

Critiques

Mathieu Perreault, Maurice Elia, Martin Delisle, Carlo Mandolini, Dominique Pellerin, Loïc Bernard, Paul Beaucage, Geneviève Royer, Alain Vézina, Élie Castiel, Marc-André Brouillard et Denis Desjardins

Numéro 199, novembre–décembre 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49158ac>

[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

Perreault, M., Elia, M., Delisle, M., Mandolini, C., Pellerin, D., Bernard, L., Beaucage, P., Royer, G., Vézina, A., Castiel, É., Brouillard, M.-A. & Desjardins, D. (1998). Compte rendu de [Critiques]. *Séquences*, (199), 40–61.



LA VIE EST BELLE

Cacher l'horreur

Le comique est un langage à part entière, tout comme le tragique ou le lyrique. Après dix ans de badinage et de batifolage, du *Petit Diable* au *Monstre*, Roberto Benigni montre enfin la portée de son art en se servant du comique pour illustrer l'horreur de l'holocauste dans *La vie est belle*.

Le talent de Benigni ne fait aucun doute depuis la fin des années 70, quand il ravageait l'Italie politique et sociale avec ses monologues. Une théorie en vogue dans la péninsule depuis son accolade chaleureuse au président du jury de Cannes, Martin Scorsese, en mai, veut que s'il n'avait pas perdu le soutien financier du Parti communiste, qu'il égratignait dans la série de monologues *Berlinguer, ti voglio bene* (le secrétaire du PCI était en 1977 Enrico Berlinguer), Benigni n'aurait pas eu à étirer la sauce de la comédie avant de passer aux choses sérieuses. Depuis *Le Monstre*, la famille de son épouse lui donne d'ailleurs un coup de main, en la personne du producteur Gianluigi Braschi.

Dans l'Italie du Nord des années 30, Guido Orefice, serveur dans le grand hôtel de son oncle, est amoureux d'une jolie institutrice, Dora. La réputation de gens fantasques de sa famille lui rend toutefois la cour difficile, d'autant plus que l'objet de ses désirs est déjà promise à un éminent fasciste local. Ne reculant devant aucune pitié pour séduire la belle, se faisant passer pour un inspecteur scolaire venu enseigner la pureté raciale aux écoliers, enlevant Dora en voiture puis à cheval, Guido arrive à ses fins. La petite librairie qu'il tient retenti bientôt des joyeux cris du petit Giosuè.

Mais ce bonheur familial est assombri par les persécutions raciales, que Guido supporte d'abord avec une naïveté convaincue («ils voulaient faire une blague», dit-il à son oncle quand les fascistes écrivent à la peinture *cavallo ebreo* (cheval juif) sur le cheval de l'auberge), puis avec force soupirs. La république de Salò, fondée par Mussolini après l'armistice signé par le roi avec les alliés, vient compliquer davantage les choses: les Allemands, maîtres du pays, profitent des rancœurs familiales et des dénonciations pour accélérer la déportation des Juifs. Guido, Giosuè et même Dora, qui insiste auprès du com-

mandant SS pour accompagner sa famille au camp de concentration, prennent la route des camps.

Arrivé à destination, Guido fait des pieds et des mains pour éviter à son fils d'entrer en contact avec l'horreur, tout en ne manquant pas une occasion pour déclarer son amour à Dora. Avec l'énergie du désespoir, il raconte à Giosuè qu'ils sont dans un camp de vacances sélect et que la première équipe qui arrivera à 1000 points gagnera un char d'assaut grande nature. Quand Giosuè, désobéissant à son père, quitte la baraque des hommes et le voit en train de peiner à la forge, Guido lui dit: «Il faut bien le construire, ce char.»

Le seul espoir de fuite de la petite famille s'évanouit quand un médecin allemand qui fréquentait l'auberge de l'oncle Orefice s'avère mentalement détraqué par le genre de pratique qu'impose la solution finale. Tout devra se jouer à la libération par les Américains, épisode précédé d'un massacre par les nazis aux abois.

Benigni signe avec *La vie est belle* l'une des plus belles pages du cinéma, voire même le film le plus émouvant jamais consacré à l'holocauste. Tout en nuances, il trace les grandes lignes de la tragédie et pénètre à fond dans le thème de l'innocence perdue et de l'absurde. Tout en ne quittant le comique qu'un instant, pour une image de cadavres exsangues amoncelés, il montre sans équivoque possible la détresse des Juifs emprisonnés, sans jamais tomber dans le pathos. Le cinéma et la littérature ont souvent souligné à grands traits l'injustice et l'horreur des camps de concentration et, parfois, tenté de s'en détacher en analysant l'holocauste de manière cérébrale. Benigni évite de tomber dans ces deux ornières et réinvente le genre.

Le film commence avec le ton que s'est imposé le Toscan depuis quinze ans; le côté fantasque est nettement mis en valeur par rapport à la sévérité agacée de *Non ci resta che piangere* ou *Johnny Stecchino*. Encore une fois, les tirades endiablées («Dove l'avete visto uno bello come me?» (Où avez-vous vu un homme beau comme moi) demande-t-il aux écoliers à qui il doit professer la pureté raciale) cèdent rapidement le pas aux déclarations d'amour à sa chère Nicoletta, bijoux de romantisme qui établissent le couple, film après film, comme

l'un des plus touchants que nous donne le cinéma d'aujourd'hui. On peut cependant se demander si la Braschi peut dépasser le rôle de faire-valoir où la confinent depuis *Le Petit Diable* son mari et le scénariste Vincenzo Cerami.

L'application du langage comique au drame commence avec la déportation. Dès son arrivée au camp, Guido se porte volontaire pour traduire les instructions de l'officier allemand; il n'y comprend rien mais en profite pour énoncer les règles de la «colonie de vacances» à Giosuè. Le contraste entre la dureté du SS et les pitreries que Guido fait à l'intention de son fils illustre le désespoir d'un homme qui a glissé dans la barbarie mais s'accroche à la civilisation, à la culture moderne. Ailleurs, Giosuè est presque perdu quand il répond *Grazie* au soldat allemand qui sert les enfants d'officiers; Guido, engagé aussi comme serveur lors de ce repas, s'en tire en enseignant à dire *Grazie* à tous les petits, pendant que le soldat part chercher l'officier responsable. Loin de cacher l'horreur à laquelle vient d'échapper Giosuè, le comique marque la distance qui nous en sépare.

La vie est belle signe aussi le retour du politique dans le discours de Benigni. La démission des Allemands face au nazisme et à la solution finale est illustrée par la folie du médecin allemand, qui discute charades avec Guido emprisonné comme s'il était encore en vacances

en Italie. Les coups bas de la guerre civile italienne sont évoqués quand la belle-mère de Guido ne sauve que sa fille de la rafle, prétextant une réconciliation à l'occasion de l'anniversaire de Giosuè. L'enlèvement de Dora pendant la fête célébrant ses fiançailles avec l'énarque fasciste se veut un pied de nez à la droite raciste: le cheval que monte Guido est barbouillé du *cavallo ebreo* antisémite.

L'incapacité de Roberto Benigni à partager la scène comique avec autrui ne nuit pas au film, même si le personnage de Dora, qui accompagne mari et enfant vers les camps de la mort sans y être forcée, aurait gagné à être mieux développé. Mais après ce coup d'éclat dans la mare du conformisme, il devra peut-être se résigner à retourner au comique à deux, comme dans le délicieux *Non ci resta che piangere* et *Le Petit Diable*, où Massimo Troisi et Walter Matthau laissaient aussi leur marque.

Mathieu Perreault

LA VIE EST BELLE (La vita è bella)

Italie 1998, 115 minutes – Réal.: Roberto Benigni – Scén.: Roberto Benigni, Vincenzo Cerami – Photo: Tonino Delli Colli – Mont.: Simona Paggi – Mus.: Nicola Piovani – Int.: Roberto Benigni (Guido), Nicoletta Braschi (Dora), Giorgio Cantarini (Giosuè), Giustino Durano (oncle), Sergio Bini Bustric (Ferruccio), Marisa Paredes (la mère de Dora), Horst Buchholz (Dr Lessing) – Prod.: Gianluigi Braschi, Elda Ferri – Dist.: Alliance.

ROBERTO BENIGNI

Le franciscain du comique aborde l'Holocauste

Voilà trois ans, Roberto Benigni envisageait un personnage de la trempe de Hamlet ou de Jésus-Christ. Puis, il a plutôt choisi de se tourner vers son père, un survivant des camps nazis, vers Primo Levi et Dante, qu'il considère comme «le scénariste idéal» et dont l'enfer correspond, sept siècles plus tard, aux camps de l'horreur nazis. «Il n'y a pas plus grande peine que de penser aux jours meilleurs durant la misère», a dit le comique toscan, qui n'est pas juif, en citant la *Divine Comédie* pour expliquer pourquoi il avait divisé *La vie est belle* en deux parties, la première loufoque, l'autre tragique mais avec un langage comique.

Benigni, qui vient de fêter ses 46 ans le 27 octobre, rehausse volontiers ses entrevues en citant Schopenhauer, Calvino, Jean XXIII (son pape préféré, qui affirmait qu'«une journée sans rire est une journée perdue»), la Bible. En retour, la presse le compare maintenant à Chaplin, pour *The Great Dictator*, flattant un ego qui en a bien besoin. Selon le *Los Angeles Times*, «Benigni aime l'approbation et ne se gêne pas pour le montrer». Ses extravagances publiques, à Cannes, quand il enlissait fougueusement Martin Scorsese entre autres jurés, ou dans les émissions américaines où il est invité — Jay Leno et Gene Hackman y ont goûté —, témoignent de ce besoin physique d'être accepté et de pouvoir toucher les autres.

La vie est belle, cette touchante histoire d'un Juif italien qui évite à son fils l'horreur des camps de concentration en lui faisant croire qu'ils sont en colonie de vacances, repose surtout sur le souvenir à demi occulté que Benigni a de son père, un père qui décrit son enfance comme un «trou noir» avec peu de souvenirs. Dans *Star Interviews*, Benigni raconte: «(Mon père) a été capturé en Albanie en 1943, après que l'Italie ait décidé de rompre avec les nazis. Mon père ne savait rien de la guerre ni de ce qui se

passait en Italie. Il était antifasciste, mais pas politique... Soudainement il a été capturé par les nazis et envoyé dans un camp en Allemagne pour deux ans. Il en est revenu maigre comme un squelette, couvert d'insectes. Tous ses amis sont morts là-bas. À son retour, il a raconté des histoires à propos du cauchemar vécu dans ce camp, un peu comme Primo Levi (dans *Se questo è un uomo*). Il y avait un étrange pouvoir du discours dans la nécessité de raconter l'histoire, chaque moment de l'histoire. Mais je crois qu'il avait peur de me faire peur, à moi et à mes trois sœurs. Donc c'était comme une obsession, nous raconter l'histoire, une histoire très effrayante. Alors il a commencé à nous raconter l'histoire sur un ton comique. Nous avons commencé à rire de ses histoires, et lui aussi. Quand il a commencé à rire de ses propres histoires, il a cessé d'avoir des cauchemars. Il m'a plus tard raconté que lorsqu'il a commencé à rire, même d'un rire tragique, il s'est senti libéré. Ce pourrait, dans un sens, être l'âme de mon film, la manière dont il nous a raconté cette histoire. C'était vraiment une très belle chose qui m'est arrivée.»

Une influence «inconsciente» que celle de son père. Toutefois, l'idée du film lui est venue comme une «inspiration». La même inspiration inconsciente, peut-être, qui l'a poussé à se faire comique en réponse à l'expérience de guerre de son père et à la manière dont il en avait fait le deuil. «Je ne pensais pas à mon père quand j'ai eu l'idée du film. Mais dans un sens, inconsciemment et profondément, je crois que mon père était très important... Il était fermier, il était très simple comme mon personnage (Guido) dans le film.» Tout comme le père de Benigni ignorait que son antifascisme le mènerait vers l'horreur, Guido ne sait pas qu'il est juif, jusqu'à ce que les fascistes commencent à l'importuner.

Le père de Benigni, en constatant qu'il les effrayait, et en changeant son rapport à sa propre vie (l'expérience traumatisante du camp de prisonniers), a permis à ses enfants de s'en échapper, et à lui-même de trouver une porte de sortie — de faire cesser ces cauchemars qui hantent encore beaucoup de rescapés des camps. De même, Guido permet à son fils d'échapper au contact direct de l'horreur. Son courage lui permet de survivre libre, à travers son fils, qui s'exclame à la fin du film: «Maman, nous avons gagné!»

Une bonne part de la réflexion de Benigni s'exprime par le rapport entre l'adulte et son enfance. «Depuis qu'il est devenu civilisé, l'homme passe une partie de sa vie à retourner à la liberté de son enfance, quand il avait le monde entre ses mains, me disait Benigni en entrevue en 1996. Grandir et régresser, c'est un même combat.»

