, fine lame, excellent écuyer, bon tireur et écrivain fécond (on lui doit entre autres une traduction littérale des *Mille et une nuits* en 16 volumes). Après l'audition de 130 comédiens, Rafelson arrêta son choix sur l'Irlandais Patrick Bergin. Son intuition ne lui a pas fait défaut. Carrure athlétique, cheveux rebelles, une flamme au fond des yeux, Bergin porte le film sur ses épaules. Comme si le rôle avait été écrit pour lui. La fougue, la persévérance, la soif de connaître de Burton renaissent sous nos yeux, au fil de son périple africain, coude à coude avec John Speke (décevant Iain Glen), celui qui, des années plus tard, mû par l'orgueil de la réussite, devait lui mener une lutte intellectuelle sans merci devant la sélecte Royal Geographical Society pour la revendication de leurs découvertes communes (L'histoire devait prouver, deux ans après la mort de Speke, que ce dernier avait raison et que le lac Victoria était bel et bien la source duNil.)

Partis de la Somalie en 1854, Burton, Speke et une poignée de porteurs, dont le courageux Siddi Bombay (la couleur de sa peau a fait qu'il ne fut jamais reconnu par l'aristocratie britannique en dépit de ses voyages aux quatre coins du continent africain), atteignirent le lac Victoria au terme d'un éprouvant périple de deux ans. Deux ans à défier les conditions climatiques et géographiques, à vivre dans la crainte de subir les attaques des indigènes, à composer avec la faim, la soif, la maladie, les animaux sauvages, les insectes. Marcher, encore et toujours, guidé par le seul désir de faire reculer les frontières de la connaissance humaine. Comme Hillary en route vers le sommet de l'Everest. Comme Amundsen au Pôle Sud. À un seul moment Burton s'interroge sur le sens de son expédition suicidaire: «Pauvre fou. Le diable te mène...» Ce seront là les seules interrogations métaphysiques que mettra Rafelson dans la bouche de son héros. Au fil d'un scénario parfois cahotique cependant, nous apprenons à découvrir Burton, un humaniste qui cherchait à connaître sans imposer sa culture aux autres peuples, à s'ouvrir aux moeurs étrangères sans spolier comme l'ont trop fait ses prédécesseurs et ceux qui le suivront. Avant-gardiste, il n'hésitera pas à «briser les mythes sur l'homme noir» devant l'aristocratie londonienne. Cette indépendance d'esprit n'aurait guère été possible s'il avait accepté que ses expéditions fussent financées par l'Église. Pas étonnant que Rafelson se soit si fortement identifié à ce Burton. On ne peut en dire autant de l'énigmatique Speke, dont le rôle manque parfois de discernement. Homme de paille d'un éditeur sans scrupules, géographe attiré par le prestige, il ne réussit pas à nous convaincre véritablement. Était-il vraiment capable d'amitié, comme se demandait Burton? Nul ne le saura. Sa mort (ou son suicide?) sera à son image: mystérieuse.

Sir Burton n'était guère un enfant de choeur. Déjà jugé pour ses écrits «pornographiques», il ne cachait pas son intérêt pour les découvertes ethno-sexuelles. Heureusement, Rafelson a su éviter de tomber dans ce piège accrocheur. De cet aspect anecdotique, il ne retient qu'une courte séquence où Speke, mal à l'aise, le surprend à peindre de jeunes indigènes nues, et une autre où celle qui allait devenir sa compagne, Isabelle Arundell, jette un coup d'oeil dans l'une de ses traductions du *Kama-Sutra*.

AUX SOURCES DU NIL (Mountains of the Moon) — Réalisation: Bob Rafelson — **Scénario:** William Harrison, Bob Rafelson d'après le livre **Burton and Speke** de Harrison et les journaux manuscrits de Richard Burton et John Hanning Speke — **Production:** Daniel Melnick — **Images:** Roger Deakins — **Montage:** Thom Noble — **Musique:** Michael Small — **Son:** Simon Kaye — **Décors:** Norman Reynolds — **Costumes:** Jenny Beavan, John Bright — **Effets spéciaux:** David Harris — **Interprétation:** Patrick Bergin (Richard Burton), Iain Glen (John Hanning Speke), Fiona Shaw (Isabel), Richard E. Grant (Oliphant), Paul Osongo (Sidi Bombay), Delroy Lindo (Mabruki), Peter Vaughan (Lord Houghton), Bernard Hill (le docteur Livingstone), James Villiers (Lord Oliphant), Adrian Rawlins (Edward), Matthew Marsh (William), Richard Caldicot (Lord Russell), Christopher Fulford (Herne), Garry Cooper (Stroyan), Roshan Seth (Ben Amir), Jimmy Gardner (Jarvis), Doreen Mantle (madame Speke), Anna Massey (madame Arundell) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 135 minutes — **Distribution:** Columbia.

Mountains of the Moon n'est toutefois pas dépourvu de défauts. Outre l'absence de chimie véritable entre Speke et Burton, imputable à la disproportion des talents en présence, le scénario piétine par moments particulièrement dans les séquences tournées dans la tribu africaine, où Rafelson s'attarde sur des insignifiances et sombre dans une grossière facilité. Son oeuvre ne possède certes pas le souffle épique des Lean et Attenborough, mais offre le plaisir de lever le voile sur la vie d'un homme qui avait fait de la connaissance son seul leitmotiv, sa seule ambition.

Normand Provencher

Last Exit to Brooklyn

LAST EXIT TO BROOKLYN — Réalisation: Uli Edel — **Scénario:** Desmond Nakano, d'après le roman de Hubert Selby Jr — **Production:** Bernd Eichinger — **Images:** Stephan Czapsky — **Montage:** Peter Przygodda — **Musique:** Mark Knopfler — **Décors:** Leslie Ann Pope — **Costumes:** Carol Oditz — **Interprétation:** Stephen Lang (Harry Black), Jennifer Jason-Leigh (Tralala), Burt Young (Big Joe), Peter Dobson (Vinnie), Jerry Orbach (Boyce), Cameron Johann (Spook), Stephen Baldwin (Sal), Jason Andrews (Tony), James Lorinz (Freddy), Sam Rockwell (Al), Alexis Arquette (George), Zette (Regina), Ricki Lake (Donna), John Costelloe (Tommy), Christopher Murney (Paulie), Frank Acciarito (Eddie), Lisa Passero (Teresa) — **Origine:** République fédérale allemande — 1989 — 104 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

Il y a une scène, dans le plus récent film de l'Allemand Uli Edel, qui sort tout droit de l'imagerie catholique: celle où le représentant syndical pédéraste est «crucifié» sur une vieille clôture de bois après avoir tenté de violer un petit garçon. Tout en sang et en larmes, il endure son calvaire dans un décor de fin du monde, sous des éclairages expressionnistes et dans un concert infernal de violons. Un peu plus, et on se croirait au beau milieu de *Golgotha* de Julien Duvivier...

La comparaison n'est pas tirée par les cheveux. Comme l'a fait le réalisateur de *Pépé le Moko*, en effet, Edel (qui nous a déjà donné le très sordide *Moi, Christiane F...*, un socio-drame accrocheur qui traite des punks, de la drogue et de la prostitution juvénile) pousse «l'esthétique de la noirceur» à ses extrêmes limites. Son ciel, constamment sombre, ploie sous le poids des nuages; ses cadrages hyperdramatiques transforment chaque visage en vallée de douleurs et ses personnages, tous vêtus de haillons, rappellent ces créatures suintantes et pouilleuses qui illustraient la destruction de Sodome et Gomorrhe dans les vieux bouquins d'éducation religieuse. Bref, nous nageons en plein mélodrame crypto-biblique, plein de bruits, de fureur... et de martyres.

Adaptation crépusculaire du roman de Hubert Selby — roman qui, rappelons-le, fut taxé de pornographie à sa sortie en 1964 —, *Last Exit to Brooklyn* nous entraîne dans un univers étouffant et désespéré. À travers le destin tragique de personnages misérables, ce film jette un regard amer et désespéré sur l'Amérique des années 50. Il y a Tralala, la jolie délinquante qui se fera violer par une dizaine d'inconnus dans le fond d'une cour mal famée; le représentant syndical mal marié qui découvrira son homosexualité au bras d'un jeune garçon efféminé; le travesti toxicomane qui finira sous les roues d'un camion; la jeune fille obèse qui tombera enceinte au grand désespoir de ses parents; l'adolescent arriéré qui deviendra la tête de turc de son quartier; le soldat qui sera sauvagement battu par une bande locale; les grévistes qui essuieront les coups de matraque des policiers; les hommes qui suivront Tralala dans la ruelle pour tomber dans les mains de ses copains; etc.

Alors que le roman de Selby était composé de six histoires indépendantes l'une de l'autre, Edel, lui (comme l'a fait James Ivory pour son adaptation de *Slaves of New York*), a opté pour un scénario linéaire, qui se déroule dans une même unité de lieu et de temps. Si la structure du récit est quelque peu artificielle — les personnages se croisent plus qu'ils ne se rencontrent, — le résultat final, lui, gagne en force et en impact. Ce qui n'était qu'une suite de «petites musiques de chambre» devient ici une véritable symphonie de cris et de plaintes. En plus de se répondre comme des échos, les

différentes histoires, ainsi entrecroisées, amplifient le cri de détresse poussé par l'oeuvre originale.

Afin de cimenter les divers récits entre eux et mieux nous faire oublier l'incohérence du scénario, Edel a opté pour une mise en scène «de fer» qui multiplie les parti pris formels. La photo, les cadrages, la musique (composée par Mark Knopfler, le guitariste de Dire Straits), chaque élément visuel et sonore cherche à créer un climat pesant, inquiétant, étouffant. Ce formalisme ne se limite pas à créer une simple ambiance «existentielle»: il devient une véritable prison qui écrase et oppresse les personnages.

C'est d'ailleurs dans cette confrontation singulière entre le caractère réel et humain des personnages et le caractère surréel et artificiel de la forme que se situe l'intérêt majeur de ce film. Alors que le Fassbinder de *Querelle* et le Zulawski de *L'important c'est d'aimer* avaient poussé leur amour de la théâtralité jusqu'à transformer leurs personnages en Arlequin surréalistes (rappelez-vous les répliques «littéraires» de Brad Davis dans le premier et de Jacques Dutronc dans le second), Edel, lui, privilégie un jeu naturel. Résultat: on se retrouve devant un mélange étrange mais fascinant de Sidney Lumet et de Tim Burton.

Soulignons en terminant l'interprétation extraordinaire de Jennifer Jason Leigh dans le rôle de Tralala. À la fois naïve et perverse, sombre et lumineuse, elle crève littéralement l'écran. Tous ceux qui l'ont vue dans *Miami Blues* savent qu'elle est l'une des meilleures jeunes comédiennes des États-Unis. Le jour où elle trouvera son *Raging Bull*, Hollywood tremblera...

Richard Martineau

L'homme qui voulait savoir

Un soir funeste attend un jeune couple de Hollandais en vacances près de Nîmes. Avant d'être victime d'un psychopathe, Saskia aura le temps de raconter à Rex un songe prémonitoire: emprisonnée dans un oeuf d'or, qui erre dans l'infini, elle croise furtivement Rex, dans la même situation. Le récit de ce rêve, précisons-le, se déroule lors d'une panne d'automobile qui survient à l'intérieur d'un tunnel noir. En sortant du tunnel, Saskia et Rex regagnent la lumière chaude du Midi. Mais la mort appelle Saskia sous le soleil, en la personne de Raymond Lemorne.

Sous une apparence anodine, Lemorne est en réalité un assassin consciencieux qui expérimente le crime pour se donner un équilibre intérieur. Ce professeur de chimie ne saurait se contenter d'une petite existence tranquille où voudraient le confiner travail, famille et maison de campagne. Méticuleux, il croit néanmoins aux vertus du hasard: sa victime se présentera au moment choisi. Saskia croise sa route et meurt sans comprendre.

Rex, pour sa part, ne peut se résoudre à cette fatalité. Il cherche durant trois longues années l'indice susceptible d'expliquer la disparition de sa compagne. Lemorne lui-même vient à sa rescousse, pour lui offrir bientôt la clef du mystère. Mais cette clef ouvre aussi les portes de la mort...

Comment classifier le film de George Sluizer? Thriller psychologique? Sûrement pas. Faux drame policier avec soupçon d'onirisme? Peut-être. Certains ont évoqué Hitchcock. La référence me semble facile. On pourrait certes souligner l'habileté de la construction dramatique; encore que «dramatique» convienne plus ou moins à cette histoire racontée assez froidement et sans réel suspense. L'angoisse — car angoisse il y a — résulte plutôt de l'apparente insignifiance des faits. Lemorne (campé par l'impénétrable Bernard-Pierre Donnadieu) n'effraie pas, il intrigue. Quel est son plan, quel ultime but s'est-il assigné? Il nous l'expliquera lui-même: le plaisir gratuit du mal, miroir inversé d'un

confort trop médiocre.

L'avant-dernière et très brève séquence du film, qui ne nécessite nul effet particulier ni la moindre prouesse technique, est absolument terrifiante. L'horreur ne vient pas de ce que le spectateur peut voir (puisqu'il n'y a pour ainsi dire rien à voir) mais de la situation *vécue* — façon de parler — par Rex. Seul le spectateur qui voulait savoir saura enfin de quoi il retourne. Je n'en dirai donc pas plus à ce sujet, et lui laisserai le loisir de combler sa morbide curiosité, quitte à lui saper le moral pour le reste de la soirée...

Car, il faut bien l'avouer, le climat trouble de *L 'Homme qui voulait savoir* n'est pas tempéré par une fin heureuse — ce qui le démarque encore davantage des happy end hitchockiens. S'il reste quelque espoir, il réside en cette étrange rêve cité plus haut; l'oeuf d'or, symbole d'une vie se prolongeant au-delà de la mort terrestre, témoigne de la possible rencontre de Rex et Saskia dans un monde de lumière inaccessible aux vivants.

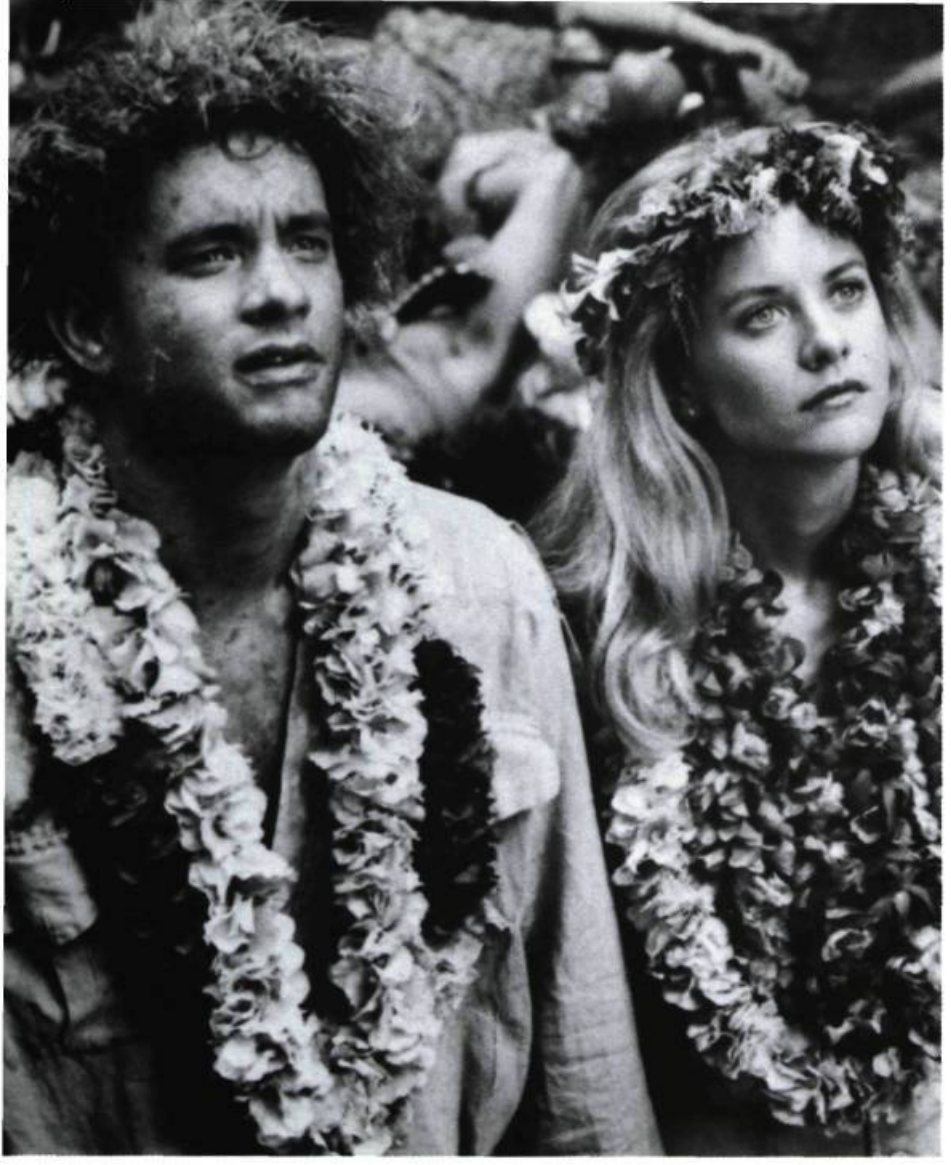
Denis Desjardins

L'HOMME QUI VOULAIT SAVOIR (Spoorloos) — **Réalisation:** George Sluizer — **Scénario:** Tim Krabbé, d'après son roman *L'Oeuf d'or* — **Production:** Anne Lordon et George Sluizer — **Images:** Toni Kuhn — **Montage:** George Sluizer et Lin Friedman — **Musique:** Henny Vrienten — **Son:** Piotr Van Dijk — **Décors:** Santiago Isidro Pin — **Costumes:** Sophie Dussaud — **Interprétation:** Bernard-Pierre Donnadieu (Raymond Lemorne), Gene Bervoets (Rex Hofman), Johanna ter Steege (Saskia Wagter), Gwen Eckhaus (Lieneke), Bernadette Le Saché (Simone Lemorne), Tania Latarjet (Denise), Lucille Glenn (Gabrielle), Roger Souza (le gérant de la statio-service), Pierre Forget (le fermier Laurent), Didier Rousset (le journaliste de la té.lévision), Caroline Appère (la caissière), Raphaeline (Gisèle Marzin), Robert Lucibello (le professeur) — **Origine:** Pays-Bas / France — 1988 — 105 minutes — **Distribution:** France Film.

Joe contre le volcan / Joe versus the Volcano

Qu'on se le dise, le style et la fantaisie font un retour réjouissant dans la comédie américaine! Après une décennie qui m'apparaît un peu terne avec le recul, voilà qu'en moins de six mois, Hollywood produit un coup sur coup trois comédies au style marqué: *War of the Roses*, *She-Devil* et maintenant, *Joe versus the Volcano*. Ces trois films n'ont pas fait l'unanimité, mais personne ne peut nier l'invention et la recherche de leur réalisation. Des trois, *Joe versus the Volcano* est sans doute le plus bizarre et le plus charmant. «Charmant» à la façon des trésors de pacotille que l'on trouve dans le grenier de sa tante Hilda. On est loin de la grosse machine bien huilée de *Tootsie* ou du faux-*flyé* des *Ghostbusters*, et c'est tant mieux. Le film de John Patrick Shanley ne répond pas aux critères habituels d'évaluation (le film a plus d'une faiblesse), mais il a tout du bibelot fêlé auquel on s'attache.

Disons tout de suite que le principal défaut du film tient à la minceur du propos. C'est un film à *flashes*. L'idée de départ est pourtant excellente: un ancien pompier hypocondriaque, devenu employé de bureau, apprend qu'il ne lui reste plus que six mois à vivre et accepte d'aller se jeter dans un volcan. Je schématise un peu, mais c'est pour mieux souligner certaines caractéristiques dans l'écriture comique de Shanley. Tout d'abord l'ironie. Le médecin du malade imaginaire annonce à ce dernier qu'il souffre vraiment d'un mal incurable. N'est-ce pas la hantise de tout hypocondriaque? Cauchemar qui cache cependant un fantasme refoulé, celui de vraiment être atteint d'une belle et exotique tumeur qui justifie tous nos maux. Joe Banks peut alors devenir un martyr-héros, ce qu'il était par ailleurs, en tant que pompier. Cela nous amène à parler de l'exagération comme motif comique et de la fatalité comme agent moteur. De simple sapeur qu'il était, Joe Banks est appelé à se transformer en pompier cosmique. Tout un superhéros! Ce n'est qu'en sacrifiant son corps au volcan qu'il pourra apaiser les feux et la



JOE VERSUS THE VOLCANO — Réalisation: John Patrick Shanley — **Scénario:** John Patrick Shanley **Production:** Teri Schwartz — **Images:** Stephen Goldblatt — **Montage:** Richard Hasley — **Musique:** George Delerue — **Son:** Keith A. Wester — **Décor:** Bo Welch — **Costumes:** Colleen Atwood — **Interprétation:** Tom Hanks (Joe), Meg Ryan (DeDe / Angelica / Patricia) Lloyd Bridges (Graynamore), Robert Stack (le docteur Ellison), Abe Vigoda (le chef des Waponis), Dan Hedaya (monsieur Waturi), Ossie Davis (Marshall, le chauffeur), Barry McGovern (le vendeur de bagages), Amanda Plummer (Dagmar), Carol Kane (une coiffeuse) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 94 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

lave qui menacent une communauté indigène... et obtenir le minerai dont a besoin l'excentrique millionnaire qui l'a engagé.

Chemin faisant, le film développe une gentille allégorie sur la soif de transcendance qui habite plus d'un mortel. Prisonnier de la grisaille de son emploi de bureau, Joe Banks se sent aliéné. Il a le teint vert; le lait sûrit dans son café matinal; il n'a pas le courage de courtiser la jolie secrétaire de son patron; la pollution l'étouffe. Bref, l'horreur. Pour tout support moral, il lui reste les quelques romans d'odyssées qu'il cache dans un tiroir de son bureau et une lampe d'un kitsch consommé qu'il préfère aux néons du sous-sol où il travaille. Munie d'un abat-jour qui s'éclaire, la lampe renvoie à Joe Banks les images exotiques d'une île. En branchant sa lampe, notre héros pose un geste quasiment politique puisque l'objet multicolore jure avec le monochrome du décor et choque son patron. Mais on voit aussi comment la lampe magique lui sert d'écran pour la projection de ses fantasmes. Joe Banks contemple sa lampe comme d'autres allaient au cinéma durant la Dépression! On peut même interpréter toutes les aventures subséquentes du personnage comme une extension de ses rêves éveillés. L'artificialité et la fantaisie qui accompagnent la présentation de son odyssée personnelle nous invitent certainement à le faire. Le film trace donc le cheminement d'un homme brimé et renfermé sur lui-même qui rêve qu'on lui donne la possibilité de prouver sa grandeur d'âme et son potentiel créateur. D'ailleurs, il faut voir à quelle orgie imaginative nous convie le film, une fois que Joe Banks se libère des décors orwelliens de sa vie quotidienne.

On voit donc que le projet de Shanley ne manque pas d'intérêt. Pourtant le spectateur reste sur sa faim. L'impression de superficialité provient du convenu des développements narratifs et de leur nature épisodique. Ironiquement, c'est en étant justement épisodique que le film est le plus fidèle au modèle homérien de l'Odyssée, auquel il rend un hommage évident. On passe d'un décor à l'autre et d'une aventure à l'autre sans que l'évolution du héros ne nous surprenne. Ce n'est donc pas dans le récit comme tel, ou dans la psychologie profonde des personnages, qu'il faut chercher la valeur du film. On doit plutôt s'attarder à l'abondance des détails et à la richesse des éléments ludiques concoctés par Shanley. De même, l'invention du découpage et de la direction artistique retiennent l'attention. Avant tout dramaturge et scénariste à succès (*Moonstruck*), on ne pouvait douter que Shanley serait aussi un créateur d'images. Mais cet homme de lettres possède un oeil évident pour le cinéma. On est loin du théâtre «en canne», malgré l'emploi presque outrancier du carton-pâte dans la scénographie du film.

De plus, les historiens du cinéma comique apprécieront sûrement les révérences que le réalisateur semble faire aux différentes traditions de la comédie américaine.

Le film débute sur une variation intimiste et minimaliste de *Brazil* (1985), du cinéaste américain Terry Gilliam. La présence de Robert Stack et de Lloyd Bridges, dans le premier tiers du film, rappelle leur contribution récente au sous-genre du pastiche avec *Airplane!* (1980). Le duo Tom Hanks/Meg Ryan a tout le piquant et la légèreté du tandem Rock Hudson/Doris Day, qui fit le bonheur des cinéphiles dans les années 50 et 60. Les périples exotiques de Joe Banks rappellent les aventures de Bing Crosby et de Bob Hope dans *Road to Bali* (1952), *Road to Rio* (1947), *Road to Utopia* (1945), etc. On se rappellera aussi que, dans chaque film de cette série, l'actrice Dorothy Lamour campait un personnage différent, que des compères devaient tirer d'un mauvais pas. La formule est reprise, mais condensée par Shanley, lorsqu'il fait jouer les trois héroïnes de son film par la même actrice, Meg Ryan (d'ailleurs fort drôle dans ses compositions). Sur l'île, l'aspect caricatural des indigènes et le burlesque des échanges entre personnages évoquent le cinéma tarte à la crème des années 20 et 30, et ce, de Laurel et Hardy à Abbott et Costello, en passant par les trois Stooges.

Il est intéressant de remarquer que plus le film avance, plus les références de Shanley remontent le cours du temps. Cela explique peut-être pourquoi le film se termine en queue de poisson; une finale qui frustre plus d'un spectateur. Les deux amoureux échappent à l'enfer du volcan pour se retrouver dans la mer, tels des bébés naissants dans le liquide amiotique. Ils sont aussi comme Adam et Eve, seuls au monde sous la voûte céleste. Tout est à recommencer, mais personne ne sait où aller, ni les personnages, ni l'auteur.

Le film, lui, se retrouve déjà sur les tablettes des clubs vidéo. C'est un peu dommage.

Johanne Larue

Total Recall

Malgré sa promesse de ne plus toucher aux films à effets spéciaux après *Robocop*, ce projet de science-fiction qu'est *Total Recall* ne pouvait qu'intéresser le réalisateur hollandais Paul Verhoeven. Les problèmes d'identité du héros dont la personnalité en cache une autre, la zone trouble qui s'installe entre réalité, illusion et rêve, et la violence saignante dont regorge le scénario s'accordent parfaitement avec les préoccupations de l'auteur de *The Fourth Man* et *Flesh and Blood*.