Le **Monstre** consacrait l'aboutissement de son évolution vers l'humour physique, à partir des monologues politiques des années 70. «Avec **Son of the Pink Panther**, j'avais beaucoup évolué dans ce sens. Son père «était antifasciste avec son corps, avec ses lèvres», confiait le réalisateur à *Star Interviews*. Cette complicité corporelle est la clé qui lui a permis d'ouvrir le coffre aux trésors de son enfance. «J'ai fait trois comédies... Puis, j'ai senti quelque chose, je ne sais pas pourquoi, (le besoin) de mettre mon corps dans une situation extrême. J'ai senti quelque chose reliée à mon état de comédien. J'ai imaginé mon corps, un corps de comédien, dans une situation extrême, mais qui garde un lien avec la peine. Ensuite, l'inspiration est venue, comme un paradoxe. J'ai été apeuré par cette idée et j'ai improvisé un monolo-

gue à mon scénariste Vincenzo Cerami, sur un homme qui aime la vie, comme un comédien dans un camp d'extermination. Mon scénariste a fait une telle sensation qu'il m'a dit d'arrêter, que nous en reparlerions. J'ai eu peur et j'ai cessé de penser à cette idée (de camp de concentration), mais elle poussait, poussait, nuit et jour. Moi dans un camp d'extermination. En Italie, c'est comme Donald Duck dans un camp d'extermination. Comme cette idée grandissait, il n'y avait pas de place pour d'autres, et j'en suis devenu amoureux. Quand vous devenez amoureux ou que vous avez peur, vous devez être brave.»

Le quotidien italien *La Repubblica* rapporte qu'au jeune journaliste juif américain qui lui exprimait, à Cannes, son «indignation» devant le fait d'avoir «osé affronter une tragédie immense comme la Shoah par la comédie, associant son film au négationnisme, une doctrine toujours plus en vogue», Benigni a répondu, avec un sourire à la fois désolé et inquiet: «Je suis vraiment navré de vous avoir offensé, et je vous demande pardon; je n'avais pas l'intention de scandaliser, de rouvrir une blessure jamais refermée. Je ne suis pas juif, mais l'Holocauste est, parmi les horreurs humaines, celle qui m'a frappé le plus. Un mal suprême et insensé qui n'arrête pas de faire partie de mes cauchemars. Je peux seulement rappeler un épisode de la vie de Kafka, quand, invité à la maison de son ami Broth, de nuit, par erreur, il

est entré dans la chambre de son père et le réveille. Pour se faire pardonner, il lui dit: «Je ne voulais pas déranger, considérez-moi un songe, un fantôme.» Mais il ajoute: «Je comprends la fixité d'une douleur sans fin, mais si je peux me permettre, dans ces protestations je sens un peu de racisme artistique dans l'idée qu'un comique soit un acteur de seconde classe qui ne peut affronter la tragédie, qui, elle, est de première classe. Un peu comme quand on désapprouve qu'un jeune du Nord épouse une demoiselle du Sud, ou qu'un homme de couleur fasse carrière.»

En Italie (David des meilleurs acteur, réalisateur et scénariste) comme à Cannes (Grand Prix du jury), le pari a tenu le coup: 60 milliards de lires de recettes dans la Péninsule, 60 millions de dollars, et une fleur de Leonardo Pieraccioni, son rival sur la scène comique italienne, qui a accepté de retarder la sortie de son film **Fuochi d'artificio** pour que **La vie est belle** puisse sortir à Noël.

Tout ça aurait pu ne jamais arriver sans l'inondation de Florence en 1964: un prêtre avait convaincu la mère de Benigni de lui confier Roberto pour le faire entrer dans les ordres. L'inondation l'a obligé à fuir «cette étrange école», qui lui a laissé des souvenirs «très étranges» — une expérience de la vie commune avec des étrangers qui a peut-être influencé la vision du camp qui s'offre au fils de Guido dans **La vie est belle**. Après quelque temps dans le cirque Modin, où il a subi de graves brûlures dans un numéro qui a mal tourné, Benigni a pris la route du monologue, d'abord dans les cabarets de Metastasio, puis à Rome en 1972, où il se finalement remarquer à la télévision. Les films avec Giuseppe Bertolucci, Marco Ferreri, Jim



La vie est belle

Jarmush et plus tard les siens, ont accompagné une activité politique très engagée envers la gauche, qu'il a aidée dans la campagne électorale de 1994 en animant des soirées dans les stades.

Au niveau théorique, il se réclame de saint François, «le seul chrétien familial avec le rire», convenait-il dans une entrevue avec une revue bouddhiste italienne, *ISG*. «Je suis né près des lieux franciscains, à Arezzo, à la frontière de l'Ombrie. On y vivait saint François comme la chose la plus belle: avec sérénité, légèreté, tolérance.» Mais selon lui, «le comique, dans l'histoire, a toujours été réactionnaire, pour utiliser un terme laid». «Profondément, nous le sommes. On sent un genre de mou qui naît d'une certaine agressivité, au sens poétique, qui fait du bien... Presque tous les grands comiques sont profondément conservateurs et réactionnaires à la fois. Cela donne à Totò, par exemple, une figure tragique épouvantable. Ça me déplairait que Totò eût été un révolutionnaire. Je vois derrière Totò une obscurité effrayante, derrière ses yeux il y a du noir où on se perd. Un tunnel plein de morts. Ninetto Davoli (l'acteur fétiche de Pier Paolo Pasolini) me racontait que lorsqu'il allait rendre visite à Totò, celui-ci lui offrait une chaise qu'il essuyait après son départ. Totò voulait une vie bourgeoise. Profondément, tous les comiques doivent avoir cette contradiction.»

M.P.

Lolita

Une autre histoire d'amour

Dernière nouvelle: puisque le sexe est le thème central de *Lolita*, comment se fait-il qu'on ne le voit pas à l'écran? Pas de nudité (sauf à la fin, et elle n'a aucun rapport avec le thème central du récit), pas d'ébats charnels, ni de sueur, ni de halètements... Ce nouvel angle d'attaque s'ajoute à tous ceux qui l'ont précédé et c'est encore une fois le retour à la case départ pour le malheureux Adrian Lyne puisqu'on lui fait savamment remarquer que ce paradoxe à lui tout seul suffit à condamner *Lolita* version moderne à la fois comme film et comme adaptation d'un roman célèbre.

Lolita version moderne: Humbert Humbert, grand enfant dans la quarantaine, tombe amoureux d'une toute jeune beauté; elle en est immédiatement consciente et l'aguiche de manière aussi persistante que l'aurait fait une adulte. Le prof a le coup de foudre pour la jeune fille, il épouse sa mère pour se rapprocher d'elle et lorsque la mère meurt dans un accident de la circulation, les voilà proches pour de bon. Leur relation subséquente naît de ces hasards successifs et se bâtit à partir de ces événements-là. Une histoire d'amour comme tant d'autres, et un film rehaussé (chance ou malchance) à la fois par le roman original dont il est issu et par son propre statut de remake.

Lyne a décidé de garder la fin des années 40 comme toile de fond de son récit. C'est l'époque où les États-Unis, à peine sortis de la guerre, se présentent comme une puissance gigantesque, qui se permet tout et à qui l'on excuse les moindres travers. C'est ainsi que les gros plans qui firent la gloire des œuvres précédentes de Lyne sont absents ici, le cinéaste fait reculer sa caméra au maximum et utilise la voix off — autant de trucs destinés à ancrer son histoire dans le passé et à bien la distancier de nos sensibilités contemporaines. Il réussit ainsi à s'affranchir de toute pesanteur avec une fraîcheur d'inspiration et une précision maniaque de miniaturiste. Si la majorité des séquences nagent dans le soleil et les frémissements des visages et des brises estivales, le cinéaste sublime néanmoins la situation de base offerte par le récit et s'intéresse, par une succession de scènes où règne la contemplation comme ressort de l'obsession, à la découverte par Humbert d'un amour impossible, mais indispensable, qui doit suivre son trajet quel qu'il soit. L'attirance érotique est impeccablement suggérée (si ce n'est même soulignée) et son désir secret suit son cours pour se métamorphoser progressivement en appel de désespoir et en pulsion de mort.

Car *Lolita* est aussi l'histoire d'une prise de conscience, celle d'un homme qui se dirige à pas lents vers sa propre destruction et qui en est conscient. Loin d'alourdir les images sur lesquelles ils se greffent, ses commentaires en voix off (qui sont aussi son propre monologue intérieur) se veulent, avec une exemplaire retenue, la recherche folle d'une réflexion morale pouvant mener à une quête rédemptrice: or, le destin a déjà décidé, et cela bien avant que le protagoniste s'en rende compte.

Le pédophile amoureux et sa pas-très-innocente victime vont sillonner les routes poussiéreuses de l'Amérique, à la recherche d'un

lieu qui pourrait abriter leur relation coupable. Humbert aura le sourire aux lèvres, Lolita fredonnera avec la radio les refrains à la mode. L'amour et la vie simple sont là, à portée de la main, peu importe ce que diront les autres. Ne sont-ce point là les ingrédients de l'histoire d'amour la plus rudimentaire, celle que l'on vit en dépit des autres, presque contre les autres? Mais le démon les poursuit en la personne de Clare Quilty (les critiques, les censeurs?), et le professeur aux deux noms (l'homme-miroir), ne permettant à aucun obstacle de se placer entre lui et celle qu'il aime plus que tout au monde, ira occire le diable, représenté astucieusement en robe de chambre ouverte sur corps nu. Des deux maux, lequel vraiment choisir finalement?



Lolita

Lorsqu'ils avaient quinze ans, les détracteurs de *Lolita* (femmes incluses) avaient lu le roman de Nabokov. Lu? Enfin, peut-être pas. Disons qu'ils étaient voracement partis à la recherche de quelque mesquine lubricité, un peu comme ils l'avaient fait avec *L'Amant de Lady Chatterley*. Aujourd'hui, ils peuvent (littéralement) aller se rhabiller. Car grâce à Humbert Humbert, exemple typique de ces adultes qui ne grandissent jamais, et par un étrange retour des choses, *Lolita* finit par leur être curieusement destiné.

Maurice Elia

LOLITA

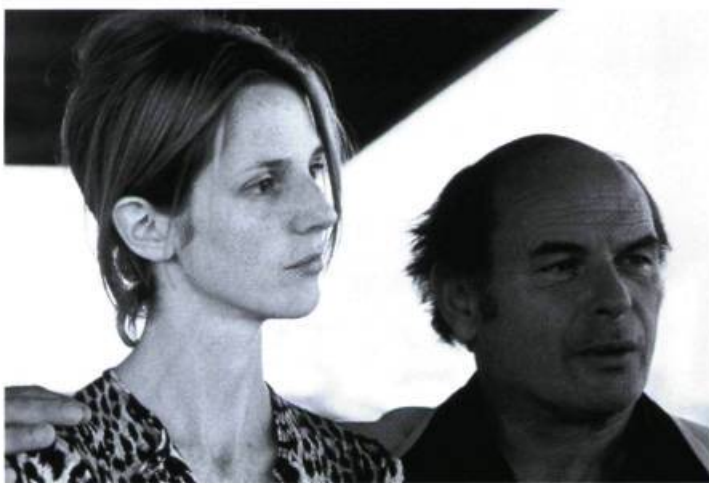
États-Unis 1997, 137 minutes. **Réal.**: Adrian Lyne — **Scén.**: Stephen Schiff, d'après le roman de Vladimir Nabokov — **Photo**: Howard Atherton — **Mont.**: Julie Monroe, David Brenner — **Mus.**: Ennio Morricone — **Int.**: Jeremy Irons (Humbert Humbert), Dominique Swain (Lolita), Melanie Griffith (Charlotte Haze), Frank Langella (Clare Quilty) — **Prod.**: Mario Kassar, Joel B. Michaels — **Dist.**: Films Lions Gate.

À vendre

Si tu m'aimes, tu payes!

Le paysage du cinéma français change de façon marquante depuis quelques années. Il se rajeunit considérablement et ce, pour le mieux. Non pas que les Doillon, Rivette ou Rohmer ne fassent plus de bons films, mais un vent nouveau souffle. Le dernier festival de Cannes l'a d'ailleurs bien démontré en mettant en compétition le premier long métrage du talentueux Erick Zonca, *La Vie rêvée des anges*, aux côtés des films de Patrice Chéreau, Benoît Jacquot et Claude Miller et en présentant, dans la section non-compétitive Un Certain Regard, le second long métrage de Laetitia Masson, *À vendre*.

En 1995, le premier long métrage de cette réalisatrice, *En avoir (ou pas)*, avait suscité une belle surprise. Ceux qui avaient aimé ce petit bijou attendaient donc avec impatience son nouveau film. Cette jeune femme de 32 ans, originaire de Nancy, ne rentre pas dans le moule traditionnel du cinéma français, ni dans son milieu très parisien. Elle dérange par son acharnement à sortir des sentiers battus, à inventer une nouvelle écriture cinématographique, sobre et directe, sans fioritures ni verbiage inutile. Elle se distingue déjà par un choix de thèmes (la fuite, la recherche de soi, l'inégalité sociale, la quête de l'amour absolu) et par une esthétique (le travelling et le gros plan). Non seulement *En avoir (ou pas)* et *À vendre* partagent ces points communs, ils se complètent par leur sujet. Masson prolonge dans le second la réflexion amorcée dans le premier, l'histoire d'une jeune chômeuse en mal d'amour.