Malheureusement, il fallait qu'il tombe sur Arnold Schwarzenegger. Arnold est un paradoxe vivant. D'une part, il attire à lui les producteurs, donc l'argent, et les réalisateurs importants (James Cameron, Walter Hill, John McTiernan). D'autre part, bien que doué d'un charisme certain, c'est un très mauvais acteur, au jeu très limité, qui ne peut rendre les nuances et les émotions requises pour un personnage aussi complexe que le double rôle de Quaid/Hauser dans *Total Recall*. Le film sombre donc rapidement dans le syndrome de la superproduction, qui consiste à camoufler les imperfections du jeu de la vedette et les nombreux trous dans le scénario en multipliant les scènes d'action, les actes violents, les effets spéciaux et les morceaux de bravoure spectaculaires.

Un autre problème surgit alors: une fois Arnold associé à un projet, le scénario est complètement réécrit pour être moulé sur mesure à la superstar. *Total Recall* n'échappe pas à ce processus. Ce scénario avait déjà été travaillé une trentaine de fois, avant l'arrivée d'Arnold, par différents réalisateurs et pour différentes vedettes. En plus de reconstruire l'histoire de bout en bout (surtout le dernier tiers), Arnold impose sa marque de commerce, les «one-liners» débiles. À titre d'exemple, dans un combat avec sa femme terrienne, Quaid hésite à lui tirer dessus. Dissimulant une arme derrière son dos, elle lui dit: «Tu ne tirerais pas sur ta femme; après tout, on est marié.» Sur ce, elle le braque et Quaid la tue en répliquant: «Considère ça comme un divorce.» Ou encore, Quaid transperce un traitre avec une gigantesque vrille en lui criant. «Screw you!» («Visser», en anglais, mais aussi «Va te faire foutre!»). Ces répliques bêtes détruisent entièrement la crédibilité déjà chambranlante du personnage.

Placé devant le fait accompli (Arnold a toujours le dernier mot), un réalisateur de la trempe de Verhoeven se retrouve dans la même position que David Lynch savec *Dune*: il fait du mieux qu'il peut avec une mégaproduction qui échappe à son contrôle. D'un point de vue strictement visuel, *Total Recall* nous en met plein la figure: des scènes d'action menées à un rythme d'enfer et d'une violence inouïe, avec en prime des visions remarquablement réussies des paysages martiens et la création d'un monde décadent sur Mars qui se rapproche plus de *Métropolis* que de *Blade Runner* (voir le panorama rougeâtre de Venusville que contemple le dictateur Cohaagen de sa fenêtre).

Cependant, enlevez toute cette action, ces poursuites, ces tueries, ces explosions, et les problèmes narratifs deviennent apparents. Dommage, car la trame se révèle fascinante. Un ouvrier terrien de 2084 rêve continuellement à Mars, planète sur laquelle il

n'a jamais mis les pieds. Au lieu de s'y rendre, il décide de calmer son angoisse en se faisant implanter électroniquement la mémoire d'un voyage sur Mars, la spécialité de la compagnie Rekall. Durant le processus d'implantation, quelque chose tourne mal et Quaid réveille une autre personnalité en lui, Hauser, qui lui fait une affreuse révélation: Quaid n'a jamais existé, il n'est qu'un implant mnémonique.

Ça, c'est du pur Philip K. Dick, car le scénario est basé sur une de ses nouvelles. Tout ce que fait Quaid peut n'être qu'une illusion concoctée par Rekall, car il est en train de vivre exactement ce qui lui avait été promis (devenir un superagent martien, fuir sur Mars, rencontrer une brunette, affronter le dictateur Cohaagen). Lorsqu'il arrive sur Mars, Quaid rencontre un psychiatre qui se dit envoyé par Rekall, parce que, selon lui, Quaid est toujours sur Terre victime d'une désillusion paranoïaque. Si Quaid ne se réveille pas, tout va s'effondrer autour de lui, il deviendra le meilleur ami du dictateur et entraînera la planète dans un cataclysme irréversible. Quaid ne le croit pas, le tue (quoi de neuf?) et, dès ce moment, tout ce que le psychiatre lui a prédit *lui arrive vraiment!*

Jusque là, tout est possible. On ne peut savoir si ce n'est qu'une illusion ou la réalité. Malheureusement, la mort du psychiatre marque la perte de contrôle narratif, ce qui explique la déception que l'on éprouve en subissant le dernier tiers du film, remanié pour faire plaisir à Arnold. Ironiquement, la scène du psychiatre peut se voir comme un avertissement aux scénaristes de ne pas continuer à écrire la fin exigée. Car jusqu'à ce moment, *Total Recall* se dirigeait sur la route de *Brazil*, avec sa fin tragique et étonnante. Mais la finale de *Total Recall* est tellement invraisemblable et décrochée, avec cette technologie extra-martienne laissée sur Mars par une civilisation disparue (rappelant un peu trop *Forbidden Planet*), la soudaine et impossible regénération de l'atmosphère de Mars, la mort de tous les méchants et le baiser de happy-end entre Arnold et la brunette. C'est tellement gros que l'on s'attend à ce que Quaid se réveille dans sa chaise de Rekall. Mais non! Ô déception! C'est vraiment la fin, la vraie! Vive Arnold!

Il est certain que Verhoeven n'aurait jamais laissé le film finir comme ça. Pensez à *The Fourth Man*, où l'ambiguïté sur la sorcière demeure jusqu'à la fin, sans parler des hallucinations de l'écrivain superbement intégrées à l'intrigue. Pensez au cynisme de *Flesh and Blood* ou à la satire mordante de *Robocop*. En fait, la déception

TOTAL RECALL — Réalisation: Paul Verhoeven — **Scénario:** Ronald Shusett, Dan O'Bannon, Gary Goldman, d'après la nouvelle **We Can Remember It for You Wholesale** de Phillip K. Dick — **Production:** Buzz Feitshans, Ronald Shusett — **Images:** Jost Vacano — **Montage:** Frank J. Urioste — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Décors:** Robert Gould — **Costumes:** Erica Edell Phillips — **Effets spéciaux:** Thomas L. Fisher — **Interprétation:** Arnold Schwarzenegger (Quaid), Rachel Ticotin (Melina), Sharon Stone (Lori), Ronny Cox (Cohaagen), Michael Ironside (Richter), Marshall Bell (George / Kuato), Mel Johnson, Jr (Benny), Michael Champion (Helm), Roy Brocksmith (le docteur Edgemar), Ray Baker (McClane), Rosemary Dunsmore (le docteur Lull), David Knell (Ernie), Alexia Robinson (Tiffany), Dean Norris (Tony), Mark Carlton (Bartender), Debbie Lee Carrington (Thumbelina), Lycia Naff (Mary), Bobby Costanzo (Harry), Michael La Guardia (Stevens), Pricilla Allen (la grosse dame) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 109 minutes — **Distribution:** Columbia.

éprouvée ressemble beaucoup à ce qui s'est passé avec *Dune*, quoique les attentes pour *Total Recall* étaient moins grandes. Je crois que nous sommes condamnés à être déçus par ces mégaproductions qui courbent l'échine sous le poids des impératifs commerciaux. Décidément, la science-fiction perd des plumes. Les *2001* et les *Blade Runner* sont des oiseaux de plus en plus rares.

André Caron

Badis

BADIS — Réalisation: Mohamed Abderrahman Tazi — ***Scénario:*** Noureddine Sail, Farida Ben Lyazid — **Production:** Omar Jawal — **Images:** Federico Ribes — **Musique:** Tawfiq Ould Amar — **Son:** Yves Osmu — **Décors:** Farid Bel Kahia — **Interprétation:** Jilali Farhati (l'instituteur), Maribel Verdu (Moira), Zakia Tahiri (Touria), Naima Lamcharki (la cabaretière), Bachir Skirej (le pêcheur), Miguel Molina (la jeune légionnaire) — **Origine:** Maroc/Espagne — 1988 — 90 minutes — **Distribution:** Crépuscule.

Il était une fois des gens heureux qui vivaient sous la surveillance d'un soleil qui n'avait pas la réputation d'avoir froid aux yeux. Il déposait ses rayons cuisants sur une population apparemment chaleureuse.

Badis, un tout petit village au nord du Maroc semblait s'épanouir en toute quiétude à l'ombre d'une forteresse espagnole. Nous sommes en 1974 sur la côte de la Méditerranée. Malgré les apparences, ce village de pêcheurs souffrait plus ou moins discrètement d'un complexe d'isolement prolongé. Un complexe qui ne viendra pas simplifier toutes les situations. Surtout, quand ces dernières arbordent les couleurs d'une certaine émancipation féminine face aux versets coraniques.

Touria, c'est la femme d'un instituteur qui enseignait à Casablanca. Là-bas, Touria faisait tourner un peu trop les têtes musulmanes sur son passage. Lui, il est plutôt moche. Elle? Elle est belle comme un rayon de soleil dans un tunnel aux éclairages mesquins. Pour mettre fin à ces petits manèges qui le rendaient fou furieux, notre instituteur demande à être muté dans un bled oublié des dieux et des autres. C'est ainsi qu'ils aboutissent à Badis. Mais, un malheur n'arrive jamais seul. Mahomet était là jaloux de sa mâle autorité.

À l'école, notre professeur manie aussi bien le martinet que les règles grammaticales. Et il continue de pratiquer une jalousie de tous les instants. Jaloux comme un oeuf peut l'être de sa coquille, il jette un regard ombrageux comme un parasol ambulant sur cette chose qu'est son épouse. Il n'a rien d'aimable, cet homme. D'ailleurs, Touria le déteste. Et on la comprend. Il la confine donc à ses appartements. Les loisirs dans ce coin perdu, on ne sait pas trop ce que cela veut dire. Boulot et dodo sont à l'ordre du jour et de la nuit. Dans ce contexte, Touria se sent aussi inutile qu'un cube de plastique dans un verre de whisky. Que faire pour sortir de cette cage infernale? Curieusement, c'est notre instituteur qui lui en donnera l'occasion.

Tout démarre très lentement dans *Badis*, comme si le soleil décourageait tout mouvement précipité. On a comme l'impression que le sable continue de vous brûler les pieds. Et ce, même pendant la nuit. Les images très belles rendent bien cette emprise d'un soleil de plomb sur une petite communauté plus ou moins engourdie dans ses croyances traditionnelles. Le film prend vraiment son rythme de croisière avec la rencontre de Touria et de Moira.

Moira, c'est la fille d'un pêcheur qui l'a élevée seul parce que son épouse d'origine espagnole avait claqué la porte, il y a quinze ans. Moira était devenue aussi belle qu'un pommier en fleurs. Son père s'inquiétait du fait qu'elle affichait des velléités d'indépendance. Belle comme une perle précieuse, elle allumait des désirs chez les hommes de tous âges. Jusqu'au jour où un soldat espagnol qui venait, chaque jour, quérir de l'eau au puits du village la remarque au point d'oser lui faire la cour. Moira résiste pour la forme. Et c'est ainsi que commence une idylle en catimini.

Notre mari jaloux n'était pas insensible aux charmes de Moira. Pour avoir cette dernière à la portée de son regard, il demanda à Touria de lui apprendre à lire. Il venait de commettre la bêtise de sa vie. Moira et Touria deviendront de grandes amies. Moira fera de Touria sa confidente. Complicité oblige. À la faveur d'un statagème, elles décideront de fuir ce patelin de malheur. Cependant, ce conte risque de tomber dans la tragédie parce qu'il y a des hommes et des femmes qui ont une pierre à la place du coeur. Et ce n'est pas nécessairement une pierre précieuse.

Ce drame de moeurs de Mohamed Abderrahman Tazi réussit fort bien à nous faire partager le désarroi de Moira et de Touria. Mais *Badis* porte bien son nom. C'est tout un village qui défile devant nous avec ses comportements parfois bizarres et son machisme têtu. Le jour où on soupçonne la relation amoureuse de Moira avec un soldat, tout le village se mobilisera pour obtenir un changement de convoyeur. Tout de suite après le constat de la fuite des deux amies, tous les hommes du village, petits et grands, partiront à la chasse aux sorcières. Et c'est une femme qui lancera la première pierre.

De la propriétaire du café au maître de poste, tout le village ouvre l'oeil. Et pas toujours le bon. Dans ce patelin, les regards vicieux pratiquent un sport fort répandu: la surveillance d'autrui. On s'épie comme si on s'amusait à enlever une à une les épines d'un cactus. Tazi a un sens de l'observation très aiguisé. Son *Badis* nous prouve qu'il sait ouvrir le bon oeil: celui qui dénonce toutes les formes d'intolérance.

Janick Beaulieu

Et la lumière fut

Le dernier film du Géorgien Otar Iosseliani est un plaidoyer pour la survie de la planète. Si on veut sauver la race humaine, il faut sauver le milieu où elle vit, c'est-à-dire son environnement et sa culture. Pour démontrer cela, le cinéaste a inventé de toutes pièces une histoire qu'il est allé tourner dans le village de Djiguinoum au Sénégal. Et question de donner un peu de chair à son propos, somme toute assez abstrait, il a demandé à des hommes et des femmes sénégalais, vêtus uniquement de la ceinture aux genoux de fort jolis pagnes, de se prêter à toutes ses fantaisies. Alors que les hommes imaginés par Iosseliani ne sont que des paresseux ou des laveurs de linge indifférents et sans envergure, les femmes sont des guerrières dominatrices. La vie paisible de ces villageois très respectueux des coutumes ancestrales bascule le jour où des hommes civilisés et pas très prévoyants procèdent à des coupes à blanc des arbres de leur forêt. Depuis toujours, ces habitants refermés sur eux-mêmes discutent ferme lorsqu'une femme en a assez de faire suivre son mari trop paresseux ou bien lorsqu'une autre voit une rivale faire la cour à l'homme qu'elle a déjà pris en chasse, ou encore lorsque les femmes servantes quittent un couple parce qu'elles ne veulent plus le servir. Mais lorsque les bûcherons laissent derrière eux des objets jusqu'alors inconnus de ces primitifs, des disputes plus sérieuses les divisent. Par exemple, les femmes se battent pour s'approprier un pneu flottant sur la rivière. L'ordre social en est troublé. Quand leur village sera complètement rasé, les gens iront tous à la ville. Certains vendront des reproductions de leur idole toute puissante au marché public. Ils oublient la valeur symbolique de la statuette originelle et perdent du coup les fondements même de leur culture. Et voilà, l'humanité a perdu une richesse de plus. Un peuple primitif est mort en se détachant de ses racines et en adoptant les comportements anonymes d'une société désincarnée.

Il est drôlement fait ce petit film. On aperçoit d'abord un camion dans la forêt. Ensuite, on assiste à la coupe d'un arbre géant. Puis, on voit des piles de journaux dans un marché public. Quelqu'un fait cirer ses souliers, un autre exécute des travaux de couture dans la rue. Et on revient à la forêt où des troncs d'arbres glissent sur un cours d'eau. Plus loin, il y a un bateau. Après le générique, un lever de soleil marque le début d'une journée dans la vie d'un petit village africain. Le plus étonnant, c'est que les gens se parlent dans un dialecte incompréhensible et qu'il n'y a pas de sous-titres. Il y a par contre 27 intertitres qui viennent de temps en temps résumer ou expliquer ce qui se passe, comme dans les films muets. Sauf qu'ici on entend aussi les voix, la musique et tous les bruits. Tout ceci est d'abord assez déroutant. On a l'impression qu'il ne se passe rien, qu'il n'y a pas d'histoire. D'autant qu'il n'y a pas de personnage principal à suivre. Le personnage, c'est le village. Alors tout est filmé en plans d'ensemble ou en plans moyens. Il y a très peu de gros plans. On comprend donc que la vie de chaque individu n'est pas très importante. C'est la collectivité qui importe. Ce choix esthétique se marie très bien au thème de ce film qui pose le problème de la survie de tout un groupe menacé de disparition.

Dans ce petit village qui, rappelons-le, a été imaginé par le réalisateur, les femmes sont plus libres que les hommes. Ça

correspond, dans l'esprit du réalisateur, à son « désir de se promener sur les surfaces des idées féministes ». Il aurait dû ne pas rester à la surface et aller voir un peu plus loin. En demandant aux hommes de s'occuper à des tâches traditionnellement attribuées aux femmes et vice-versa, il a tout simplement pris ce qu'il y avait d'un côté pour le placer de l'autre. Présenter le féminisme de cette façon revient à dire que les femmes voudraient être des hommes. Quelle stupidité! Le vrai féminisme, c'est tout simplement la libération des hommes et des femmes des rôles traditionnels. Ce n'est pas l'obligation de se plier à d'autres rôles. C'est la liberté de choix pour tous.

Cela dit, le film a un certain charme, en bonne partie grâce à la présence des Africains très naturels malgré leur absence de formation d'acteur. La musique et le rythme du film sont tout à fait réussis. C'est plus lent que la plupart des longs métrages auxquels nous sommes habitués, mais ça correspond très bien au souffle personnel du réalisateur qui aime bien montrer les choses sans insister. Ça oblige le spectateur à être plus actif et à aller voir ce qui se cache dans chaque image. Mais, s'il vous plaît, n'allez pas chercher trop loin, ça déplairait au réalisateur qui a déjà déclaré: « Le principe du cinéma est de glisser sur la surface... Je préfère que mes personnages soient des archétypes, je refuse la pénétration dans l'âme concrète du personnage ». Tout ça tient peut-être des origines soviétiques de Iosseliani. Je ne sais pas s'il est communiste, mais ces gens-là ont appris à fermer les yeux sur les besoins individuels et à travailler pour le bien commun. Il est peut-être mystique. Jugez vous-mêmes en lisant ceci: « Il y a eu des époques où le spirituel n'était pas le trésor principal de l'être humain, en Grèce par exemple, où c'était plutôt le corps. La décadence romaine, elle est stigmatisée par l'apparition du portrait réaliste de l'homme ». Tirez toutes les conclusions que vous voulez. Je vous dis seulement que ce réalisateur abhorre les signes particuliers et la description réaliste des gens. Il préfère observer de loin. Ce qu'il aime par-dessus tout, c'est se servir des gens et parfois même des objets, (souvenez-vous des *Favoris de la lune*) pour démontrer une idée. Il ne faut pas non plus oublier de souligner l'humour de ses films qui autrement seraient vraiment trop didactiques.

Sylvie Beaupré

ET LA LUMIÈRE FUT — Réalisation: Otar Iosseliani — **Scénario:** Otar Iosseliani — **Production:** Alain Queffelean — **Images:** Robert Alazraki — **Montage:** Otar Iosseliani, Ursula West, Marie-Agnès Blum — **Musique:** Nicolas Zourabichvili — **Son:** Alix Comte — **Décors:** Yves Brover — **Costumes:** Charlotte David — **Interprétation:** Sigalon Sagna (Badinia, la vieille guérisseuse), Saly Badji (Okonoro, la femme qui quitte son mari), Binta Cissé (Mzézvé, la fille au crocodile), Marie-Christine Dieme (Lazra, la jeune mère), Fatou Seydi (Kotoko, la potière), Alpha Sane (Yéré, le voyageur), Abdou Sane (Bouloudé, le puisatier), Souleimane Sagna (Soutoura, le paresseux), Marie-Solange Badiane (Djou, la femme du puisatier), Moussa Sagna (Ladé, le chef du village), Oussmane Vieux Sagna (Gagou, le fiancé de Lazra), Salif Kambo Sagna (Noukoumé, l'amoureux transi), Fatou Mounko Sagna (la femme de Yéré, une bagarreuse), Oswaldo Olivera (Sédou, le forestier), Bouba Sagna (Matoutou, le petit messager) — **Origine:** France, République fédérale allemande, Italie — 1989 — 106 minutes — **Distribution:** Astral.

Dick Tracy

DICK TRACY — Réalisation: Warren Beatty — **Scénario:** Jim Cash, Jack Epps Jr, d'après les bandes dessinées de Chester Gould — **Production:** Warren Beatty — **Images:** Vittorio Storaro — **Montage:** Richard Marks — **Musique:** Danny Elfman — **Décors:** Rick Simpson — **Costumes:** Milena Canonero — **Effets spéciaux:** Bruce Steineheimer — **Interprétation:** Warren Beatty (Dick Tracy), Madonna (Breathless (Fleur de peau) Mahoney), Al Pacino (Big Boy Caprice), Glenne Headley (Tess Trueheart), Charlie Korsmo (Kid), William Forsythe (Flattop / Têteplate), Seymour Cassel (Sam Catchem), James Keane (Pat Patton), Charles Durning (le chef de police Brandon), Paul Sorvino (Lips (Lippu) Manlis), Mandy Patinkin (88 keys / 88 touches), Dick Van Dyke (le procureur Fletcher), Estelle Parsons (madame Trueheart), Ed O'Ross (Itchy / Gratouille), Dustin Hoffman (Mumbles / Marmonneur), James Caan (Spaldoni), R. G. Armstrong (Pruneface / Peau de fesse), Henry Silva (Influence), James Tolkan (Numbers / Nombres), Tom Signorelli (Mike) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 110 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Ça y est! Depuis le temps qu'il en parle, Warren Beatty a enfin adapté la célèbre bédé que Chester Gould créa à Chicago dans les années 30. Et le moins qu'on puisse dire, c'est que le long métrage porte la marque de son réalisateur. Comme Beatty, en effet, *Dick Tracy* a de la classe.

Contrairement au *Batman* de Tim Burton, *Dick Tracy* n'est pas un conte ténébreux, rempli de références psychanalytiques: il s'agit plutôt d'une comédie sophistiquée, qui est au cinéma ce que le «tap dancing» est à la danse. Fidèle à la grande tradition hollywoodienne — celle des Howard Hawks, George Cukor, Leo McCarey et autres Frank Capra —, Beatty nous offre un film élégant, fin et spirituel, qui n'est pas sans rappeler *Heaven Can Wait* et *Reds*.

Si le scénario de Jim Cash et de Jack Epps *(Top Gun, Legal Eagles)* est plutôt lourd, les décors de Richard Sylbert, les costumes de Milena Canonero et la photographie de Vittorio Storaro sont quant à eux extraordinaires de légèreté. Avec ses rouges, ses verts et ses jaunes vifs qui divisent les bons et les méchants et transforment la ville en arc-en-ciel géant, le film nous plonge dans un univers d'une étonnante fraîcheur, à mi-chemin entre *Who Framed Roger Rabbit?* de Robert Zemeckis et *One from the Heart* de Francis Ford Coppola. Quant aux maquettes inquiétantes de Michael Lloyd et Harrison Ellenshaw, elles ajoutent à toute cette histoire un certain climat d'étrangeté, utile à alimenter le suspense.

Si, esthétiquement parlant, le film est une incontestable réussite, on ne peut malheureusement pas en dire autant pour l'ensemble. Comme Warren Beatty, dont le jeu rappelle parfois Cary Grant, parfois Gary Cooper, *Dick Tracy* ne sait trop sur quel pied danser. Hésitant entre le polar de série B et le cartoon, le film ne réussit jamais à nous exciter ni à nous amuser. Tout juste stimule-t-il notre regard et suscite-t-il notre admiration. Qui sait? Le problème réside peut-être dans la personnalité même de Warren Beatty. Personnage discret s'il en est un, le comédien devenu réalisateur est un homme raffiné, certes, mais apathique. Il est tellement «cool» et «relax» qu'il en devient même ennuyeux. Prenez son interprétation de Dick Tracy, par exemple: à force d'en faire trop peu, Beatty finit par fondre dans le décor. Alors que dans *Batman*, ce problème était résolu grâce à la présence «hénaurme» de Jack Nicholson qui supportait tout le poids du film sur ses épaules, ici, le manque d'équilibre reste total. Non que le Big Boy d'Al Pacino manque de flamboyance (caché sous les maquillages experts de John Caglione Jr et de Doug Drexler, le comédien fait un numéro extraordinaire), mais le bandit n'a pas un rôle assez important pour réussir à nous faire oublier la pâleur de Tracy.

Même chose pour la mise en scène: Warren Beatty fait preuve d'une telle retenue qu'il finit par éloigner le spectateur. Son film est tellement sophistiqué qu'il paraît dénué de passion. On se croirait parfois au Radio City Music Hall, en train d'écouter un concert de Lionel Hampton. Pas que la musique soit inintéressante, au contraire, mais le décor, l'ambiance et la froideur toute solennelle des musiciens nous empêchent d'apprécier le spectacle à sa juste valeur. Nous demeurons tranquillement assis dans un coin de notre

loge, un noeud papillon autour du cou et un gin tonic à la main.

Non seulement aucun personnage ne parvient à nous émouvoir, mais le film manque totalement de rythme. Les scènes se déroulent rapidement, mais elles le font sans verve, sans élan, avec la lourdeur placide d'un «comic strip». Ainsi, les séquences visuelles qui servent à marquer le passage du temps (premières pages de journaux qui tournoient dans les airs, cartes qui sont lancées sur une table à poker, jetons qui sont ramassés par le croupier, montage des différentes arrestations effectuées par Tracy, etc.) ne se déroulent pas sur une musique dramatique ou comique, mais sur des ballades de style Broadway. On se croirait dans *Good Morning, Vietnam*, alors que des scènes de guerre particulièrement sanguinolentes se succédaient sur l'air de *It's A Wonderful Life* de Louis Armstrong! Il en résulte un fort sentiment de nostalgie, certes, mais une nostalgie molle, qui nous engourdit plus qu'elle nous excite. Si le concept est joli, le résultat, lui, nous laisse de marbre. Comme si le film avait décidément trop de classe pour son propre bien.

Quant à Madonna, son jeu manque totalement de naturel. Elle est tellement hésitant qu'elle calcule chacun de ses gestes, chacune de ses intonations et chacun de ses regards pour qu'ils aient un maximum d'impact érotique. Résultat: à force de tout vouloir contrôler, la chanteuse finit par être aussi sexy qu'une machine à coudre.

En fait, on pourrait étendre ce reproche à tout le film — à savoir que le principal défaut de *Dick Tracy* est son manque de spontanéité et d'audace. Plutôt que d'aller au bout de sa folie ou de sa naïveté, le film demeure toujours en retrait. Il n'est jamais ni trop fou ni trop naïf: tout juste gentil, mignon, gracieux. Un bel objet rond au charme suranné, dont on apprécie la beauté des détails mais qui, étrangement, ne réussit jamais à nous séduire.

Richard Martineau

New Year's Day

À l'instar de Woody Allen ou de John Cassavetes, mais plus modestement, Henry Jaglom s'est taillé une place honorifique dans le cercle restreint des réalisateurs américains ayant pu résister aux pièges de la production cinématographique ambiante. Tendant vers une approche que d'aucuns classifieraient de narcissique, il interprète ses propres scénarios et prend un malin plaisir à contourner certaines règles établies de la narration filmique.

Dans *New Year's Day*, Jaglom incarne le rôle de Drew, un écrivain dans la quarantaine qui quitte sa femme et Los Angeles, pour essayer de refaire sa vie à New York. À son arrivée, il découvre que l'appartement qu'il a loué à trois jeunes femmes est encore occupé. Ce n'est que le lendemain qu'elles quitteront les lieux après quatre années de vie commune.