À vendre

France Robert n'en peut plus de vivre dans sa Champagne pouilleuse et rêve de découvrir le monde. Après moult péripéties professionnelles et amoureuses, une incessante fuite en avant la met sur le chemin de Pierre Lindien, de vingt ans son aîné, qui la comprend comme personne ne l'a jamais fait. Il veut l'épouser. Lorsqu'elle ne se présente pas à l'église, préférant plutôt s'enfuir avec 500 000 francs, Lindien, dépité mais toujours amoureux, met alors un ami détective, Luigi Primo, à ses trousses.

Cette histoire n'est pas abordée de façon linéaire. Plusieurs genres s'entrecroisent : le *road movie*, le documentaire et le polar. Le specta-

teur est d'abord désarçonné par ce mélange, ignorant où Masson l'amène. Bien temporaire, ce malaise rejoint celui du détective qui ne sait trop où commencer sa recherche. On s'aperçoit alors que la réalisatrice nous a entraînés dans la tête de Luigi et que l'histoire qui défile sur l'écran correspond à sa vision des événements. Cela donne un rythme chaotique au film, comme si l'on reconstruisait pièce par pièce un casse-tête. Cette impression est accentuée par la combinaison de la voix hors-champ du détective, qui fait le lien entre les situations et les personnages, et par un montage en parallèle des histoires de France et de Luigi. En fait, on finit par constater que leur destin se ressemble étrangement. Tous deux ont entrepris une fuite effrénée vers l'avant pour échapper à leur passé et ils voient l'amour de façon toute particulière. France le considère comme un bien de consommation, payer étant pour elle la seule preuve d'amour : tantôt elle se vend, tantôt elle l'achète. Luigi, sans désir depuis plus de deux ans, rejette toutes les femmes, repousse leurs avances afin de mieux oublier celle qui l'a abandonné pour un autre homme.

Au fur et à mesure que Luigi démystifie le personnage de France, sa recherche se transforme en obsession et l'objet de sa quête prend un nouveau sens. S'il veut d'abord la retrouver pour l'empêcher de tomber aux mains de Pierre Lindien qui, par le mariage, la transformerait en un objet manipulable et la spolierait à jamais, Luigi s'aperçoit peu à peu qu'il s'est épris d'elle. Sa prémisse de départ, «ne jamais faire confiance à une femme», évolue en un respect admiratif de la volonté d'indépendance et de la combativité de France. En fait, ce film présente les femmes comme capables d'une grande intégrité et d'une force de caractère pouvant aller jusqu'à la révolte alors qu'il trace un portrait assez triste des hommes, désabusés, manipulateurs et, surtout, lâches devant l'amour.

Laetitia Masson ne conçoit pas l'amour sans violence, ni de façon romantique. Une scène débutée avec une belle tendresse peut se terminer de façon assez dramatique. Ainsi, lors d'une visite à son ancienne femme, Luigi et elle se partagent un Miko, une glace enrobée de chocolat. Ils retrouvent momentanément leur douce connivence passée. On s'attendrit, mais on revient vite à la réalité : Luigi devient agressif, au point de sortir un revolver de sa poche. Quant à France, elle comprend soudain la fausseté des rapports amoureux rémunérés lorsqu'elle assiste, au lieu de participer, à une passe entre un homme qui l'a aidée et un client.

Encore une fois, ce film ne tiendrait pas sans l'apport de l'extraordinaire Sandrine Kiberlain. Déjà, Masson lui devait d'avoir pu tourner *En avoir (ou pas)* parce que cette actrice, une valeur sûre pour les bailleurs de fonds, avait accepté d'en assumer le rôle principal. Ce rôle lui avait d'ailleurs valu le César du meilleur espoir féminin. Dans le deuxième film de Masson, Kiberlain fait preuve une nouvelle fois d'une rare générosité. Elle y est tout sauf *glamour*. Son personnage l'amène à faire la pute, la femme de chambre, la chômeuse, la démonstratrice colporteuse de mobilier de chambre à coucher, la future mariée, la sans-abri, etc. Pourtant, jamais n'apparaît une fausse note dans son jeu. Elle accepte d'être moche, voire laide et dépenaillée, comme dans cette scène où elle se retrouve seule dans sa chambre avec son coq, pratiquement nue et affalée par terre, après avoir essuyé

un nouvel échec amoureux. Elle reste néanmoins toujours bouleversante et touchante. Quant à Sergio Castellitto, il fait de Luigi un personnage équivoque intéressant, mais sa gamme de sentiments paraît plus limitée et, même s'il devient attachant, on ne saisit pas certaines transformations de son personnage qui surviennent trop brusquement ou lourdement.

Laetitia Masson ne fait aucun compromis esthétique dans sa manière de tourner: le contenu prime. Une scène bien interprétée peut devenir surexposée quand, venant d'une pièce plutôt sombre, deux personnages se retrouvent en plein soleil. D'autres réalisateurs auraient tout de suite fait ajuster l'obturateur de la caméra ou repris la scène. En outre, l'image granuleuse et légèrement floue de la séquence tournée à New York, visiblement en vidéo, ajoute à sa force et n'enlève rien au jeu des comédiens. Par contre, cette réalisatrice sait aussi créer d'intéressantes compositions avec des plans décentrés et des images dont la grande profondeur est soulignée par un objet ou une couleur en avant-plan.

Sans être parfait, ce film, de prime abord déroutant, séduit. Laetitia Masson raconte des histoires et montre des sentiments avec lesquels nous nous identifions totalement. Nous avons l'impression de connaître ses personnages, comme si tous contenaient une parcelle de nous-mêmes. Elle nous force à nous remettre en question face à notre place dans la société et à notre vie affective. Peu de réalisateurs, surtout de l'âge de Masson, réussissent à traiter de la vie de manière aussi franche et proche de la réalité sans faire fuir le spectateur. Laetitia Masson possède cet immense talent. À quoi ressemblera le dernier volet de sa trilogie entreprise en collaboration avec Sandrine Kiberlain?

Martin Delisle

A VENDRE

France 1998, 117 minutes – **Réal.:** Laetitia Masson – **Scén.:** Laetitia Masson – **Photo:** Antoine Héberlé – **Mont.:** Aïlo Auguste – **Mus.:** Siegfried – **Int.:** Sandrine Kiberlain (France Robert), Sergio Castellitto (Luigi Primo), Jean-François Stévenin (Pierre Lindien), Aurore Clément (la sœur de Lindien), Chiara Mastroianni (Mireille), Mireille Perrier (l'ex-femme de Primo), Roschdy Zem (le banquier) – **Prod.:** François Cuel – **Dist.:** France-Film.

Nô

Récit d'une non-naissance

Robert Lepage est un artiste marquant. Conséquemment, chacune de ses nouvelles entreprises suscite des attentes particulièrement élevées. Aussi, après *Le Confessionnal* et le moins connu *Polygraphe*, Lepage se mesure au difficile test du troisième long métrage. Nous attendions ce projet avec fébrilité, d'autant plus qu'il s'agissait d'une adaptation d'un extrait de la pièce de Lepage *Les Sept Branches de la rivière Ota*.

Nô, c'est l'histoire d'un amour qui se déchire entre le Japon et le Québec, durant quelques jours d'octobre 70. Sophie, une comédienne médiocre, joue du Feydeau au Pavillon du Canada dans le cadre de l'Exposition universelle d'Osaka. Elle découvre qu'elle est enceinte. Son compagnon, Michel, est resté à Montréal et trempe dans le mouvement felquiste. Voilà le point de départ d'une série d'échanges téléphoniques entre Osaka et Montréal: partir ou rester? enfant ou pas

enfant? je t'aime, tu m'aimes...

Dans un procédé très intéressant de mise en abyme et d'effet de miroir, le film prend la forme du Feydeau que joue la troupe québécoise. Sur la scène comme sur l'écran, les portes claquent, les amants sont dissimulés dans le placard et les crises de jalousie se succèdent. Sur ce fond de vaudeville, de valse-hésitation et de quiproquos, les représentations théâtrales et filmiques évoquent évidemment l'irrésolution politique des Québécois démontrée par les attermoissements des membres du FLQ qui préparent un attentat, mais qui ne s'entendent pas sur les termes du communiqué. Le film se termine sur l'échec de l'option nationaliste au référendum de 1980 et sur l'incertitude du couple Sophie-Michel quant à la décision de faire ou non un enfant (donner naissance au Québec).

Sous cet angle, *Nô* peut être lu comme une critique de la société québécoise et de son *nationalisme mou*, pour reprendre l'expression à la mode. Lepage fait du personnage d'un fonctionnaire diplomatique canadien au Japon le symbole par excellence. Marié à une Française (évidemment snob) dont il semble mépriser la froideur, il finira par succomber au charme un peu plus brut et grossier – mais tellement plus spontané – de Sophie.

Or le *Nô* du titre, dans cette optique politique (et Lepage le confirme) c'est le *non* anglophone des référendums de 80 et 95. Mais puisque l'*Anglais* est pratiquement absent du film de Lepage, on s'explique mal pourquoi le film devrait s'en prendre encore à eux, vu le comportement indécis des Québécois dits *pure laine*. À moins que ce ne soit, à nouveau, l'éternel malaise (ou mépris) envers les *autres*, ceux qui viennent toujours tout gâcher! Cette difficulté d'associer l'autre à son projet social atteint son apogée dans la représentation du personnage de l'épouse française (francisée?) et snobinarde du fonctionnaire diplomatique (québécois) du Canada au Japon.

En fait, c'est par cette absence de rigueur dans l'utilisation des éléments filmiques que *Nô* perd toute force d'évocation, tout son charme et toute son efficacité. Certes, on pourra suivre un raisonnement qui est *étrangement* populaire pour ce film: une petite comédie sans prétention et à petit budget (ce qui, dans le cas d'un film comme *Nô*, n'est pas un argument valable). On pourra aussi soutenir que Lepage a voulu faire un film populaire (et que les films populaires ne doivent surtout pas être intelligents, c'est ça?)

Mais il suffit d'un minimum de sens critique pour se rendre compte que *Nô* n'est pas uniquement un film léger. C'est en fait un film superficiel qui fait preuve d'un surprenant manque de rigueur (surtout lorsqu'on en connaît l'auteur) et qui ne sait trop que faire de



Nô

ses riches prémisses: trop d'attention est donnée à la partie japonaise, le volet québécois a donc du mal à se développer et à participer pleinement à la narration assurée par le montage parallèle. De plus, rien ne justifie des personnages aussi gros et caricaturaux, plongés dans des situations fort peu subtiles, avec des effets faciles et télégraphiés.

Enfin, l'intéressante correspondance entre la *non-naissance* de l'enfant et la défaite de l'option nationaliste au référendum de 80 ne se développe jamais, Lepage étant trop occupé à grossir le jeu, à la limite du supportable, de la pauvre Anne-Marie Cadieux qui ne se fait pas toujours filmer sous son meilleur jour.

Carlo Mandolini

NÔ

Canada (Québec) 1998, 85 minutes – **Réal.:** Robert Lepage – **Scén.:** Robert Lepage, André Morency, d'après une partie de la pièce *Les Sept Branches de la rivière Ota* de Robert Lepage – **Photo:** Pierre Mignot – **Mont.:** Aube Foglia – **Mus.:** Michel F. Coté, Bernard Falaise – **Int.:** Anne-Marie Cadieux (Sophie), Alexis Martin (Michel), Marie Brassard (Hanako), Richard Fréchette (Walter), Marie Gignac (Patricia), Éric Bernier (François-Xavier), Jean Leloup (le livreur de pizza) – **Dist.:** Alliance.

Homère, la dernière odyssée

Éloge de la lucidité

D'une grande et magnifique sobriété, le dernier film du cinéaste et écrivain italien Fabio Carpi témoigne de sa fascination indéfectible pour les créateurs, qu'il s'agisse d'artistes ou d'intellectuels, comme le démontrent certains de ses films précédents, par exemple *Corps d'amour* (1972), *Quatuor Basileus* (1982), *Barbe-Bleue Barbe-Bleue* (1987), *l'Amour nécessaire* (1990) ou *Et ensuite le feu* (1993). Avec *Homère*, il approfondit la réflexion déjà amorcée dans ces films sur le vieillissement, la mort et l'art, en traçant un minutieux *portrait de l'artiste dans ses vieux jours*, fouillant et interrogeant la complexité des rapports que supposent l'art et la réalité, la jeunesse et la vieillesse, la vie et la mort.