Winona, la première, ne pense qu'à se chercher le géniteur idéal. Annie, la seconde, souffre de dépression, se méfie de certains aliments diététiques et demeure pessimiste quant à son avenir. Finalement, Lucy quitte Billy, son amant infidèle, et songe sérieusement à partir pour Los Angeles. Trois personnages à un moment où leur vie semble être à la dérive, une existence bousculée par les événements et trahie par ses exigences.

Est-ce aussi par hasard si Winona, la blonde, assume le métier de photographe, Annie, la rousse celui d'employée dans une galerie d'art, et Lucy, aux cheveux noirs, a déjà été dompteuse de phoques et de simiens et prête sa voix aux personnages de dessins animés? De près ou de loin, toutes les trois endossent des fonctions dans des terrains artistiques, mais le domaine de la création ne leur permet pas pour autant d'élucider les ambiguïtés de leur propre existence. Et lorsque Jaglom décide de faire entrer Drew dans ce jeu contemporain d'autopsychanalyse en jouant lui-même ce rôle, il ne fait que s'imposer en tant que réalisateur et métaphoriquement, il démystifie[1] le métier qu'il exerce.

Il y a donc un va-et-vient constant entre le vrai et le faux, entre le réel et l'improvisé. À partir de là, tout le film repose sur l'éloquence des personnages. Quant à la direction d'acteurs (ou plutôt d'actrices), Jaglom semble volontairement jeter cette tâche au rancart. La simplicité du jeu relève de l'improvisation tant que la franchise des propos frôle de très près le «vrai» quotidien.

Dans une des répliques (*«I am a writer and I am trying to understand human behaviour»*) adressée à Billy, l'amant de Lucy, le personnage de Drew, souligne la démarche narrative et thématique du réalisateur, propos entamé en 1983 dans *Can She Bake a Cherry Pie?*, suivi en 1985 de *Always* et en 1988 de *Someone to Love*. Dans le premier film cité, inspiré d'une blessure vécue (sa rupture

avec l'actrice Patrice Townsend), Henry Jaglom accusait une certaine parenté avec l'oeuvre de Woody Allen dans la mesure où le film n'était qu'une suite de dialogues souvent amusants caractérisés par une tendance à l'improvisation (comme c'est le cas aussi dans *New Year's Day* — plus particulièrement la séquence du party).

Zee est mariée, mais se fait plaquer. Perturbée, elle erre dans New York. À la terrasse d'un café, elle fait la connaissance d'Eli, lui-même divorcé, entre deux âges, avec qui elle nouera sous nos yeux une relation pleine de vérités et de contrastes. Dans *New Year's Day*, le schéma est renversé. C'est Drew qui erre en quelque sorte dans New York. Et en entrant dans son appartement, il va rencontrer, parmi les trois jeunes femmes qui l'habitent, celle qui, fort probablement, va partager sa vie, ne serait-ce que le temps d'une brève escapade amoureuse.

L'univers de Henry Jaglom est celui de l'homme et de la femme. Mais dans ce contexte hétérosexuel, il existe encore des enclaves d'incertitudes, même si les relations entre les deux sexes opposés sont non seulement légales et acceptées, mais vivement encouragées. C'est ce qui n'explique pas très bien la soudaine confession d'Annie à Lucy. La première avouant l'attrait (moral et physique) que la seconde exerce sur elle. Mais en fait, cette ambiguïté donne l'occasion à Jaglom d'extrapoler les âmes et consciences de tous ses personnages (de *Can She Bake a Cherry Pie?* à *New Year's Day*), des êtres faits de chair et de sang, aux prises avec leurs angoisses et leurs frustrations, leurs peurs, mais aussi avec leurs affinités, leurs désirs inavoués et leurs affirmations.

En sillonnant les pistes du territoire affectif, Jaglom ne fait que jouer à la carte du tendre avec un mélange d'amertume et de tendresse. Et parmi les intervenants, il existe un synchronisme où équitablement, chacun a ses «maux» à dire, parfois tout haut, parfois tout bas.

À la fin de *Can She Bake a Cherry Pie?*, le spectateur, innocemment, se demande si l'héroïne, oui ou non, sait préparer une tarte aux cerises (question posée dans le titre). Le film ne nous l'apprend pas. Ce qu'on apprend, par contre, c'est qu'une recette n'est pas une condition essentielle à la réussite d'un film, mais que l'originalité, lorsque servie par des ingrédients comme l'imagination et la sensibilité, peut donner de très bons petits plats amoureux. C'est ce que l'on ressent dans *New Year's Day*. Le résultat est délectable.

Élie Castiel

NEW YEAR'S DAY — Réalisation: Henry Jaglom — **Scénario:** Henry Jaglom — **Production:** Judith Wolinsky — **Images:** Joey Forsyte — **Montage:** Henry Jaglom — **Son:** Judy Karp — **Interprétation:** Maggie Jakobson (Lucy), Gwen Welles (Annie), Henry Jaglom (Drew), Melaine Winter (Winona), David Duchovny (Billy), Milos Formann (Lazlo), Michael Emil (le docteur Stadthagen), Donna Germain (l'amie du docteur Stadthagen), Tracy Reiner (Marjorie), Harvey Miller (le père de Lucy), Irene Moore (la mère de Lucy), James DePriest (le psychiatre de Lucy) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 89 minutes — **Distribution:** Brightstar.

(1) Cette démarche est aussi une allusion au metteur en scène Orson Welles (et plus particulièrement à son film *F for Fake*, en français *Vérités et mensonges*) pour qui Jaglom cultive une profonde admiration. Comme preuve, le logo d'*International Rainbow Picture*, maison productrice gérée par le cinéaste, déploie le visage de Welles en gros plan.
Note — La présence de Milos Forman, également réalisateur, sert aussi d'élément démystificateur au métier de cinéaste. D'ailleurs, depuis son premier long métrage, *A Safe Place* (1971), Henry Jaglom emploie très souvent comme figurants ou dans des rôles importants des amis exerçant le même métier que lui. Sans aucun doute, ce choix allège le coût de production, et en même temps donne au film l'impression qu'il a été réalisé dans un esprit de famille.

Chattahoochee

Passé en coup de vent, *Chattahoochee*. Une semaine à l'affiche sans tambours ni trompettes, puis plus rien.

Il faut dire que le film de Mick Jackson n'a rien d'un divertissement d'été et que le héros qu'il nous propose est à cent lieues d'un Tom Cruise.

Chattahoochee débute par le genre de séquence qui d'habitude termine un film. Héros de la guerre de Corée, Emmett Foley n'arrive pas à s'adapter à la vie civile. Lorsqu'il ameute tout le quartier en tirant du revolver partout au hasard, il n'espère qu'une chose, c'est que la police finisse par l'abattre. C'est Audie Murphy qui craque et qui secoue le calme doucereux des années cinquante. C'était avant le Viêt-nam, avant qu'on reconnaisse que la guerre pouvait détruire un homme, sans nécessairement lui arracher des morceaux.

D'entrée de jeu, on nous jette au visage tout le drame d'Emmett Foley et, à partir d'une action a priori inexplicable, on part à la recherche de ce petit homme ordinaire. Mais en voulant mettre fin à une situation intenable, Foley se précipite tête première dans un autre type d'enfer. Détenu à l'Institut psychiatrique de Chattahoochee, Emmett découvre un système de détention déshumanisant où les patients-détenus sont traités comme du bétail, un véritable «*snake-pit*».

Au lieu de détailler la situation socio-politique et personnelle qui a poussé le protagoniste vers cet éclatement, le film s'attache à nous montrer son combat personnel et sa dure remontée vers la lumière au terme d'un long voyage initiatique. Ainsi faisons-nous la connaissance des personnages par le biais des épreuves qu'ils traversent, qui les transforment et les révèlent, comme si l'événement créait le personnage.

Il s'agit ici du premier long métrage du Britannique Mick Jackson qui a longtemps travaillé comme monteur à la BBC pour ensuite réaliser quelques téléfilms et téléséries dont le documentaire *The Ascent of Man* et *A Very British Coup*. Comme son compatriote Alan Parker, Jackson a choisi de dénoncer un épisode peu reluisant de la petite histoire américaine. Il s'agit de faits véridiques et les démarches de Foley pour faire connaître la situation qui régnait à Chattahoochee devaient amener des réformes importantes quant au traitement des malades mentaux aux États-Unis.

On pense évidemment à *Born on the 4th of July*. Mais Jackson n'est pas Oliver Stone. Pas de mise en scène tape-à-l'oeil ou d'effets gratuits, mais plutôt une approche qui favorise davantage la nuance et cherche à mettre en valeur l'intériorité du personnage. Ainsi les passages les plus forts du film sont les scènes intimistes, les conversations à la dérobée, en secret, les isolements qui permettent de découvrir la force intérieure de Foley.

Plusieurs des scènes d'ensemble, telle la tentative de suicide manquée du début qui bascule dans une atmosphère de foire, ou d'autres scènes de révolte à l'asile qui aboutissent à la confusion la plus totale, sont empreintes d'un humour caustique qui porte à la dérision comme pour souligner davantage et railler l'isolement de Foley.

Curieusement, c'est détenu dans cet univers inhumain que Foley retrouve sa raison et fait appel à des ressources jusque-là insoupçonnées. Emmett est au départ un homme tout simple et croyant, qui sera ultimement sauvé par sa foi en Dieu. L'un des passages les plus touchants le montre immobile sous la douche,

après avoir été battu, et chantant doucement «*Jesus loves me*» .

Lorsque, privé de papier, Foley ne peut plus consigner ses informations ni communiquer avec l'extérieur, il se met à noircir de notes les pages de sa Bible qui, de source première d'inspiration, devient littéralement véhicule de sa libération.

Une bonne partie de la crédibilité du film repose sur Gary Oldman qui se révèle au fil des films (*Sid and Nancy, Prick Up Your Ears Criminal Law, We Think the World of You*) un acteur des plus polyvalents. L'homme traqué du début a la silhouette d'un Lee Harvey Oswald agité et insécure. Plus tard, c'est un petit gars visiblement dépassé par les événements qu'il a déclenchés qu'Oldman nous livre avec un juste mélange d'innocence, d'appréhension voilée et de détermination.

Emmett et sa femme Mae sont de grands enfants et là où Emmett sera forcé d'évoluer pour survivre, Mae reste accrochée à ses notions premières d'un mari-héros par qui doit venir le bonheur, bonheur qu'elle ira chercher ailleurs, simplement.

Dans ce rôle relativement ingrat, Frances McDormand (excellente dans *Mississippi Burning* d'Alan Parker) évoque une Jane Fonda de la classe populaire, une fillette volatile et inconséquente. C'est surtout une jeune femme à l'éducation rudimentaire, destinée à s'insérer dans une réalité toute simple et mal préparée à affronter une telle situation. Tout cela, Frances McDormand réussit à le faire passer dans ses courtes apparitions à l'écran et son travail est beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît puisqu'au-delà de ce que Mae peut dire, nous entendons surtout ce

CHATTAHOOCHEE — Réalisation: Mike Jackson — **Scénario:** James Hicks — **Production:** Faye Schwab — **Images:** Andrew Dunn — **Montage:** Don Fairservice — **Musique:** John Keane — **Interprétation:** Gary Oldman (Emmett Foley), Dennis Hopper (Walker Benson), Pamela Reed (Earlene), Frances McDormand (Mae Foley), Ned Beatty (le docteur Harwood), Emmet Walsh (Morris) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 98 minutes — **Distribution:** Malofilm.

qu'elle ne dit pas alors que peu à peu elle se détache d'Emmett.

Devant l'abdication de Mae, c'est Earlene, la soeur d'Emmett, qui entre en jeu et devient son seul lien avec l'extérieur. Comme toutes les meilleures actrices de composition, Pamela Reed sait ici s'accommoder d'une brève apparition à l'écran pour imposer un personnage et donner une prestation discrète mais finement ciselée.

Enfin, tout cela passé sous silence, ce serait assez dommage.

Dominique Benjamin

Men Don't Leave

MEN DON'T LEAVE — Réalisation: Paul Brickman — **Scénario:** Barbara Benedek, d'après le film **La vie continue** (1980) de Moshe Mizrahi — **Production:** Jon Avnet — **Images:** Bruce Surtees — **Montage:** Richard Chew — **Musique:** Thomas Newman — **Son:** Curt Frisk — **Décors:** Barbara Ling — **Costumes:** J. Allen Highfill — **Interprétation:** Jessica Lange (Beth Macauley), Chris O'Donnell (Chris Macauley), Charlie Korsmo (Matt Macauley), Arliss Howard (Charles Simon), Tom Mason (John Macauley), Joan Cusack (Jody), Kathy Bates (Lisa Coleman), Corey Carrier (Winston Buckley), Jim Kaynie (Mr. Buckley), Belita Moreno (Mrs. Buckley), Shannon Moffett (Dale Buckley) — Kevin Corrigan (Mike), David Cale (Fred), Constance Shulman (Carly), Mark Hardwick (Ian) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 113 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Le titre du film provient d'une réplique retirée du montage final. À la mort de son mari, Beth enregistre dans sa mémoire ces mots que prononce d'une voix assurée son jeune fils: «Nous sommes des hommes, nous ne t'abandonnerons pas.» Originale, cette idée d'avoir conservé le titre après de nombreux remaniements de scénario. Originale aussi, cette histoire de jeune veuve et mère de deux enfants qui essaie de refaire lentement sa vie avec les moyens du bord. On pense à plusieurs films qui se sont inspirés par le passé du même sujet, et plus particulièrement à *Alice Doesn't Live Here Anymore* de Martin Scorsese, avec Ellen Burstyn. Mais là s'arrête la comparaison. Le style adopté par *Men Don't Leave* présente des aspects d'une réalité que le film de Scorsese laissait dans l'ombre (car telles n'étaient pas ses intentions): un désespoir robotisé dans l'enfer de la ville et la sensibilité d'une femme à cheval sur deux sections de son existence.