René Kermadek, vieil écrivain aveugle évoquant Jorge Luis Borges, sillonne le monde avec sa jeune et radieuse compagne Sibilla, au hasard des lieux où le mènent les conférences qu'il prononce sur les miroirs et les labyrinthes avec lesquels, selon lui, l'Homme «garde l'illusion de sa réalité». De l'Italie en Espagne, de la Suisse en France, en passant par l'Inde et l'Allemagne, le vieil écrivain, las et fatigué, aspire à d'ultimes sensations, afin de retarder, sinon de tranquillement apprivoiser, l'inéluctable: c'est-à-dire l'absurdité de son existence, l'absurdité de ses désirs, que non seulement il n'arrive plus à assouvir, mais auxquels il devient de plus en plus indifférent.

Kermadek porte en lui l'empreinte de la mort. Partagé entre le désir de se rapprocher de la jeunesse, la nécessité de se résigner et l'envie de se prémunir des privilèges de son âge et de sa notoriété, il ne pourra jamais que tenter de briser l'enfermement que constituent la cécité, la vieillesse ainsi que le terrible constat que sa vie d'artiste est arrivée à son terme. D'une part, chacun des plaisirs de la vie auxquels il tente de se raccrocher se révèle aussi illusoire qu'éphémère. Plutôt que de lui permettre de garder l'illusion de sa jeunesse et de sa liberté,

c'est-à-dire de sa réalité, la beauté comme la jeunesse de Sibilla, la vitalité et la fougue du torero Manuel Fernandez dont s'éprennent à la fois Sibilla et René, sa dernière évasion charnelle avec une tendre Indienne, les descriptions de Sibilla censées lui rendre toute l'épaisseur sensorielle environnante, de même que ses propres souvenirs, l'amènent à constater, chaque fois un peu plus, l'ampleur de sa propre déchéance. D'autre part, le vieillissement de son propre corps, la décrépitude d'un ami écrivain, la désapprobation de ses deux éditeurs, sa croissante intolérance envers sa cécité ou le silence qui le guette, la musique étant devenue pour lui supérieure à la littérature, lui renvoient une image de lui-même qu'il peut de moins en moins supporter. Le vieil écrivain ne peut que constater l'impuissance qui l'accable. Ainsi, la véritable odyssée de René Kermadek, l'Homère de Fabio Carpi, se révèle moins dans l'accumulation de ses aventures de voyages que dans son long apprentissage de la lucidité, ce doux et amer détachement des plaisirs de l'existence et du monde, qui seul s'acquiesce lorsque l'on se rapproche de soi-même, au seuil de la mort ou sous le joug de la cécité, par exemple.

Il n'est pas étonnant que depuis sa sortie en 1997 ce film ait récolté nombre de prix dans les festivals (dont le Grand prix spécial du jury, le Prix du meilleur scénario et le Prix de la critique au Festival des films du monde de Montréal, en 1997) et continue de gagner la faveur de la critique comme celle du public, tant ses différents composants s'amalgament afin d'appuyer la rigueur et la beauté du texte de Fabio Carpi. Autant la précision de la structure, la finesse des dialogues, la magnifique photographie de Fabio Cianchetti que la performance des acteurs, dont celle, notable, du prodigieux Claude Rich, concourent à assurer la cohésion d'une œuvre d'une étonnante unité, à la fois profonde et d'une grande intelligence.

Plus particulièrement, il faut noter l'attention portée à la structure de ce film, qu'il s'agisse de la juxtaposition et de la succession des



Homère, la dernière odyssée

scènes comme de l'heureux mariage obtenu entre les images, les dialogues et la musique. En effet, c'est avec une grande minutie que Fabio Carpi s'est attaché à ne rien laisser au hasard, à programmer dans les moindres détails la mort progressive de son héros, c'est-à-dire son long cheminement vers une lucidité à la mesure de sa cécité, chaque nouvelle destination, chaque nouvelle description de restaurant ou de hall d'hôtel, chaque nouvelle conférence ou rencontre le rapprochant un peu plus de la chute finale. Le mariage tardif de René Kermadek, sorte de disposition testamentaire envers Sibilla, la mort de Manuel Fernandez, son fils spirituel, et de sa mère, son *égarement* indien, l'embellissement de la réalité par Sibilla qui, tout à coup, cesse de lui dépeindre la réalité telle qu'elle est, le silence ultime du conférencier devant un auditoire parisien, puis les deux pilules de cyanure ne constituent que quelques-uns des moments, chaque fois plus forts, plus significatifs, scandant le lent cheminement du vieil écrivain aveugle vers son inexorable destin. Loin d'être défaitiste ou déprimant, l'itinéraire du vieux René Kermadek, tracé d'avance et tout empreint de mort, met en lumière les plaisirs et les beautés du monde, ne serait-ce que parce que sa mort ou la Mort n'est jamais montrée. Seuls une ironie et un sarcasme mordants, aiguisés avec finesse par Claude Rich, un découpage savamment signolé et un subtil jeu d'images et de lumière la suggèrent et nous la racontent.

Tel est le cas, par exemple, de cette vision d'Italie que se remémore le vieil aveugle, vision fort habilement amenée vers le début et la fin du film. Au hasard de deux trébuchements, l'un contre le marchepied d'un train, l'autre contre une table, cette vision rappelle les souvenirs involontaires proustiens, cette merveilleuse impression d'avoir su capter une ancienne sensation, une parcelle du temps perdu. Si la première occurrence de cette vision s'accompagne d'un « Je me souviens... » transpirant d'espérance et de bonheur, la deuxième n'est que l'écho de la première, symbole du dernier constat possible pour René Kermadek, le plus terrible de tous : « Je n'ai plus rien à commencer ». Que dire, en outre, du subtil jeu de lumières dont use Fabio Cianchetti afin d'exacerber le caractère antithétique du couple formé de René et Sibilla. Si toutes les images de Sibilla, souvent teintées de jaune ou d'orangé, exhalent de soleil et de désir, celles que l'on propose de René Kermadek, presque toujours assis ou couché, dans la pénombre ou alors une lumière très blanche accentuant son air cadavérique, métaphorisent leur contradiction et soulignent, bien qu'indirectement, le cheminement du vieil écrivain. Il est d'ailleurs intéressant que l'on présente régulièrement des images de Sibilla se reflétant dans un miroir. Si ces images ont pour effet de souligner sa jeunesse et sa beauté, elles témoignent également de sa capacité à « garder l'illusion de sa propre réalité », ce que le vieil écrivain, atteint de cécité, ne peut plus faire.

Dominique Pellerin

HOMÈRE, LA DERNIÈRE ODYSSEE (Nel profondo paese straniero)

Italie/France/Suisse 1997, 100 minutes – **Réal.**: Fabio Carpi – **Scén.**: Fabio Carpi – **Photo**: Fabio Cianchetti – **Mont.**: Bruno Sarandrea – **Int.**: Claude Rich (René), Valeria Cavalli (Sibilla), Grégoire Colin (Manuel Fernandez), Renée Faure (Eugénie), Jacques Duflho (Dominique), Walter Vidarte (Ramón) – **Dist.**: Alliance.

Aprile

Renaissance

Nanni Moretti a déjà dit qu'il ne se considérerait pas cinéaste, mais seulement quelqu'un qui fait des films lorsqu'il a des choses à dire. Mais cette fois Nanni est en crise. Depuis le personnage amnésique de *Palombella Rossa*, son discours semble s'être enrayé et les grandes idées n'arrivent plus à émerger du chaos qui s'est installé chez lui. N'arrivant plus à organiser ses idées en un récit cohérent, Moretti a donc décidé de raconter cette crise, de mettre ce chaos en images. D'où *Aprile*, film autobiographique drôle et très sympathique (qui est une sorte de deuxième volet à son *Journal intime*), dans lequel il sonde ses états d'âme sur le monde sociopolitique qui l'entoure.

Les causes de la tempête intellectuelle qui déferle chez Moretti sont multiples. Ce cinéaste est énervé. D'abord parce que, comme plusieurs sympathisants communistes partout en Occident, il est frustré et plongé dans le doute: comment être communiste dans le monde actuel? Après *Palombella Rossa*, la remise en question est devenue désaveu du parti communiste qu'il a quitté, même si les ponts ne sont pas définitivement coupés. Ensuite il y a le phénomène Berlusconi et son étrange coalition de centre-droite, qui a fait bondir toute une couche de l'intelligentsia italienne, dont la gauche évidemment. Enfin, troisième élément et non le moindre, Nanni va devenir papa. Tout cela en même temps, au printemps de 1996. Trop d'émotions pour réfléchir, trop d'angoisses pour se concentrer, trop d'idées contradictoires pour organiser la matière d'un film *normal*.

Aurait-il baissé les bras au point de s'abaisser à reprendre la forme du journal filmé qui tient du *home movie* et de l'autoportrait que de la véritable réflexion artistique? Le débat intellectuel a-t-il été à ce point asphyxié que tout ce que Moretti a pu faire est de contribuer, lui aussi, à la pollution médiatique des images vides et recyclées?

Ce serait trop facile, car Moretti utilise tout de même ce film protéiforme pour constater la fin d'un certain cinéma auquel il adhère. Et donc, un peu la fin de son cinéma à lui. Surtout lorsqu'il montre le réalisateur Daniele Luchetti (dont Moretti a produit et interprété les films) en train de tourner une pub pour des pâtes. Moretti constate donc la faillite du système dans lequel il a vécu.

Heureusement pour les *morettiens*, *Aprile* annonce aussi la naissance d'un être nouveau. Celle de son fils Pietro, bien sûr, mais aussi la re-naissance de Nanni qui, à la fin du film, parvient enfin à tourner ce film-fantasme, auquel il tenait sans jamais oser l'aborder: sa comédie musicale.

Carlo Mandolini

APRILE

Italie/France 1998, 78 minutes – **Réal.**: Nanni Moretti – **Scén.**: Nanni Moretti – **Int.**: Nanni Moretti, Silvia Nono, Pietro Moretti, Silvio Orlando, Andrea Molaioli, Agata Apicella Moretti, Nuria Schoenberg – **Prod.**: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti, Jean Labadie – **Dist.**: Alliance.



Sitcom

Sitcom

Jouissons en chœur

Voici un film qui trippe, et fait tripper. Un film qui enlace et séduit, un récit mené tambour battant et à bras-le-corps. Une histoire névrosée, qui énerve et réjouit à la fois, qui frappe dans le mille, côté bourgeoisie, plonge dans des abysses de noirceur et refait surface tout juste avant que cela ne ressemble trop à du Buñuel. *Sitcom* travestit la comédie boulevardière, en lui ôtant à la fois la comédie et le boulevard. Il faut se laisser aller à considérer ce film-détonation dans toute son immense pureté, c'est-à-dire sans trop se soucier des effets de caméra, des subtilités de scénario ou du travail des comédiens. Car caméra, scénario et comédiens n'existent ici que pour peindre une fin de siècle telle qu'on la voit tous les jours sans en parler, telle qu'elle apparaît à tout le monde mais qu'on a trop tendance à reléguer aux oubliettes pour ne pas avoir à trop se mouiller. Un peu comme le *Nô* de Lepage, moins les sous-entendus politiques.

Vrai: la sitcom produite à la chaîne dans toutes les télévisions du monde est un territoire sacré qui empêche son public de tourner en rond, qui ne lui donne aucune chance de se retrouver ou de réfléchir, qui va droit à l'essentiel comme s'il s'agissait de prendre d'assaut, dans les limites tracées par la trop anti-

clintonesque bienséance, une forteresse réputée imprenable. Vrai: la sitcom, vue et corrigée (mais à rebrousse-poil) par François Ozon, est une satire sociale cinglante qui emprunte aux personnages télé leurs pires qualités pour en faire leurs meilleurs défauts (et qui ne se raconte pas, car, à froid, ça ne voudrait rien dire). Faux: *Sitcom* est une histoire de famille vaguement dysfonctionnelle qui a enfin le courage de s'exhiber, et de se lancer à la figure ses quatre vérités (ça, ce serait plutôt le *Festen* de Thomas Vinterberg...)

Certes, *Sitcom* comporte suffisamment de bouffonnerie et de loufoquerie pour en faire ce qu'on appelle communément une comédie. Mais son côté curieux et quelque peu kamikaze lui vaudra peut-être d'être jugé de façon négative par ceux qui continuent d'appeler expérimental ce cinéma que les grands cinéastes faisaient à leurs débuts. Si c'est le cas pour Ozon, on espère que la suite de sa carrière ne s'achemine vers aucun but précis; qu'il continue d'expérimenter avec son matériau et que celui-ci ne prenne sous ses doigts que cet aspect bouillonnant, né sans doute de la liberté exaltante de créer.

Maurice Elia

SITCOM

France 1998, 85 min. - **Réal.:** François Ozon - **Scén.:** François Ozon - **Int.:** Évelyne Dandry, François Marthouret, Marina de Van, Adrien de Van, Stéphane Rideau, Lucia Sanchez, Jules-Emmanuel Eyoum Deldo, Jean Douchet - **Dist.:** Behaviour.

Saving Private Ryan

Le regard bouleversant

S'il nous fallait (encore) une preuve que Steven Spielberg est un réalisateur exceptionnel, la voici. Si *Saving Private Ryan* est à ce point bouleversant, ce n'est ni en raison du sujet (ce que doit faire la collectivité pour sauver un individu), encore moins en raison du scénario qui, à vrai dire, est assez quelconque.

Le miracle de ce film, c'est l'intelligence de la mise en scène de Spielberg. Grâce à une approche filmique qui privilégie un tournage fait dans l'urgence et dans un esprit de guérilla, Spielberg réussit à changer les règles du jeu en transformant le spectateur en véritable participant de cette grande boucherie que fut la Deuxième Guerre mondiale.

Traditionnellement, au cinéma, le spectateur est un observateur privilégié. Son regard, relayé par celui des personnages ou de la caméra, le place dans une position d'où il peut voir (sans risquer d'être vu) la situation se dérouler selon un angle idéal. Dans *Saving...*, dès la longue et exceptionnelle séquence d'ouverture (le débarquement en Normandie) le spectateur se retrouve dans une situation fort désagréable (c'est le moins que l'on puisse dire) qui fait de lui, non plus le maître, mais plutôt l'objet du regard (rappelez-vous le choc psychologique que provoque le regard-caméra de Raymond Burr dans *Rear Window*). Le spectateur perd ainsi son statut



Saving Private Ryan

d'organisateur pour devenir un participant (involontaire), donc une cible, donc une victime potentielle des balles ennemies. N'ayant plus de point de vue omniscient sur l'événement, en raison notamment de l'utilisation systématique de la caméra subjective, le spectateur n'a d'autre choix que de se raccrocher au regard de l'un des soldats. Ainsi, par exemple, lorsque les membres du peloton, dirigé par Tom Hanks, se protègent des balles en se réfugiant derrière une butte ou derrière le mur d'un immeuble, le spectateur se cache avec eux et sa perception de l'espace filmique s'en voit réduite. Lorsqu'une rafale est tirée vers les personnages, c'est en fait vers nous – littéralement – que les balles sont tirées: les projectiles sifflent tout autour de l'écran (autrement dit, autour de notre regard), ce qui n'est pas sans accentuer notre vulnérabilité dans cet espace que nous ne maîtrisons plus.

Aussi, chaque nouvelle confrontation avec les Allemands est une nouvelle menace concrète pour le spectateur. Grâce à l'approche de Spielberg, le film touche à un point d'une importance capitale, bien plus profond que le thème moral plus ou moins superficiel de l'intrigue. En effet, ayant perdu le privilège du statut de présence/absence propre au voyeurisme cinématographique, le spectateur ne peut plus poser de jugement objectif sur la situation. Il devient alors extrêmement troublant de se rendre compte que chaque mort allemande est pour lui – participant involontaire de ce carnage – un soulagement! Chaque ennemi abattu, peu importe comment, est une menace de moins pour le regard du spectateur et une portion d'espace (de vie) supplémentaire. À ce moment, Spielberg nous pose un dilemme moral et nous laisse seul avec notre verdict.

Carlo Mandolini

SAVING PRIVATE RYAN

(Il faut sauver le soldat Ryan)

États-Unis 1998, 169 minutes – Réal.: Steven Spielberg – Scén.: Robert Rodat – Int.: Tom Hanks, Tom Sizemore, Edward Burns, Adam Goldberg, Vin Diesel, Barry Pepper, Matt Damon – Dist.: Motion International.

Simon Birch

Simon Birch est un nain. *Grandissant*, il croit que son sort ne tient pas du hasard. Il cherche donc à savoir quel destin lui réserve sa taille, tout en croyant que cela dépend de Dieu.

Voilà comment Mark Steven Johnson nous présente *Simon Birch*, une fable sur l'amitié qui lie deux enfants, Simon et Joe, tous deux à la recherche de leur identité. Très librement inspiré de l'œuvre de John Irving, *A Prayer for Owen Meany*, le film est simple dans sa forme, ce qui permet une réalisation très aérée autour des deux personnages principaux. Simon (interprété par Ian Michael Smith, étonnant dans ce premier rôle) attire vite l'attention des habitants de la petite ville du New Hampshire. Entre les dimanches à l'église, les parties de baseball et les baignades dans le lac, il se développe entre Joe et Simon un lien particulier: l'un, ignorant l'identité de son père (sa mère refuse de le lui dire) et l'autre (méprisé par ses parents) cherchant sa raison d'être. Celui qui aurait pu être l'idiot du village en devient le héros.

Johnson s'amuse avec ses personnages sans vraiment les étudier en profondeur, préférant les caricaturer pour faire contrepoint au ton très sérieux du film: de la prof de catéchèse qui fume nerveusement derrière l'église pour se calmer, à la mère de Joe à l'éternel sourire angélique. *Simon Birch* prend parfois des airs burlesques. Le film se détache ainsi de son personnage principal, au profit de scènes rigolotes mais sans réel intérêt. Il aurait pourtant été intéressant d'explorer Simon plus en profondeur. Du rire aux larmes, ce sont des émotions trop légères qui nous laissent à la surface d'une histoire qui ne semble pas avoir de base solide. Le petit ami de la mère de Joe ainsi que le prêtre, ne s'imposent que trop tard dans l'histoire. De même la relation entre Joe et Simon ne prend son importance qu'à la fin alors que leurs questionnements respectifs s'intensifient.

Somme toute, *Simon Birch* est une comédie dramatique qui suit à la lettre les règles de l'art. La présence de Jim Carrey comme narrateur est une surprise agréable, alors qu'il

Héros

interprète Joe adulte au début et à la fin. Le film joue sur l'émotion qu'évoquent les souvenirs, le rappel des beaux moments, des événements marrants qui colorent la vie. Le petit Simon sert d'exemple à ceux et celles qui se cherchent une raison de vivre et pour qui la foi sauve souvent dans le malheur.

Loïc Bernard

SIMON BIRCH

États-Unis 1998, 110 minutes – Réal.: Mark Steven Johnson – Scén.: Mark Steven Johnson, inspiré par *A Prayer for Owen Meany* de John Irving – Int.: Ian Michael Smith, Joseph Mazzello, Ashley Judd, Oliver Platt, David Strathairn – Dist.: Buena Vista.



Dis-moi que je rêve

Dis-moi que je rêve

Famille normale

Avec *Dis-moi que je rêve*, Claude Mouriéras nous donne sans doute un des meilleurs témoignages sur la société française de ces vingt dernières années. En plaçant son récit dans un milieu de fermiers de Haute-Savoie, sa vision devient encore plus large, s'exprimant à travers des personnages qu'on croirait piqués sur le vif.

Lorsqu'on rencontre un à un les membres de la famille du personnage principal, on

comprend très bien que Julien, jeune homme comme on dit *en retard*, veuille s'entretenir le plus souvent possible avec sa vache au milieu du pré. Non pas que sa famille ne l'aime pas ou le traite avec condescendance: c'est un groupe de branquignols hirsutes et plus ou moins zozos eux aussi. Une famille comme on en voit peu? Tu parles. Y'a qu'à regarder autour.

Car l'amour ne manque pas au sein de ces fermiers qui affrontent la vie et le quotidien avec une énergie rare. C'est qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour Julien, sa famille, lui donnant sans cesse la possibilité de progresser et de mieux s'installer dans un environnement hostile, même si cela comporte des doutes, de la culpabilité et des petits mensonges trébuchants. Julien n'est plus un handicapé mental comme les autres. C'est un de ses doux rêveurs à qui l'on essaie de tout enseigner à la maison même, le soir, après dîner – un de ces jeunes dits *différents*, qui voient tout, comprennent tout, entrecoupant leur existence de sauvages crises de rébellion. Lorsque, à la faveur d'une de ces crises, un secret est révélé, c'est Julien qui se chargera de corriger la maladresse psychologique d'un passé qui hante depuis trop longtemps sa famille.

Mouriéras fait intervenir un médecin qui enregistre tout et les dialogues qu'il fait jaillir au milieu de cette famille nous encouragent à accepter, avant même de le connaître à fond, ce garçon un peu tordu qui engendre à intervalles réguliers de réels frémissements. Remarquablement servi par des comédiens hors-pair (Vincent Dénériaz en tête, dans le rôle principal, un brillant étudiant en physique et mathématiques, sélectionné sur les lieux mêmes du tournage), le cinéaste semble travailler à l'énergie, une énergie qui porte le film à bout de bras, le marquant du sceau de l'urgence.

Maurice Elia

DIS-MOI QUE JE RÊVE

France 1998, 97 min. – Réal.: Claude Mouriéras – Scén.: Claude Mouriéras – Int.: Vincent Dénériaz, Muriel Mayette, Frédéric Perrot, Julien Charpy, Cédric Vieira, Stéphanie Frey – Dist.: Remstar.

La Pomme

Les droits des enfants

Parce qu'elle est la fille du célèbre cinéaste iranien Mohsen Makhmalbaf et qu'elle n'avait que dix-huit ans au moment du tournage, on craignait que Samira Makhmalbaf ne se fourvoie en réalisant un long métrage qui soit une espèce d'ersatz de ceux de son père. Fort heureusement, tel n'est pas le cas. Même si Mohsen a écrit le scénario et effectué le montage du film, il s'agit bel et bien d'une œuvre portant le sceau de sa progéniture. *La Pomme* retrace fidèlement une histoire vécue: celle d'un père de famille qui a séquestré ses deux filles chez lui, afin qu'elles ne soient pas menacées par le monde extérieur. Pour remédier à la situation, une travailleuse sociale doit intervenir.

Le film frappe le spectateur en raison de la pureté de son style. Certes, la mise en scène ne comporte pas de trouvailles révolutionnaires: elle s'inscrit dans la mouvance particulière des films néoréalistes iraniens. Cependant, elle traduit la vision pénétrante, voire poétique, de la cinéaste, qui adopte une approche personnelle parvenant à réconcilier le beau et le vrai. Soulignons l'importance que Samira et son opérateur, l'excellent Ebrahim Ghafari, accordent aux cadrages et aux éclairages qui ne trahissent jamais le propos de l'œuvre, bien au contraire. De plus, on appréciera cet art de l'ellipse qui nous plonge directement au cœur de la réalité iranienne. Quelques plans *significatifs* suffisent à nous révéler la teneur du problème et ses conséquences. Samira Makhmalbaf nous apprend que, pour elle, la mise en scène constitue surtout une question de regard, d'observation sociale. S'abstenant de porter un jugement réducteur sur ses personnages, elle révèle les difficultés vécues par une famille dont la mère est aveugle et le père désargenté. Leur état de pauvreté découle d'une problématique socio-économique que subissent actuellement de nombreuses familles iraniennes. Et pourtant, la liberté des enfants doit demeurer une valeur primordiale!

La réalisatrice parvient à explorer pleinement l'intrigue mince et à lui donner beaucoup d'intensité dramatique. Cela s'explique

notamment en raison de l'abondance et de la qualité du dialogue. Saisissant la leçon de Sacha Guitry à l'effet que le verbe *est* cinématographique, Samira Makhmalbaf nous montre habilement la lutte idéologique qui s'engage entre la travailleuse sociale et le père de famille. Mine de rien, *La Pomme* traduit symboliquement la dialectique fondamentale du mouvement et de l'immobilité. Ainsi, le mouvement est associé aux forces progressistes du pays et l'immobilité, aux forces passées. Un très beau plan-séquence démontre cette opposition: celui où l'on voit la travailleuse sociale attendre que le père de famille, enfermé dans sa demeure, renonce à emprisonner ses filles. La lutte sera longue! Il en résulte deux fascinants portraits psychologiques. Peu à peu, la réalisatrice nous révèle que le vieil homme n'est pas un mauvais bougre mais une victime de sa propre ignorance. Un misérable, quoi. Quant à l'intervenante sociale, elle apparaît comme une femme déterminée qui reste consciente des limites de son pouvoir, d'où son attitude quelque peu désabusée.

Il importe de préciser que les interprètes du film sont des non-professionnels qui ont consenti à jouer leurs propres rôles. La réalisatrice a su les diriger de main de maître, à commencer par Massoumeh Naderi, criant de vérité dans le rôle du vieil homme. Chacune de ses interventions dévoile la nature intime de ses convictions. Zahra Saghrisaz campe le rôle de la travailleuse sociale avec une retenue remarquable, évitant de rendre le récit moralisateur.

Le titre du film fait manifestement référence au fruit que goûtent les deux enfants lorsqu'elles profitent enfin de leur liberté. Mais, comme en témoigne brillamment le dernier plan de l'œuvre, tous n'ont pas accès à cette précieuse liberté, conséquence, malgré l'évolution des mentalités, il reste encore beaucoup de progrès à effectuer au pays d'Omar Khayyam.