Très peu de temps après le succès de *Risky Business*, son réalisateur Paul Brickman fut mis face à face avec un scénario que lui présentait Jon Avnet, son producteur. C'était le scénario original de *Men Don't Leave*, écrit par Barbara Benedek, l'auteur entre autres de *The Big Chill* et *Immediate Family*. Benedek et Brickman se connaissaient bien, mais Avnet avait arraché la page générique du scénario de Benedek, pour que Brickman garde une totale objectivité. C'est plusieurs années plus tard, lors du tournage du film, que les choses commencèrent à se gâter. Mais pas au point d'annuler tout et de fermer la baraque. En fait, les altercations entre Brickman et Avnet (avec Jessica Lange au milieu de tout cela) n'ont réussi qu'à enrichir le produit final, un mélange de tragédie et de fantaisie, très *littérature contemporaine*.

Le film était terminé depuis 1988. Les distributeurs, les producteurs ne savaient pas de quelle manière le lancer, jusqu'au moment où, par un juste retournement des choses, quelqu'un proposa de le sortir les premiers jours d'une nouvelle décennie, la dernière d'un siècle mouvementé. *Men Don't Leave* ne propose pas de nouvelles manières de concevoir l'avenir, mais il étale quelques jalons sur les mentalités et les comportements qui placent cette histoire dans la lignée des petits films psychologiques à tendance humaniste. C'est du cinéma recyclé, issu d'un fatras d'idées anciennes sur la conjugalité, la famille et les différentes manières de vivre aujourd'hui. Mais qu'on ne se méprenne pas: *Men Don't Leave* ne propose pas de solution, ce n'est pas un film qui s'adresse à tout le monde (d'où le petit nombre de semaines qu'il a passé à l'affiche) et ne reflète qu'une minime partie des bouleversements intérieurs d'une femme devenue veuve du jour au lendemain.

Des décisions sont à prendre pour Beth à la mort de son mari. Pourquoi ne pas déménager à Baltimore, la grande ville qui flânait depuis longtemps dans les rêves de ses deux garçons? On laisse la belle maison de campagne et sa petite cabane dans le jardin, et on se présente dans une métropole où les emplois sont, dit-on, moins rares. La caméra effectue un long panoramique vers le ciel de la campagne puis redescend, en ogive, vers la ville tentaculaire.

Inspiré par *La Vie continue*, un film français écrit et réalisé dix ans plus tôt par Moshé Mizrahi, *Men Don't Leave* choisit de prendre une voie délibérément autre. À part quelques détails de peu d'importance (Annie Girardot, dans le film original, a trois enfants dont une fille; elle s'installe, dès son veuvage, chez une amie; elle trouve un emploi chez un vieux tailleur et fait la connaissance d'un sympathique marchand de bicyclettes), le film de Paul Brickman s'aventure dans des méandres originaux que lui fournissent d'excellents acteurs.

À part Jessica Lange, toujours égale à elle-même, dans le rôle principal, soulignons la présence d'Arliss Howard, un acteur de la scène (particulièrement dans des pièces de Sam Shepard) et de la télévision («The Day After», la série-tv «Hill Street Blues»). Dans le rôle de l'homme que rencontre Beth (un musicien faisant partie d'un orchestre hétéroclite formé de sons harmonieux provenant d'ustensiles de cuisine et de machines à écrire!), l'acteur parvient à transcender le rôle de l'homme-qui-doit-remplir-le-vide-dans-la-vie-d'une-femme. L'astuce dans *Men Don't Leave* consiste justement à faire de l'héroïne une femme qui ne cherche pas de relation continue, mais qui est à l'affût des amitiés susceptibles de lui apporter une chaleur humaine nécessaire à sa survie.

L'humour cependant provient de Joan Cusack, une sorte d'Elizabeth Perkins qui parlerait avec la lenteur d'élocution d'un Jack Nicholson. On l'avait vue dans *Broadcast News* et dans *Working Girl* et, lorsqu'elle n'apparaît pas dans une séquence, on se surprend à l'attendre impatiemment. Elle joue le rôle de Jody (un prénom qui lui va à la perfection), la voisine du dessus, de qui s'amourache Chris,

le jeune fils de 17 ans de Beth. Jody a dix ans de plus que lui, elle est infirmière et elle le gâte à coups de dîners aux chandelles et d'une certaine dose d'apaisement nocturne. Autre relation basée sur une amitié particulière où la recherche de l'homme par la femme se limite à des décisions purement occasionnelles. En fait, il semble se dégager de *Men Don't Leave* une impression de liberté d'action, non motivée par la nécessité de la sempiternelle et nécessairement idéale vie à deux. Les hommes y trouvent un peu leur compte, puisqu'ils n'ont plus, semble-t-il, le fardeau de la relation à établir. Il en va de même pour la femme, dégagée d'une responsabilité qui lui mettait, dans le temps, comme des bâtons dans les roues. Les scènes clés qui illustrent ce point de vue sont celles où l'héroïne est atteinte d'un saignement de nez lors d'une étreinte un peu trop passionnée avec le nouvel homme dans sa vie, et cette autre où le personnage de Jessica Lange jette un à un par la fenêtre les petits gâteaux qu'elle a faits, dans un geste de désespoir larmoyant qui rappelle les larmes de Holly Hunter, seule dans sa chambre d'hôtel dans *Broadcast News*. Que les relations entre hommes et femmes sont difficiles à vivre dans la société d'aujourd'hui!

Le film de Paul Brickman comporte cependant quelques passages mal agencés les uns aux autres. Des scènes se succèdent sans apparente nécessité, n'apportant que très peu d'eau au moulin de la continuité naturelle des choses. Mais le propos contemporain du film dépasse ces petites imperfections grâce à la présentation d'un sujet moderne traité à la moderne et basé sur des situations classiques. C'est en cela que réside son charme.

Maurice Elia

Enquêtes internes / Internal Affairs

Mike Figgis persévère et signe. Continuant l'exploration du thriller policier qu'il avait amorcée avec le remarquable *Stormy Monday*, Figgis persiste dans ce genre usé jusqu'à la moelle. Il semblerait de prime abord impossible d'apporter quelque originalité que ce soit à ce type de film, mais Figgis et son scénariste Henry Bean réussissent pourtant à développer des variations troublantes sur des situations un million de fois rencontrées au cinéma.

Il s'agit donc encore une fois d'une histoire de corruption policière, de policiers qui enquêtent sur des policiers (les «Affaires internes» du titre), de règlements de comptes, de filatures et d'arrestations spectaculaires. La particularité d'*Internal Affairs* se situe dans la rivalité qui oppose et rapproche tout à la fois les deux principaux personnages: Raymond Avila, du Bureau des Affaires internes, et Dennis Peck, un policier véreux et corrompu. À travers leurs nombreuses confrontations se dessine une critique des valeurs macho et patriarcales qui prédominent chez les forces de l'ordre. Ce sous-texte devient le principal propos du film.

Le fascinant personnage de Dennis Peck incarne un aboutissement de ces valeurs patriarcales, où l'homme domine et est au centre de tout. Il exerce un pouvoir de domination évident sur les nombreuses femmes qui «meublent» sa vie (il couche avec tout ce qui porte jupon): ces femmes forment une espèce de harem personnel et contribuent à ses combines illégales. Il adore et multiplie les enfants, son patrimoine génétique. Interprété avec panache par Richard Gere, Peck dégage une aura de leader et il utilise son pouvoir de persuasion pour manipuler les gens qui l'entourent, surtout ses camarades de travail qu'il entraîne avec lui dans l'illégalité. Il est assoiffé de pouvoir et aime contrôler la destinée des autres, à l'image d'un parrain de la mafia. Il fonctionne selon un code de faveurs et de services rendus. Ceux qu'il n'arrive pas à contrôler, il les élimine ou leur tend des pièges. Ainsi, Peck tue son collègue Van Stretch (la scène la plus intense du film) et il piège Raymond Avila.

Jamais aura-t-on vu au cinéma le personnage du flic corrompu poussé à ce point à son comble. Dennis Peck est *vraiment*

dangereux, d'autant plus qu'il endosse les valeurs traditionnelles de l'Amérique pour justifier ses méfaits. On ne peut que le détester. C'est tout à l'honneur de Richard Gere d'avoir accepté de jouer un personnage aussi terrifiant et tout à l'honneur de Mike Figgis d'avoir tiré une telle performance de l'acteur. Ce qui d'habitude agace dans le jeu de Gere est ici mis au service du personnage.

Quant à Andy Garcia, sa présence à l'écran est indéniable. Son regard pénétrant et intense transperce tous les personnages (les spectateurs!) qu'il dévisage: il ferait fondre un iceberg. Je frissonne à la pensée de le voir dans le prochain *Godfather III* de Francis Coppola. Quel mafioso il fera! Ici, son personnage de policier intègre, Raymond, semble vouloir échapper au schéma du latino-américain violent et macho. Son attitude envers sa partenaire Amy Wallace et sa femme Kathleen laisse entrevoir un homme aimable, consciencieux, dévoué à son travail. Mais les manigances de Peck, qui utilise sa femme pour l'atteindre, finissent par faire sortir Raymond de ses gonds. On réalise alors que Raymond n'est pas si loin de ressembler à Dennis Peck dans son comportement. L'antagonisme évoqué du début se transforme peu à peu en affinité troublante.

ENQUÊTES INTERNES — (Internal Affairs) — Réalisation: Mike Figgis — **Scénario:** Henry Bean — **Production:** Frank Mancuso Jr. — **Images:** John A. Alonzo — **Montage:** Robert Estrin — **Musique:** Mike Figgis, Anthony Marinelli, Brian Banks — **Son:** Gary Gerlich — **Décors:** Waldemar Kalinowski — **Costumes:** Rudy Dillon — **Interprétation:** Richard Gere (Dennis Peck), Andy Garcia (Raymond Avila), Nancy Travis (Kathleen Avila), Laurie Metcalf (Amy Wallace), Richard Bradford (Grief), William Baldwin (Van Strech), Michael Beach (Dorian Fletcher), Faye Grant (Penny), Katherine Borowitz (Tova), Annabella Sciorra (Heather) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 117 minutes — **Distribution:** Paramount.

Mike Figgis a réussi là un film aussi tendu et percutant que *Stormy Monday*, bien qu'il se révèle plus faible sur le plan du scénario et des situations. Le rythme ne fléchit cependant jamais et la mise en scène recèle des effets de montage surprenants ainsi que des plans étonnants (voir le gros plan terrifiant de Peck qui s'approche de Van Stretch pour l'étrangler). La musique est aussi efficacement utilisée que dans son film précédent, contribuant fortement à la tension dramatique. Manifestement, Mike Figgis est un réalisateur à surveiller de près, car *Internal Affairs* n'est que son deuxième film, son premier en territoire américain. Il a su utiliser à merveille les ressources de son équipe technique et a filmé Los Angeles un peu à la manière de William Friedkin dans le superbe *To Live and Die in L.A.*. Il se permet même un clin d'oeil amusé à l'esthétique colorée de *Miami Vice*. Un talent prometteur, ce Figgis!

André Caron

Babylone

BABYLONE — Réalisation: Manu Bonmariage — **Scénario:** Luc Jabon, Manu Bonmariage — **Production:** Marguerite Bavaud, Jean-Roch Marcotte — **Images:** Eric Cayla — **Montage:** Denise Vindevogel — **Musique:** Yves Laferrière — **Son:** Patrick Van Loo — **Décors:** Chris Cornil — **Costumes:** Lolly Joukowski — **Interprétation:** Frédéric Deban (Bruno), Charlotte Laurier (Nadine), Marie Tifo (Anna), Rafael Sanchez (Marco), Christian Crahay (D'Alambert), Pierre Curzi (Luidgi), Dirk Buyse (monsieur Michiels), Netty Vangheel (madame Michiels), Georges Siatidis (Jacques), François Sikivie (Eddy), Jacques De Bock (Robert), Marc Fege (Vincent) — **Origine:** Belgique / Canada (Québec) — 1990 — 95 minutes — **Distribution:** Prima Films.

Pendant la guerre 39-45, pour encourager les Américains à l'économie dans leurs déplacements, le gouvernement avait fait placarder dans les gares de trains ou d'autobus des affiches portant cette simple interrogation: *Is that trip really necessary?* C'est la question qu'on serait tenté de poser aux acteurs québécois qui ont participé à cette coproduction belgo-canadienne qui a pour titre *Babylone*. Était-il utile que Marie Tifo et Charlotte Laurier retournent jouer *Les Bons débarras* en Belgique? Fallait-il vraiment que Pierre Curzi traverse l'Atlantique pour caricaturer les personnages italiens qu'il avait campés avec plus de bonhomie dans *Caffè Italia*?