Paul Beaucage

LA POMME (Sib)

Iran 1998, 86 minutes – Réal.: Samira Makhmalbaf – Scén.: Samira Makhmalbaf, Mohsen Makhmalbaf – Int.: Massoumeh Naderi, Zahra Naderi, Ghorban Ali Naderi, Azizeh Mohamadi, Zahra Saghrisaz – Dist.: Remstar.



Le Silence

Le Silence

Vie intérieure

Mohsen Makhmalbaf partage présentement avec Abbas Kiarostami le privilège et la responsabilité d'être parmi les plus réputés des cinéastes iraniens. Si l'on fait exception de ses premières œuvres (*Fuite entre Diable et Dieu*, 1983; *Boycott*, 1985), il réalise des films de tendance néoréaliste qui accèdent pourtant à un symbolisme universel. *Le Silence* s'inscrit dans la catégorie mésestimée des films pour enfants. L'action se déroule au Tadjikistan de nos jours. Elle traite des problèmes d'un garçon de dix ans atteint de cécité, obligé de trouver dans les plus brefs délais la somme d'argent nécessaire au paiement du loyer. Sans quoi, sa mère et lui seront expulsés de leur logis.

À l'instar de ses œuvres antérieures (*Le Cycliste*, 1988; *Salam cinéma*, 1994; *Gabbeh*, 1996), le cinéaste a recours à une mise en scène dépouillée, voire classique, pour traduire la teneur de son propos. Récusant les fioritures et le maniérisme, il va directement à l'essentiel. Cela explique l'utilisation fréquente de cadrages serrés, de travellings rapides et de plans de courte durée et cela correspond à une intention précise du réalisateur: il souhaitait mettre en contrepoint les composants visuels et auditifs de son œuvre. Or, il faut admettre qu'il y parvient habilement. Le

son prend constamment le relais de l'image afin de suggérer ce qui n'est pas visible: à savoir, les états d'âme du protagoniste. La bande sonore du film est particulièrement riche en bruits de toutes sortes. On appréciera l'attention accordée à une musique qui amalgame savamment une symphonie de Beethoven (la cinquième) et des airs typiquement orientaux. Tout cela contribue à présenter un espace de rêve à l'intérieur duquel se meut allégrement le protagoniste. À l'opposé se trouve l'espace de la réalité qui lui apporte de multiples déceptions. Par conséquent, il tente inconsciemment d'y échapper. Dans une scène, le petit garçon se laisse littéralement transporter par les airs lyriques d'un musicien ambulant. Il perd ensuite le sens de l'orientation et ne peut se rendre à son lieu de travail. D'où cette scène touchante où l'on voit la protégée du patron le tranquilliser afin qu'il puisse aller travailler. Ces deux séquences montrent éloquentement que rêve et réalité se confondent dans l'esprit du garçon aveugle.

L'approche de Makhmalbaf présuppose un scénario linéaire et rigoureux qui tienne compte de la zone d'ombre se trouvant en chaque être humain. L'intrigue du film ne comporte rien de spectaculaire ni d'insolite. Tout repose sur une description minutieuse du réel, du quotidien et des personnages qui en émergent. Le petit garçon voudrait demander une augmentation de salaire à son patron mais n'ose pas le faire. Il sait que le vieil homme lui en veut parce qu'il arrive fréquemment en retard au travail et que son propre fils est mort à la guerre. Il n'y a aucune forme de manichéisme dans la description psychologique des personnages: l'attitude des gens est liée au contexte particulier dans lequel ils évoluent. Cette vision du monde nuancée rappelle celle que proposait Abbas Kiarostami dans *Le Goût de la cerise*. Cependant, Makhmalbaf prend soin de ramener les choses à de justes proportions. Le problème du petit garçon s'avère, au demeurant, moins grave, moins existentiel que celui du héros du film précité. Et le cinéaste peut se permettre de clore (logiquement) son récit par une fin heureuse.

Même si *Le Silence* se déroule au Tadjikistan, il apparaît clair que la situation décrite

par Makhmalbaf n'est étrangère à aucun pays musulman où les enfants sont obligés de travailler en bas âge. Ainsi, on peut légitimement interpréter ce récit comme une fable sur l'Iran, pays en voie de transition qui essaie d'atteindre un fragile équilibre entre tradition et modernité.

Paul Beaucage

LE SILENCE (Sokout)

Iran/France 1998, 77 minutes – Réal.: Mohsen Makhmalbaf – Scén.: Mohsen Makhmalbaf – Int.: Khorsid Normatova, Nadereh Abdelayeva, Tahmineh Normatova, Arez N. Shirmohamodi, Golbibi Ziadolahyeva – Dist.: Remstar.

Hasards ou coïncidences

Du chabadabada au blablabla

Si Lelouch ne se renouvelle pas, nous en sommes en partie responsables. Nous ne lui avons pas suffisamment démontré que la plupart de ses histoires ne sont que râbachages de vieux routier, que récits où ne se côtoient que des personnages fabriqués, ne respirant plus la générosité et l'honnêteté de leurs lumineux prédécesseurs. De temps à autre, disons dans un film sur cinq, cette ancienne fraîcheur réapparaît; mais même là, c'est avec peine et Lelouch est obligé d'inclure une ou deux scènes prises sur le vif, rehaussées par la spontanéité d'un comédien ou l'éloquence d'un morceau de scénario (comme dans *Attention bandits* par exemple).

Avec *Hasards ou coïncidences*, ce réalisateur se laisse prendre par la beauté des sites (le Québec automnal, les rochers d'Acapulco, les banquises et les ours blancs) et celle, trop diaphane (jusqu'à en devenir étrangement opaque), de sa femme. Il a dû promettre à Alessandra Martines un film-hommage où il montrerait enfin au monde ses dons de comédienne et de danseuse. Or, Alessandra Martines ne dégage pas la chaleur escomptée: son expression est celle d'une morte revenue à la vie dans d'étranges circonstances. Et si la caméra de son amoureux ne la lâche pas plus de trois minutes et demie d'affilée, elle n'offre à cette caméra que des regards insipides et une gestuelle des plus artificielles.

Quant à l'histoire que Lelouch nous raconte, elle tient dans la répétition d'un leitmotiv de scénario au cours duquel l'amour n'a sa place que dans la mesure où il est dicté par l'intelligence (?) des propos. Myriam se laisse ensorceler par les chatolements verbeux d'un homme qu'elle rencontre par hasard à Venise et qu'elle perdra accidentellement. Mais grâce aux images enregistrées par une caméra perdue et retrouvée, on est censé comprendre que le hasard (ou les *zasards*, voir scénario) lui fera reprendre goût aux belles incertitudes que peuvent lui procurer les coïncidences de la vie (ou alors quelque chose dans le genre...)

Toujours respectueux de son public (qui lui a rarement fait faux bond), Lelouch a-t-il néanmoins perdu son doigté? Alors a-t-il décidé de conquérir tous ceux qui ne connaissent pas encore son œuvre? Il va sans dire que



Hasards ou coïncidences

les spectateurs pour qui *Hasards ou coïncidences* est le premier Lelouch se sont pâmés devant ses prouesses techniques et son art incontesté du récit à plusieurs facettes. S'ils connaissaient mieux l'immense richesse de ses œuvres antérieures (et je ne veux pas uniquement parler des cinq notes sucrées, nées jadis – plus de trente ans déjà – sous les doigts de Francis Lai), ils auraient aisément découvert que ce dernier film n'est que mouvements d'appareil plus ou moins recherchés, destinés à camoufler une histoire qui n'a rien de curieux ni d'original.

Maurice Elia

HASARDS OU COÏNCIDENCES

France/Canada 1998, 120 min. – **Réal.**: Claude Lelouch – **Scén.**: Claude Lelouch – **Int.**: Alessandra Martines, Pierre Arditi, Marc Hollogne, Patrick Labbé, Geoffrey Holder, Véronique Moreau, Sophie Clément – **Dist.**: Motion International.

Next Stop Wonderland L'amour documenté

Comment naît l'amour? Pourquoi une union dure-t-elle plus longtemps qu'une autre?

Certains auraient tourné un drame de mœurs ou une comédie, Brad Anderson préfère le documentaire. *Next Stop Wonderland* se présente comme une sorte de documentaire sur les déceptions de la trentaine, quand les amis se font toujours plus pieds-nickelés, quand maman décide de rajeunir, quand la conscience environnementale et le recyclage n'ont plus l'attrait d'antan.

Erin et Alan sont célibataires. Mais si la première n'a d'autre problème que de panser les plaies qu'a ouvertes son ex-ami en la quittant, le second doit affronter un usurier, supporter les railleries de son frère, régler les dettes de jeu de son père et étudier pour devenir biologiste marin. Malgré tout ce qui les sépare, les chemins d'Erin et d'Alan se rapprochent inexorablement.

Observateur sensible des désirs et des instincts qui meuvent ses deux personnages principaux, Brad Anderson leur propose une série de rencontres avec des êtres unidimensionnels: mère mangeuse d'hommes qui ne peut vivre sans eux, frère commerçant sans finesse, sans oublier, bien sûr, la ribambelle d'hommes qui défilent devant Erin quand sa mère fait paraître une petite annonce personnelle pour l'aider à trouver l'âme sœur. Les relations interpersonnelles sont bien posées, brèves mais percutantes, rappelant ce *road movie* sur le Plateau Mont-Royal qu'est *Le Cœur au poing*. Les discussions mère-fille ont ce soupçon d'incommunicabilité qui caractérise avec bonheur les archétypes, Cendrillon en tête.

Le premier long métrage du réalisateur, *Darien Gap*, se voulait un documentaire sur la génération X, dans lequel le héros a des rêves grandioses: il veut suivre la route Panaméricaine jusqu'en Patagonie. Ici, Alan s'imagine en Cousteau. L'expérience du documentaire d'Anderson contamine jusqu'aux mouvements de caméra, qui se chargent d'illustrer les émotions des personnages.

La pudeur des fidèles chroniqueurs de la vie sied à merveille à une histoire d'amour. Le



Next Stop Wonderland

montage serré, héritage des premières années de métier de Brad Anderson, se liant à la rigueur du ton, *Next Stop Wonderland* défile sans accroc.

Mathieu Perreault

NEXT STOP WONDERLAND

États-Unis 1998, 104 minutes – **Réal.**: Brad Anderson – **Scén.**: Brad Anderson, Lyn Vaus – **Int.**: Hope Davis, Alan Gelfant, Victor Argo, Jon Benjamin, Cara Buono – **Dist.**: Alliance.

Mère et fils

Drame familial

Malgré la crise économique qui sévit présentement en Russie, plusieurs cinéastes indépendants parviennent à s'y affirmer. Parmi eux, on retiendra les noms de Valeri Todorovski (*Katia Ismailova*, 1995), Vladimir Khotinenko (*Le Musulman*, id.) et surtout Aleksandr Sokourov (*Le jour de l'éclipse*, 1988; *Le dixième cercle*, 1990; *Pages cachées*, 1992). Sokourov s'impose, depuis une dizaine d'années, comme un cinéaste original qui crée une œuvre très spirituelle, dans la lignée de celle de Andreï Tarkovski. Difficiles d'accès, ses films ont soulevé de vives polémiques, au fil des ans. Par conséquent, il n'apparaît pas surprenant que *Mère et fils* divise également les cinéphiles et la critique.

Le film décrit la relation d'une mère et son fils, peu de temps avant la mort de celle-

ci. Évidemment, une telle intrigue relève du mélodrame conventionnel mais le réalisateur la transcende subtilement par le style. Le premier plan donne le ton à l'oeuvre: il s'agit d'un long plan fixe dans lequel on voit la mère et son fils apparaître en position horizontale, presque immobiles, dans l'attente. Se refusant à adopter certaines des facilités de l'ellipse, le réalisateur nous montre, dans la continuité, de «petites scènes de vie» qui frappent le spectateur en raison de leur vérité humaine. Or, le tour de force de Sokourov consiste à nous convaincre de l'authenticité de ces scènes même si sa démarche est essentiellement picturale, *non-réaliste*. De fait, le cinéaste cite fréquemment les peintures de Caspar David Friedrich et celles des romantiques français (Delacroix et Daumier). À quelle intention cela correspond-il? À celle de situer les deux protagonistes dans un contexte symbolique. Ainsi, leur drame représente celui de la condition de l'homme.

Avec la collaboration de son opérateur Alexei Fyodorov, Sokourov intègre ses personnages dans un espace narratif spécifique: celui de la campagne russe, à l'écart de toute civilisation. De cette façon, il peut souligner le rapport étroit qui unit l'homme à la nature, au-delà de ses *acquis culturels*. En outre, on assiste à l'interpénétration des deux personnages et de leur milieu. Voilà pourquoi, en anticipant sa propre disparition, la mère considère le phénomène de la mort comme quelque chose de normal, d'inéluctable. En revanche, on constatera que la nature prend des allures funèbres au fur et à mesure que le temps passe, comme pour illustrer la tristesse de cette disparition (cela ne reflète-t-il pas les états d'âme du fils?). Au demeurant, Aleksander Sokourov atteint un équilibre constant entre l'humain et l'inhumain, le sacré et le profane.

Par ailleurs, on constate que le cinéaste accorde beaucoup d'importance à la bande-son du film. Certes, les dialogues sont réduits au strict minimum puisque les mots demeurent impuissants face à l'imminence de la mort. Toutefois, il y a une foule de petits bruits qui émergent de la nature, traduisant son omniprésence. Le cinéaste mêle ces sons rythmés à une musique douce et lancinante. Cela rappelle incontestablement les accents

solennels de la musique religieuse, voire des chants grégoriens. D'où, une certaine sacralisation du récit. L'interprétation du film souligne l'apport de deux acteurs exceptionnels: Alexei Ananischnov et Gudrun Geyer. Le premier interiorise fort bien ses émotions. Il révèle la désolation ressentie par un fils qui souffre mais ne souhaite pas inquiéter sa mère. Le hiératisme de ses gestes indique au spectateur qu'il saisit à tout moment la gravité de la situation. Pour sa part, Gudrun Geyer offre une composition très nuancée: dans un rôle quasiment immobile, elle traduit toute la sérénité d'une femme qui accepte sans protester l'idée de la mort. Ne laisse-t-elle pas un descendant derrière elle?

Comme il fallait s'y attendre, la fin du film dépeint pudiquement la mort de la mère: celle-ci a rendu l'âme en l'absence de sa progéniture. On sera particulièrement sensible aux images nous montrant comment le fils prend conscience de la chose: en posant délicatement sa main vivante sur celle, inanimée, de feu sa mère. Puis, c'est l'illustration de la douleur du protagoniste: on ne voit pas son visage mais l'éirement (horizontal) de son cou nous révèle jusqu'à quel point sa peine est intense. Après quoi, il fait à la défunte la promesse de la retrouver, *ailleurs*. Ainsi apparaît la subjectivité humaine qui s'oppose aux lois de la nature.

Paul Beaucage

MÈRE ET FILS

Russie-Allemagne, 1997, 73 min. - Réal.: Aleksander Sokourov - Scén.: Yuri Arabov - Int.: Alexei Ananischnov et Gudrun Geyer - Dist.: Cinéma parallèle.

54

Rien que pour la fin

54 est une reconstruction d'une époque charnière dans l'évolution du *night life* new-yorkais en général et, de façon plus particulière, du Studio 54, la légendaire boîte de nuit d'il y a vingt ans. Whit Stillman avait utilisé ce même thème dans *The Last Days of Disco* avec une approche plutôt cérébrale (qui, pour cette même raison, collait plus ou moins bien). Contrairement à Stillman qui avait peuplé de personnalités anonymes la

jungle noctambule du club (lui aussi sans nom) de *The Last Days of Disco*, Mark Christopher, le réalisateur et scénariste de 54, se plaît à copieusement lancer des noms connus et montrer des visages célèbres: Truman Capote, Andy Warhol, Halston et bien entendu, Steve Rubell, le proprio du 54.

Le résultat n'est pas pour autant crédible, ni réussi. Christopher raconte tout d'abord



54

une histoire d'amour naïve et fictive, en dissonance totale avec la vie éclatée des adeptes du 54. Ensuite, il y greffe gauchement le scandale fiscal responsable du déclin de la boîte, tout en montrant sans retenue les excès par ailleurs peu intéressants de ces bêtes de nuit.

Mike Meyers donne vie au personnage de Rubell et se bat pour sauver la mise du film. Ryan Phillippe, lui aussi, retient l'intérêt du spectateur – sauf quand il a le rôle ingrat de narrer ce drame mal construit – dans le rôle principal du jeune rêveur du New Jersey transformé progressivement en Adonis du 54. Côté féminin, on constate à regret que Salma Hayek a l'essence des starlettes dont le talent de comédienne est loin d'être confirmé.

Le meilleur moment se retrouve lors du générique final, alors qu'on a droit à des photos authentiques des clients du 54, dans toute leur démesure: Bianca Jagger (à dos de cheval blanc), Brooke Shields (pas encore majeure), Cheryl Tiegs (à la coiffure *impec*), etc. Comme quoi seuls ceux qui ont appartenu à ce lieu de rencontre nocturne peuvent éloquentement en témoigner.

Geneviève Royer

54

États-Unis 1998, 89 minutes - Réal.: Mark Christopher - Scén.: Mark Christopher - Int.: Ryan Phillippe, Mike Myers, Salma Hayek, Breckin Meyer, Neve Campbell - Dist.: Alliance.

The Avengers

À plat

The Avengers poursuit cette veine de recyclage où des séries-culte du petit écran se retrouvent sur le grand avec tous les déploiements qu'autorise pareil métissage. Un tel avatar a l'avantage de rallier les fans nostalgiques tout en éveillant l'intérêt d'une jeune génération de néophytes. Mais cette stratégie commerciale, toute logique qu'elle soit, ne suffira pas à assurer le succès de ce film ennuyant à plus d'un titre.

L'ouverture du film nous plonge tout de go dans un univers où les apparences sont fallacieuses: le constable, le laitier et même une vieille dame peuvent se révéler des agents



The Avengers

ennemis. *The Avengers*, à l'instar d'une parodie de films d'espionnage, mise sur l'imprévu, sur l'inusité, afin de créer un monde déroutant: le parfait gentleman qui est un redoutable agent, des scientifiques costumés en ours en peluche, un archiviste invisible, etc. Cependant, un tel ensemble d'éléments hétéroclites et déconcertants doit s'intégrer dans un autre plus vaste où les paramètres esthétiques en prolongent l'univers. Le cadrage, la photographie, le jeu des comédiens viennent créer le cadre propice à l'éclosion d'éléments surréalistes où l'étonnement (dans l'acception cartésienne du terme) vient saisir le

spectateur. C'est la démarche expressionniste, celle de Tim Burton ou de Terry Gilliam. Avec son approche esthétique conventionnelle, le réalisateur Jeremiah Chechik fait de son film une œuvre morne où l'inopiné devient discordant.

The Avengers souffre d'un manque flagrant de personnalité et même Sean Connery – laissé à lui-même – qui y joue les démiurges (un contre-emploi ironique pour un ex-James Bond), n'arrive pas à marquer l'œuvre de sa présence. Le duo Fiennes-Thurman se révèle d'un ennui mortel et ce n'est certes ni le flegme du premier ni les courbes gracieuses de la seconde qui y ajoutent du piquant. Les deux acteurs semblent s'oublier réciproquement et le scénario, au lieu de miser sur leur antagonisme complémentaire, se perd dans un insipide et soporifique *love story*. De plus, ce qui n'arrange rien, le récit, d'une simplicité outrancière, se ramifie inutilement dans des histoires de clonage, des scènes inutiles (le premier affrontement entre Connery et Fiennes dans le labyrinthe) et dans des dialogues dont la prolixité finit par lasser.

Bref, rien ne fonctionne dans *The Avengers*, ni l'humour ni les effets spéciaux (infographie peu convaincante). Le film reste un exemple où, d'un concept a priori fort intéressant, il ne reste qu'une ossature, représentation d'une œuvre anonyme et sans vie.

Alain Vézina

THE AVENGERS (Chapeau melon et bottes de cuir)
États-Unis 1998, 90 minutes – Réal.: Jeremiah Chechik –
Scén.: Don MacPherson, d'après la télé-série britannique –
Int.: Ralph Fiennes, Uma Thurman, Sean Connery, Jim Broadbent, Fiona Shaw – Dist.: Warner.

The Best Man

Vivement le XX^e!

Pupi Avati est l'un des piliers du cinéma italien. Relativement peu connu à l'étranger, il est de ces cinéastes toujours au rendez-vous, avec des œuvres variées qui, même si parfois impopulaires, ont marqué, chacune à leur façon, la production italienne. L'œuvre d'Avati est à la fois populaire et régionale (les coutumes et traditions de son Émilie sont marquantes dans son cinéma), romantique et

gothique (son film *La Maison des fenêtres qui rient* a marqué d'une pierre blanche le cinéma d'horreur/fantastique italien), sociale et nostalgique (avec des films comme *Dichiarazioni d'amore*, qualifié par les Italiens eux-mêmes d'*Amarcord* campé dans la Bologne des années 50).

The Best Man s'inscrit donc plutôt bien dans la production du réalisateur qui aura soixante ans en novembre. Ici tradition populaire, mélancolie et une certaine dose de fantastique viennent alimenter une belle histoire d'amour portée par les élégants et très généreux violons du vénérable Riz Ortolani. Sur des airs mélancoliques et une singulière atmosphère de fin de siècle (l'essentiel du film se déroule dans la nuit du 31 décembre 1899), *The Best Man* raconte le coup de foudre déchirant d'une jeune femme pour le témoin de l'homme qu'elle s'apprête à épouser. La détermination avec laquelle la jeune femme tient tête à sa famille qui veut lui imposer un mariage de raison, annonce déjà les bouleversements qu'entraînera le nouveau siècle, notamment en termes de statut et d'engagement social de la femme. Et c'est en automobile que le prince charmant viendra, à la fin, enlever sa princesse.

Le film d'Avati est d'une élégance formelle remarquable. Superbement photographié et somptueusement mis en scène, le scénario traduit avec un humour fin et une délicatesse exquise les différents jeux de rôles et de pouvoirs dans lesquels les personnages sont impliqués. Tout est ici chimère et apparences: le témoin, qui revient triomphant au village après quinze ans d'Amérique, n'a pas vraiment mérité la fortune qu'il traîne derrière lui; le marié hautain doit sa fortune au travail acharné de son père; la famille de la mariée tente de faire oublier l'humiliation de sa ruine, etc. D'où l'impatience de plusieurs, des enfants notamment, de voir enfin surgir au cœur de la nuit l'année 1900. D'où, aussi, la mise en scène d'Avati qui, tout en misant sur l'élégance et la distinction, sait laisser l'imprévu, le surprenant et même le ludique intervenir à tout moment.

Malheureusement, le grand souffle romanesque du film est étouffé par une étrange froideur dans l'interprétation. La beauté extraordinaire d'Inès Sastre ne parvient pas à

faire oublier la froideur de sa présence à l'écran. Froideur qui donne au personnage une allure désincarnée, éthérée, presque préraphaélite qui est, en soi, très agréable à l'écran, mais qui ne convient pas à l'aspect plus charnel et physique que devrait avoir le personnage.

Carlo Mandolini

THE BEST MAN (Il testimone dello sposo)

Italie 1997, 106 minutes – **Réal.**: Pupi Avati – **Scén.**: Pupi Avati – **Int.**: Inès Sastre, Diego Abatantuono, Dario Cantarelli, Cinzia Mascoli – **Dist.**: Alliance.



Lawn Dogs

Lawn Dogs

Quoi faire de ses dix ans

Une des particularités de *Lawn Dogs* (à part le fait que le film soit le premier depuis seize ans à avoir été exclusivement financé par la Rank et sans doute le dernier puisque la très respectable compagnie britannique a été absorbée depuis peu par le conglomerat Carlton), c'est que le récit a été écrit par un poète, plus exactement par la poétesse (et femme de théâtre) Naomi Wallace originaire du Kentucky. Restait à savoir si la transposition à l'écran aurait pu conserver la réalité vivante et frémissante de cette histoire de petite fille irrésistiblement attirée par l'inconnu, identifiée à Baba Yaga, le personnage central de son livre de contes favori.

La simplicité attentive de l'Australien John Duigan (*The Year My Voice Broke*, *Flirting*,

Sirens), son humilité devant la petite Devon, et le travail rigoureux qu'il accomplit pour parvenir à la plus parfaite exploitation du récit confèrent de façon heureuse à *Lawn Dogs* le fini nécessaire pour transformer cette histoire simple de petite fille en une véritable fable sociale pour adultes.

Face à l'hypocrisie de ses parents et à l'effreuse stérilité émotionnelle du nouveau logement où sa famille vient d'emménager, Devon sait parfaitement que faire de ses dix doigts et de ses dix ans. Elle établit, entre autres, des liens d'amitié avec un jeune homme, sorte de travailleur itinérant qui gagne sa vie en tondant le gazon des fortunés de Camelot Gardens, petite communauté aseptisée et sans âme, entourée de murs. Inconsciente des conséquences qu'entraînera sa conduite, notre petite aventurière va suivre Trent jusque dans les sous-bois où il vit dans une roulotte abandonnée, forçant le jeune homme à s'attacher à elle et lui présentant une nouvelle manière de vivre où l'imagination s'occupera de prendre toute la place.

Si, à la fin du film, les conflits sociaux ne sont pas résolus, et que la fuite de Trent semble représenter un constat d'échec en ce sens, cette fuite se fait néanmoins dans la fantaisie poétique, permettant à la mise en scène de faire appel à des effets spéciaux destinés (comme ils le font rarement) à illustrer l'annihilation de toute contrainte sociale et l'essence même de la liberté.