On se demande ce qui a bien pu les attirer dans le scénario d'un débutant qui aligne des situations dignes de figurer dans les vieux mélodrames du répertoire francais, style *Les Deux Gosses* ou *Sans famille:* famille sans attaches, frères séparés, père ivrogne, mère dévergondée, etc. J'ai eu l'occasion de voir un documentaire réalisé il y a deux ou trois ans par Manu Bonmariage qui signe ce *Babylone*, documentaire qui a fort peu circulé chez nous. Cela s'appelait *Allo Police* et c'était fort simplement réalisé: l'équipe suivait sur les lieux où ils étaient appelés les membres d'une escouade de Police-Secours d'une petite ville belge. C'était le plus souvent pour régler des querelles de ménage, des chicanes entre voisins, des oppositions entre parents et enfants. On ne peut douter que ce contact avec la misère humaine incite un cinéaste de bonne volonté à s'en inspirer pour un scénario de fiction. Encore faut-il lui donner forme et consistance, ce qui n'est pas le cas ici.

Babylone, c'est l'histoire d'un adolescent qui a reporté sur son jeune frère toute l'affection qu'il ne peut témoigner à une mère débraillée jouant les fausses gitanes ni à un père qui vide tous les verres lui tombant sous la main. Un jour, la mère tue le père comme ça, par inadvertance, et le jeune prend sur lui la responsabilité de l'incident, ce qui lui vaut un séjour en prison. Une libération conditionnelle dans le cadre d'une oeuvre de réhabilitation pour

délinquants curieusement appelée Babylone (voilà qui justifie assez platement un titre manifestement bizarre) lui permet de reprendre contact avec sa mère qui s'est mise en ménage avec un magouilleur italien. C'est ainsi qu'il apprend que le frérot, traumatisé par les circonstances de la mort de son père, vit maintenant dans une famille d'accueil. Je vous fais grâce de la suite avec ses emphases dramatiques, ses coups de théâtre voulus déchirants, ses tentatives poétiques et sa fin tragique. Sous une direction plus contrôlée, moins attirée par les effets gratuits et la sentimentalité facile, ces matériaux bruts auraient peut-être pu se fondre en un alliage appréciable. Ici, on sent trop les arêtes mal polies, les rugosités et les failles. Et voilà que l'on se souvient que le Babylone de l'Antiquité était le Babel de la Bible. Une phrase de Chateaubriand remonte alors à la mémoire: «Nous sommes revenus au temps de Babel; mais on ne travaille plus à un monument commun de confusion: chacun bâtit sa tour à sa propre hauteur.» Ici, en dépit d'efforts sporadiques pour s'élever au-dessus du magma mélodramatique, on reste quasiment à ras de sol.

Robert-Claude Bérubé

Stanley and Iris

En cette année internationale de l'alphabétisation, il était fort prévisible que Hollywood produise au moins un film sur le sujet, histoire de suivre les grands courants sociaux de notre époque. Mais voilà: comme si les producteurs croyaient plus ou moins au thème abordé ici, ils ont misé sur une vieille recette à succès, comme pour rendre la chose plus attirante pour le grand public. La recette? Prenez deux supervedettes telles que Jane Fonda et Robert De Niro, engagez un grand réalisateur comme Martin Ritt, ajoutez à cela une fin tout ce qu'il y a de plus «rêve américain» et voilà: le tour est joué. Du moins, c'est ce que semblent penser les majors du cinéma américain. Sauf que dans le cas de *Stanley and Iris*, il semblerait que l'on ait oublié de mettre un peu de levain; la pâte ne lève pas suffisamment pour que l'on puisse parler d'un grand film, ni même d'un joli petit film.

Regardons d'abord le scénario. Le point de départ est pourtant tout ce qu'il y a de plus réaliste: deux ouvriers, un homme et une femme travaillant dans la même usine de pâtisserie se rencontrent et deviennent plus ou moins amis. Iris se détourne peu à peu de ses problèmes familiaux (elle est veuve et mère de deux enfants dont une adolescente qui tombe enceinte) lorsqu'elle s'aperçoit que Stanley ne sait ni lire ni écrire et que, pour cette raison, il change fréquemment d'emploi. N'écoutant que la bonne morale typiquement américaine, Iris consacre de son temps pour enseigner à son compagnon les rudiments de la lecture et de l'écriture. On le devine facilement, Stanley manque de confiance en lui et son côté renfrogné provoque plusieurs ruptures dans son apprentissage. Mais qu'à cela ne tienne: il revient toujours vers la belle Iris, puisque, comme dans tout bon film américain, ils tombent amoureux l'un de l'autre, discrètement d'abord, puis plus ouvertement.

Toute cette partie du film aurait pu être intéressante, voire même attachante, si les scénaristes avaient eu l'inspiration nécessaire pour mettre un peu plus de mordant dans les répliques des personnages, sans pour autant les caricaturer. Mais ce qui fait totalement décrocher le spectateur de ce qui, jusqu'ici, se présente comme un bon petit film sans prétention, c'est la dernière demi-heure, alors que les invraisemblances se bousculent les unes contre les autres: Stanley est peut-être analphabète, mais il réussit tout de même à inventer, dans ses heures de loisir, une machine à refroidir les gâteaux, machine aussi curieuse qu'incompréhensible pour le spectateur. Sur les instances d'Iris, il propose sa création au patron d'une grande usine de Détroit. Il est embauché sur-le-champ et laisse Iris seule et désemparée. Est-ce la fin de leur relation? Bien sûr que non! Stanley revient, quelques mois plus tard, au volant d'une rutilante Cadillac demander Iris en mariage en lui annonçant qu'il a déjà acheté une immense maison pour eux et les enfants d'Iris, tout en lui faisant savoir qu'il peut dorénavant se le permettre: il gagne plus de cinquante mille dollars par année! Pas mal pour un homme qui, un an plus tôt, ne savait ni lire ni écrire. Comme si les Américains étaient incapables de concevoir que le bonheur ne se trouve pas nécessairement dans la réussite. La conclusion de l'histoire vient rompre de façon tellement brusque l'équilibre (déjà fragile) du film, qu'on a peine à garder son sérieux jusqu'à la fin.

Avec un tel scénario, on peut se demander ce qui a bien pu pousser des acteurs comme Jane Fonda et Robert De Niro à jouer dans cette lamentable tentative de drame psychologique et social. De toute façon, cette production n'aura sûrement pas été, pour l'un comme pour l'autre, l'occasion de prouver au public et aux critiques, qu'ils figurent malgré tout parmi les plus grands acteurs de leur génération. Jane Fonda n'arrive tout simplement pas à nous faire oublier qu'elle est une star, alors que Robert De Niro nous livre un personnage sans grande conviction. Pour ce qui est des autres acteurs, la place accordée à leur personnage est si peu importante que ceux qui les défendent passent totalement inaperçus.

Quant à la réalisation, il n'y a rien à en dire si ce n'est qu'elle est franchement ennuyeuse et routinière.

Stanley and Iris est la preuve flagrante que les vieilles recettes hollywoodiennes ne sont plus toujours aussi efficaces qu'avant pour traiter de certains sujets. Avec un peu plus de fraîcheur dans l'écriture et davantage de souplesse dans la réalisation, nous aurions pu assister à un bon film de qualité, alors que tel qu'on nous le présente, nous avons plutôt l'impression de n'avoir été attirés que par la présence de Jane Fonda et Robert De Niro, ce qui était probablement l'intention des producteurs. Dommage!

Robert Leclerc

STANLEY AND IRIS — Réalisation: Martin Ritt — **Scénario:** Harriet Frank Jr., Irving Ravetch, d'après le roman de Pat Barker, «Union Street» — **Production:** Arlene Sellers, Alex Winitsky — **Images:** Donald McAlpine — **Montage:** Sidney Levin — **Musique:** John Williams — **Son:** Richard Lightstone — **Décors:** Joel Schiller — **Costumes:** Theoni Aldredge — **Interprétation:** Jane Fonda (Iris), Robert De Niro (Stanley), Swoosie Kurtz (Sharon), Martha Plimpton (Kelly), Harley Cross (Richard), Jamey Sheridan (Joe), Feodor Chaliapin (Leonides) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 102 minutes — **Distribution:** MGM/UA.

La Servante écarlate / The Handmaid's Tale

Que de malheurs le cinéma d'anticipation nous annonce-t-il! Pollution, famine, catastrophes naturelles, régime fasciste ou carrément barbare, pénurie de ressources naturelles, racisme, esclavage et j'en passe. Bref, le futur n'est pas rose et les problèmes d'aujourd'hui ne sont qu'un avant-goût de ce que l'avenir nous réserve. Il y a un certain élément de masochisme dans notre consommation de films pessimistes comme *Soylent Green* ou *The Road Warrior*. En même temps, ces films-là rassurent. Notre monde actuel paraît tellement beau en comparaison!

Poursuivant cette tradition de cris alarmistes, *The Handmaid's Tale* décrit une Amérique de demain où la pollution a rendu presque toutes les femmes stériles. Les États-Unis sont devenus la république de Gilead et son régime totalitaire, entièrement gouverné par des hommes, a instauré une politique nataliste radicale. En bref, ces dames ont été ramenées à l'ordre. Elle est terminée l'époque où les femmes voulaient sortir de leur cuisine et ne plus faire d'enfants. Le gouvernement les force à devenir enceintes si elles ne sont pas stériles, ou les envoie aux travaux forcés si elles le sont. Évidemment, il y a quelques groupes de résistance menant la guérilla dans les montagnes et les vertes campagnes. L'armée s'occupe de ceux-là.

Adapté d'un roman de la Canadienne Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* possède un générique qui en impose: une réalisation de l'auteur du *Tambour*, un scénario écrit par un célèbre

LA SERVANTE ÉCARLATE (The Handmaid's Tale) — Réalisation: Volker Schlondorff — **Scénario:** Harold Pinter, d'après le roman de Margaret Atwood — **Production:** Daniel Wilson — **Images:** Igor Luther — **Montage:** David Ray — **Musique:** Ryuichi Sakamoto — **Son:** Danny Michael — **Décors:** Tom Walsh — **Costumes:** Coleen Atwood — **Interprétation:** Natasha Richardson (Kate), Faye Dunaway (Serena Joy), Aidan Quinn (Nick), Elisabeth McGovern (Moira), Victoria Tennant (la tante Lydia), Robert Duvall (le commandeur), Blanche Baker (Ofglen), Traci Lind (Ofwarren/Janine), Zoey Wilson (la tante Elisabeth), Reiner Schoene (Luke), Lucia Hartpeng (Cora), Karma Ibsen Riley (la tante Sara), Lucile McIntyre (Rita) — **Origine:** République fédérale allemande / États-Unis — 1990 — 109 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

dramaturge, ainsi qu'une impressionnante distribution. Pourtant on reste un peu froid devant cet appel en faveur de la liberté des femmes. Le film est extrêmement cérébral dans la forme, mais ultimement trop simpliste dans le fond. Il y a une sorte de systématisation dans l'approche clinique qu'utilisent les auteurs pour mener à bien leur démonstration. Et si cela fonctionne à un certain niveau, disons théorique, ça ne m'a pas touché autrement. Et je ne pense pas être le seul, étant donné l'accueil mitigé qu'a reçu le film ici et ailleurs.

On peut sans doute saluer le ton du film comme un refus d'utiliser des procédés démagogiques pour passer le message. Ainsi tout l'aspect thriller du récit est minimisé par une mise en scène froide et distante. Certaines situations se prêtant parfaitement à la manipulation du spectateur sont traitées de façon à amoindrir l'effet spectacle au profit d'un discours direct. En cela, Schlöndorff et Pinter ont au moins le mérite de croire en la matière brute dont ils disposent, c'est-à-dire le roman d'Atwood. Mais on serait presque porté à croire qu'ils ont moins confiance en la force du cinéma. Comme s'ils avaient peur que l'écriture filmique et la mise en scène puissent entrer en conflit avec la nature du matériau de base, purement littéraire et démonstratif. Pourtant un film comme *1984*, par exemple, et malgré ses faiblesses, prouve bien que le film d'anticipation peut être un spectacle de vrai cinéma, en même temps qu'une projection purement cérébrale et clinique du futur.

À mon sens, le problème majeur de ce film est dans la composition du personnage principal. La jeune Kate, interprétée sans nuances par Natasha Richardson, est une héroïne apathique. Elle traverse le film comme une somnambule. On ne sait trop ce qu'elle a dans le ventre ou dans le coeur. Elle subit les événements sans jamais vraiment évoluer au fil du récit. Elle n'est pas attachante, ni émouvante,ni rien du tout. Cependant, la jeune révoltée interprétée par Elizabeth McGovern eût été une héroïne bien plus stimulante. Lorsqu'elle apparaît, le coeur du film se met à battre. Malheureusement, sa présence est un couteau à double tranchant, car elle rend plus évidente la faiblesse du personnage principal.

L'anticipation de *The Handmaid's Tale* fonctionne sur le principe classique de l'analogie. Les auteurs récupèrent toutes les formes actuelles d'injustice envers les femmes et créent un nouveau système de codes qui les exagère. Ici, la prostitution, la maternité, le viol ou le rôle de la femme au foyer sont tous institutionnalisés. Le régime totalitaire que décrit le film s'inspire de tous les classiques du genre, qu'ils soient historiques (le nazisme ou encore le communisme détraqué — on pense d'ailleurs, inévitablement, au cas de la Roumanie et de la politique nataliste de Ceausescu), ou littéraires (Orwell en tête, bien sûr). L'arrière-plan politique est cependant dépeint de façon approximative. On sait seulement que l'armée a le gros bout du bâton, qu'il y a des affrontements sanglants et perpétuels entre l'armée et des rebelles et que le Canada est demeuré un pays libre et démocratique. Dans *The Handmaid's Tale*, on ne passe plus à l'Ouest mais au Nord!

Martin Girard

Matador

Si le film de Pedro Almodóvar est jugé au premier degré, on risque de faire abstraction de certains indices illustrant le comportement psychomoteur de la société espagnole contemporaine. Pour mieux comprendre l'univers cinématographique de cet auteur iconoclaste, il semble, tout d'abord, indispensable, de situer le cinéma ibérique dans un contexte historique préfranquiste, pour ensuite signaler sa totale mutation après la mort du caudillo.

Pour éviter une étude trop vaste du cinéma espagnol, on ne tiendra pas compte de la période d'avant 1950, presque uniquement marquée du sceau de la pureté raciale et du film historique prônant des vertus patriotiques. Après cette date, et à leur insu, certains cinéastes espagnols tournent des films abordant des thématiques très analytiques du mysticisme de l'âme espagnole. Par exemple, dans *Marcelino, pan y vino* de Ladislao Vajda, le chemin vers le paradis passe par un appel morbide de l'au-delà, ou par une apologie presque masochiste de la mort dans *Molokai* de Luis Lucia. De la panoplie des genres populaires qui s'ensuivent, les mélodrames musicaux, mettant en vedette le plus souvent Sarita Montiel, laissent timidement échapper quelques envolées libératrices, ne serait-ce que par la présence charnelle de l'actrice ou par les accents toniques de la chanteuse.

Mais la mort de Generalísimo en 1975 et la fin de la censure cinématographique ouvrent l'éventail thématique, annoncent une renaissance culturelle de l'Espagne catalane (reconnaissance du «catalan» par opposition au «castillan»), et favorisent une critique plus originale et réfléchie et de multiples revendications d'ordre social et politique.

Curieusement, le cinéma de Pedro Almodóvar, comme d'ailleurs celui de plusieurs cinéastes de la «nouvelle vague» espagnole, semble être l'heureuse conséquence du sévère diagnostic formulé par Juan Antonio Bardem (*Mort d'un cycliste*), lors des Conversations cinématographiques de Salamanque en 1955 où il déclarait que «... le cinéma espagnol est politiquement inefficace, socialement faux, intellectuellement infirme, esthétiquement nul et industriellement rachitique.»[1]

L'Espagne a beaucoup changé depuis, et le cinéma d'Almodóvar n'est que le reflet de cette transformation. Son irruption dans le cercle fermé des réalisateurs espagnols le situe très vite en marge de la production. En peu de temps, il est devenu un des symboles de la bohème intellectuelle post-franquiste. Dérangeants, outranciers, provocateurs, d'un érotisme exarcerbé, les films d'Almodóvar, et *Matador* en est un exemple des plus stupéfiants, conduisent dans des sphères narratives et visuelles inexplorées par le cinéma non pornographique.

À ce propos, la séquence d'ouverture est un premier choc pour le spectateur: un homme se masturbe frénétiquement tout en regardant à la télévision un film «gore» sanguinolent. Ce préambule annonce le caractère iconoclaste et débridé du film d'Almodóvar. L'homme du début, c'est le matador Diego Montes qui, après s'être blessé dans l'arène et ne pouvant plus toréer, se consacre à former de jeunes toreros. Angel, un de ses élèves, qui lui voue une admiration ambiguë, est perturbé sexuellement à cause d'une mère castratrice. Par excès fantasmatique, le jeune homme tente de violer une jeune voisine. Comme par hasard, la police enquête sur la disparition de deux filles. Angel s'accuse de les avoir tuées. Maria Cardenal, l'avocate qui se propose de le défendre, a la manie de tuer ses amants de passage d'un coup d'épingle à cheveux dans la nuque au moment de l'orgasme. Elle est convaincue de l'innocence d'Angel, d'autant plus qu'elle soupçonne Diego d'être l'assassin des filles disparues.

Matador est un film placé sous le signe surréaliste d'Éros et Thanatos. Comme par un étrange pouvoir d'envoûtement bien orchestré, le cinéaste transforme cette plongée psychoanalytique de l'Espagne d'aujourd'hui en un exercice de style et de provocation auquel il semble être habitué. Almodóvar travaille sur l'obsession et le fantasme et, à ce titre, *Matador* est une réussite dans ce registre.

Les intentions du scénariste-réalisateur sont éclairées dans une citation de Mishima: «La mort violente est l'ultime beauté, toujours, et surtout quand on meurt jeune.» Adeptes d'une pratique sexuelle qui prend des proportions extrémistes, l'avocate et le matador se donnent un dernier rendez-vous — Maria poignarde Diego et se tue d'un coup de revolver sur son cadavre.

Véritable délire de sexe et de mort, *Matador* nécessite la complicité du spectateur pour qu'il puisse reconnaître que même si, dans sa vraisemblance psychologique, le film fait souvent défaut, sa logique passionnelle le rend tout à fait crédible. Si *Matador* est un exercice dérangeant, c'est qu'il renvoie le spectateur à ses fantasmes les plus secrets et à ses tabous les plus enfouis. Sans oublier qu'il le plonge aussi dans une série d'éclaboussements libérateurs dont les rituels sont un vrai hommage à Luis Bu~nuel et plus particulièrement à son film *L'Âge d'or*.

Élie Castiel

(1) in *Dictionnaire du cinéma* Larousse, Paris, 1986, p. 223

MATADOR — Réalisation: Pedro Almodovar — **Scénario:** Pedro Almodovar, Jesus Ferrero — **Production:** Andres V. Gomez — **Images:** Angel Luis Fernandez — **Montage:** José Salcedo — **Musique:** Bernardo Bonezzi — **Son:** Bernard Orthion, Tino Azores — **Décors:** Roman Arango, Jose Morales, Josep Rosell — **Costumes:** Jose Maria Cossio — **Interprétation:** Assumpta Serna (Maria), Antonio Banderas (Angel), Nacho Martinez (Diego), Eva Cobo (Eva), Carmen Maura (Julia), Eusebio Poncela (le commissaire), Bibi Andersen (la vendeuse de fleurs) — **Origine:** Espagne — 1985 — 102 minutes — **Distribution:** Kécina.

Love at Large

Ah! Les petits matins des films d'Alan Rudolph! Ils arrivent toujours, on n'a pas à les attendre longtemps, on sait qu'ils viendront parce que les situations, les personnages, la musique les appellent. Les tons pêche, orange ou mandarine sont installés depuis quelques minutes et voilà que le soleil se lève discrètement quelque part en dehors de l'écran baignant la scène de vagues halos, de tremblements colorés, d'indicibles brumes. Cela ne se produit pas nécessairement lorsqu'une scène d'amour commence ou vient de se terminer, l'atmosphère n'est pas la conséquence des sentiments que les personnages éprouvent les uns pour les autres, elle vient s'étaler entre eux, leur donne une nouvelle façon de voir les choses, de se distinguer du commun des mortels, de se révéler. D'exister.

Car c'est finalement bien d'existence qu'il s'agit le plus souvent dans les films d'Alan Rudolph (et pas seulement d'atmosphère heureusement). Et c'est en cela que le cinéaste parvient à s'éloigner de tous les clichés et de toutes les recettes déjà éprouvées de la comédie sentimentale ou de l'intrigue policière. Des gens existent, se parlent, se croisent sans se connaître, finissent par se rendre compte de leurs ressemblances ou de leurs différences et rêvent de concrétiser (si possible ensemble) leur idéal de bonheur.

On risque, on tente sa chance, on espère. Et si on essaie très fort, tout est possible, et tout peut se réaliser. Philosophie légèrement décalée de la philosophie contemporaine certes, mais Rudolph n'est pas un fervent adepte de cette dernière et peu lui importe si certains le considèrent démodé. Ayant gardé de Robert Altman, son maître des premiers jours, la facilité confondante à faire se chevaucher les histoires, à faire parler tout le monde en même temps, Rudolph est parvenu (après *Choose Me* et bien d'autres) à se créer un style propre. En fait, celui-ci remonte à *Welcome to L.A.* qu'une pléiade d'interprètes choisis et une musique lancinante de Richard Baskin étaient parvenus à hisser bien au-delà de la simple aventure sentimentale.

LOVE AT LARGE — Réalisation: Alan Rudolph — **Scénario:** Alan Rudolph — **Production:** David Blocker — **Images:** Elliot Davis — **Montage:** Lisa Churgin — **Musique:** Mark Isham — **Son:** Susumu Tokunow — **Décors:** Steven Legler — **Costumes:** Ingrid Ferrin — **Interprétation:** Tom Berenger (Harry Dobbs), Elizabeth Perkins (Stella), Anne Archer (Miss Dolan), Ted Levine (King / MacGraw), Annette O'Toole (madame King), Kate Capshaw (madame MacGraw), Ann Magnuson (Doris), Neil Young (Rick), Kevin J. O'Connor (Art), Barry Miller (Marty) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 97 minutes — **Distribution:** Orion.

Dans *Love at Large*, le privé Harry Dobbs est engagé par une riche et jolie femme afin d'enquêter sur les allées et venues d'un étrange amant. Mais Harry se trompe de cible et se met à suivre un homme vivant dans une sorte de bigamie complète. De plus, il se rend compte qu'il est lui-même suivi de près par une jeune femme qui s'avère être détective elle aussi. Stella va bientôt poursuivre Harry de ses attentions, oubliant, du moins pour un temps, la mission que lui avait confiée sa femme. Étrangement, les imbroglios ne se concrétisent pas et s'ils apparaissent, l'art de Rudolph fait qu'on ne les sent pas.

Une nouveauté tout de même: la multiplicité des gros plans. Sur les lèvres (voix), sur les yeux (regard), particulièrement lorsqu'il s'agit d'Anne Archer qui trouve ici un rôle nouveau, inattendu, presque baroque. C'est par elle que tout commence, et le scénario ne devient un astucieux entrelacs que grâce aux répliques qu'on lui fait dire. Le jeu des regards, les images sur fond bistre, le romantisme des phrases échangées entre personnages de sexe différent contribuent à faire de *Love at Large* une sorte de toile composite visant une seule et même ambiance: celle que pourrait dégager par exemple l'attente ou l'appréhension. Ou alors une sorte de panique tonifiante apparentée aux angoisses de l'amour naissant.

Alan Rudolph a écrit ce film certes, mais il semble qu'il ait gardé un souvenir impérissable de *Fool for Love* et de l'écriture languissante, enivrante de Sam Shepard. Le motel reste encore une fois le groupuscule de société flanqué au milieu de rien et les propos qu'on s'échange deviennent de petites pertes philosophiques qui perdraient sans doute de leur force si on les plaçait hors contexte mais qui gagnent en ampleur, en envergure, lorsqu'elles sor accompagnées d'un saxo lointain, d'une rue mouillée prise parfois e contre-plongée ou de la moue maintenant devenue presqu légendaire d'Elizabeth Perkins.

La retenue de Tom Berenger ressemble à celle, dissimulée e secrète du Clint Eastwood des Leone de jadis, ainsi qu'à celle d'u James Stewart jeune, débonnaire et bon enfant. (Rappelons qu Rudolph l'a appelé Harry Dobbs: *Inspecteur Harry? Mr. Hobbs Take a Vacation?*) C'est un Tom Berenger que l'on aime, celui de *The Bi Chill* ou de *Someone to Watch Over Me*, indécis, un peu gauche embarrassé par ce qui se passe autour de lui, et homme autar qu'humain. Un partenaire idéal pour Elizabeth Perkins qui semble l seconder, perdus qu'ils sont parmi les vices d'une société dont ils or comme l'impression d'être exclus.

Naturellement, le thème de l'amour (impossible, inopportur commode, heureux, aisé, complet, possible) est au centre d tableau. On ne parvient à le cerner que si l'on se laisse emporter pa un charme qui transcende les images qui nous sont offertes. Pou Rudolph (et l'on peut observer ce phénomène dans presque chacu de ses films), c'est une attirance physique qui tient un peu d miracle. On espère (peut-être inconsciemment) que cette joli femme viendra s'asseoir à vos côtés, on attend un miracle qui n demande qu'à se produire à condition que vous y mettiez u semblant de piquant, un petit effort pas bien compliqué. Puis, laiss les choses se développer, entretenir une conversation qui vie automatiquement si l'étape du premier miracle s'est produit, parl surtout de soi pour débloquer l'autre (il y a toujours l'un des deux q souffre d'une sorte de blocage), permettre à votre véritable moi c se manifester (gestes anodins, jamais calculés, parce qu'à ce stad ils viennent tout seuls; sourires engageants; silences honnêtes). I dans l'entrecroisement des vies racontées, viendra se juxtapos comme par enchantement celui des mains puis des doigts.

Il y a un certain état de disponibilité dans les films d'Ala Rudolph, qui ressemble un peu à celui qui régnait dans *Un monc sans pitié* d'Eric Rochant. Rien de léger, de charmant ici. On arrive s'aimer parce qu'on a vu chez l'autre une connivence que rien r peut plus cacher. Les personnages ne se jaugent pas, ils s regardent avec une certaine intensité certes, mais à aucun mome ne paraissent dans leurs yeux, dans leurs comportements, cet fausseté, cette duplicité qui caractérisent maints film contemporains. Au contraire, dans le visage des interprète Rudolph nous aide à découvrir une candeur, une ingénuité à mil lieues de la moindre imposture. Cette justesse de ton ne va tout c même pas jusqu'à l'innocence. Et c'est tant mieux. Ceux qui s'aime se le dissimulent pendant un certain temps, mais une fois le premi vêtement ôté, les gestes prennent la relève de la parole et, comm sans le vouloir, les corps se touchent enfin dans la clarté du petit jo ou du crépuscule naissant.

Et peu importe ce que le lendemain nous réserve. L'amour a jour le jour: c'est un des thèmes favoris du cinéma d'Alan Rudolph.

Maurice El