La jeune Mischa Barton possède un regard où cohabitent l'innocence de l'enfance et de farouches et inconscients désirs. À tel point qu'on se demande si *Lawn Dogs* ne recèle pas aussi, derrière le simple récit d'une amitié pas comme les autres, quelques vérités sur l'attirance qu'éprouvent souvent les petites filles et les femmes en général pour le danger et les hommes dits dangereux.

Maurice Elia

LAWN DOGS

Royaume-Uni 1997, 101 min. – **Réal.**: John Duigan – **Scén.**: Naomi Wallace – **Int.**: Mischa Barton, Sam Rockwell, Christopher McDonald, Kathleen Quinlan, Bruce McGill – **Dist.**: Behaviour.



Voleur de vie

Voleur de vie

La femme-île

Le troisième long métrage d'Yves Angelo est un film d'atmosphère. Librement adapté (par lui-même et Nancy Huston) d'un roman islandais, *Voleur de vie* se présente comme une étude en tons pluvieux sur la relation entre deux sœurs, vivant dans un ancien presbytère sur l'île d'Ouessant en Bretagne. Elles s'appellent Olga et Alda et la fille adolescente de la première, Sigga, vit avec elles. Olga est la véritable âme de cet étrange foyer, bousculé dedans par des contradictions retenues et agité dehors par une mer en constante tourmente. Elle et sa fille sont les témoins attentifs et curieux des aventures successives d'Alda qui ramène à la maison quelques hommes choisis avec soin, avec qui elle vit des moments purement sexuels. Au fil des jours, des fêtes, des rituels (et des visites programmées des amants d'Alda), les trois femmes se métamorphosent en îles humaines, se tissant une vie de recluses consentantes, où la mémoire des êtres chers, peut-être trop tôt disparus, refait souvent surface.

Dire plus sur ce récit où priment ambiances, regards, silences et ombres fragiles, consisterait à déchirer l'intimité secrète du plus agréablement cinématographique de ce film d'Yves Angelo, son plus beau au niveau cinématographique, car les précédents longs métrages, *Le Colonel Chabert* et *Un air si pur*, n'avaient pas osé trop s'aventurer dans la création d'univers suspendus, sous prétexte,

sans doute, que son travail antécédent de chef-opérateur aurait pu trop déteindre sur son œuvre toute neuve de nouveau cinéaste. Or, *Voleur de vie* s'inscrit parfaitement dans la lignée des films magiques dont il fut le très distingué directeur de la photographie (*Tous les matins du monde*, *L'Accompagnatrice*). Jouant des tons orange, crème, jaune et rouge, Angelo est parvenu à souder l'un à l'autre l'intérieur de la grande demeure où se prélassent le tiède et solitaire confort (de lents panoramiques cadrent avec soin des objets attachés à un passé à deviner) et l'extérieur sombre et humide où les vagues et les rochers se livrent un combat continu.

Les deux sœurs semblent poursuivre une chimère sur laquelle elles gardent un silence poli, tandis que la jeune Sigga, porteuse d'une génération qui arbore ses couleurs avec une vaillante liberté, atténue, par sa seule présence, les affrontements potentiels. Sandrine Bonnaire et Emmanuelle Béart parviennent à recouvrir de chaleur des personnages à première vue glacés, tandis que Vahina Giocante nous prouve ici des talents de comédienne que Marie baie des anges avaient injustement camouflés.

Maurice Elia

VOLEUR DE VIE

France 1998, 105 min. — **Réal.:** Yves Angelo — **Scén.:** Yves Angelo, Nancy Huston, librement adapté du roman *Le Voleur de vie* de Steinunn Sigurdardottir — **Int.:** Emmanuelle Béart, Sandrine Bonnaire, André Dussollier, Vahina Giocante, Bulle Ogier, Éric Ruf, André Marcon — **Dist.:** Films Lions Gate.

Le Gone du chaâba

Je me souviens, dit-il

En tout, vingt et une familles, toutes issues du même petit village algérien, vivent dans les années 60 au sein d'un bidonville aux toits de tôle ondulée de la banlieue de Lyon. Parmi elles, il y a celle d'Omar, un garçon de 9 ans qui aime les livres et décide de lire (de A à Z) un vieux dictionnaire recueilli avec soin dans le dépotoir du coin. Mais il le lit la nuit, quand tout le monde dort, un peu comme faisait Antoine Doinel lorsqu'il allumait une bougie devant le portrait de Balzac dans *Les Quatre cents coups*.



Le Gone de chaâba

En fait, *Le Gone de chaâba*, premier long métrage de Christophe Ruggia, ressemble à s'y méprendre à un vieux film de Truffaut (et pas nécessairement aux seuls *Quatre cents coups* et *Argent de poche*): tout est basé sur l'observation de la vie quotidienne et l'étude de caractères. La façon dont les enfants du chaâba traquent la prostituée du coin, ou s'arrangent pour s'amuser sans trop de dégâts, n'est pas très éloignée de la manière de se faire payer ses leçons sans vexer le client ou celle de beurrer ses biscottes sans les casser. Tout est question de tact, particulièrement dans la manière de filmer.

La fraîcheur et la gentillesse sont à l'honneur dans cette histoire d'assimilation qui ne veut pas totalement en être une. Omar doit devenir le meilleur de sa classe (comme l'exige son père illettré) tout en n'ayant pas honte de sa propre culture. Son problème (il est trop doué) lui vaut d'immenses ennuis. C'est pourquoi Omar est souvent seul, et Ruggia nous le montre dans des situations où la solitude semble être le seul élément salvateur.

On sait que le petit Omar est devenu Azouz Begag, romancier français au cœur de la France, et que le film est une adaptation du livre qui raconte son enfance. C'est la raison pour laquelle on ne peut qu'applaudir Ruggia

(Parisien qui n'a jamais vécu dans les bidonvilles et qui n'est né qu'au milieu des années 60) pour l'honnêteté de sa vision et le courage de son entreprise.

Maurice Elia

LE GONE DU CHAÂBA

France 1998, 96 min. — **Réal.:** Christophe Ruggia — **Scén.:** Christophe Ruggia, d'après le roman d'Azouz Begag — **Int.:** Bouziz Negnoug, Nabil Ghalem, Galamelah Laggra, Kenza Bouanika, Mohamed Fellag — **Dist.:** Remstar.

Pecker

Les aveux les plus doux

Le chantre invétéré de l'abjection, de la souillure et de l'impureté outrancière se serait-il assagi? Depuis *Cry Baby* (1990), il semble à première vue que John Waters soit passé du petit budget à la production hollywoodienne, donc légitime. Mais avec, comme résultat, un allègement de l'impact provocateur de son propos. Ce qui, en soi, ne représente pas nécessairement une régression dans l'art qu'il pratique.

Si au cours des années 70 et une partie des années 80, un certain public d'inconditionnels se laissait séduire par les manifestations immondes du regretté acteur travesti Divine, les spectateurs d'aujourd'hui n'entretiennent sans doute pas le même rapport avec les ima-



Pecker

ges en mouvement. La transgression des comportements sociaux jugés normaux est un acte de foi, un art qui se cultive selon des codes de représentation bien précis. Car, en soi, la profanation est aussi une source de

défolement collectif, une sorte d'Éden idyllique, à la limite de l'utopie, où, l'espace d'un moment, il semble encore possible de bafouer les institutions répressives et de reléguer les interdits aux oubliettes. John Waters l'a très bien compris. Malgré les apparences, son film demeure provocateur. À bien y penser, *Pecker* est un film de son temps.

Le maître de Baltimore (sa ville natale, décor urbain de toutes ses productions), ancien champion d'un mauvais goût presque surréaliste, nous concocte ici une satire urbaine à saveur autobiographique, une comédie grinçante, entre autres, sur les rapports souvent discordieux entre les médias et l'art, mais aussi une caricature écervelée du mode de vie américain et de l'institution de plus en plus fragile de la famille.

Et contrairement aux parias qui, dans *Pink Flamingos*, *Desperate Living* et *Female Trouble*, brandissaient l'étendard de la provocation jusqu'à l'appel au meurtre, les exclus de *Pecker* rejoignent le rang social dans une finale qui baigne dans l'humanisme optimiste. Comme si conscient que la vie est peut-être trop éphémère, Waters aurait voulu lui donner un semblant de sens.

Élie Castiel

PECKER

États-Unis 1998, 87 min. — Réal.: John Waters — Scén.: John Waters — Int.: Edward Furlong, Christina Ricci, Lili Taylor, Mary Kay Place, Martha Plimpton — Dist.: Alliance.

Babyface

La fille impudique

En s'inspirant vaguement du célèbre *Lolita* de Stanley Kubrick, Jack Blum et sa scénariste Sharon Corder ont construit un récit sur l'urgente nécessité d'être aimé. Toutefois, si en adaptant librement Vladimir Nabokov, Kubrick marquait en quelque sorte un jalon crucial dans sa filmographie – à partir de *Lolita*, le cinéma britannique ne serait plus le même – Blum ne révolutionne pas pour autant le cinéma canadien, bien qu'il possède un sens du détail et une idée juste de l'image.

Pour le jeune réalisateur, le plan devient une sorte de cage où les êtres évoluent en



Babyface

s'entredéchirant, poussés par des instincts primaires (jalousie, envie, désir, urgence d'exister), incapables d'envisager la réalité sous un autre angle. Dans cette histoire de rivalité sexuelle (et affective) entre une mère et sa fille, la gamine de treize ans n'est plus la petite fille à sa maman, celle qui ne fait qu'apprendre et observer, mais la nouvelle femme, *prématurée* sans aucune doute, recluse dans un environnement domestique qui la contraint à suivre les lois, les codes et les préceptes du monde des adultes. Devant ce fait accompli, la génitrice ne peut que rivaliser avec l'autre.

Les scènes qui les divisent s'avèrent convaincantes. C'est dans ces moments graves et dramatiques que la caméra de Harald Bachmann se fait insistante, poursuivant les protagonistes jusqu'à s'approprier leur âme, les pénétrant jusqu'à saisir leurs instincts les plus primitifs.

Babyface n'est peut-être pas un grand film, mais les rapports conflictuels qui écorchent une mère et sa fille (à un certain moment, il s'agit purement de *deux femmes*) sont exposés avec une rare charge d'émotion et une excitation tout à fait débordante. Cela est rendu possible grâce au feu électrisant des

deux interprètes féminines, totalement investies dans des rôles de composition extrêmement exigeants.

En général, la critique locale n'a pas été trop tendre envers le film de Blum, notamment reprochant avec force la participation froide et distante de Shawn Doyle dans le rôle de l'intrus, une sorte d'ange exterminateur, partagé entre ses pulsions sexuelles et la complexe possibilité d'aimer. On peut néanmoins juger que dans son impassibilité, le personnage de Jim traverse la vie comme un océan sans remous, vivant au jour le jour. Si on est prêt à accepter cette hypothèse, le *Babyface* de Jack Blum demeure un film réussi.

Élie Castiel

BABYFACE

Canada 1998, 112 minutes — Réal.: Jack Blum — Scén.: Jack Blum, Sharon Corder — Int.: Elisabeth Rosen, Lenore Zann, James Gallanders, Shawn Doyle, William Dunlop, Richard McMillan, Sharon Corder — Dist.: Alliance.

Billy's Hollywood Screen Kiss

Romantisme gai

Si depuis quelques années le cinéma américain indépendant jouit des faveurs de certaines maisons de production, on assiste aujourd'hui à une percée inattendue du cinéma gai. En matière de marché, tout porte à croire qu'à Hollywood, les grands comme les petits magnats de la production semblent admettre l'existence d'une importante clientèle de spectateurs homosexuels qui ne demandent pas mieux que d'être représentés à l'écran. Profitant de cette nouvelle vague, de jeunes cinéastes (toutes orientations sexuelles confondues) mettent en scène les différentes manifestations de la sexualité. Certes, le cinéma gai existe depuis toujours, mais il n'a jamais été autant légitimé qu'aujourd'hui.

Pour son premier long métrage de fiction, Tommy O'Haver a construit un film sentimental selon les codes des comédies romantiques des années 50 et du début des années 60. Il incorpore les éléments narratifs d'un certain cinéma d'hier aux artifices du cinéma purement homosexuel. C'est ce qui justifie en

quelque sorte l'utilisation du *camp* (code essentiel dans tout film gai qui se respecte). Car dans le *camp*, il ne s'agit pas simplement de mettre en relief les divers éléments qui caractérisent le comportement gai, mais surtout d'en faire ressortir, sur le ton de la comédie, les nombreuses nuances de ce qui est devenu une culture propre. On ne peut nier qu'il existe aujourd'hui une mentalité gaie (que certains reconnaissent encore comme une *sous-culture*), avec ses propres codes, ses comportements, sa littérature et même son vocabulaire particuliers.

O'Haver est conscient de cette caractéristique et il réussit à recréer un univers qu'il connaît à fond puisqu'il en fait partie. Malgré cela, il présente un personnage désorienté par les quelques incertitudes qui traversent sa vie: face à son orientation, face à ses rapports aux autres, face à l'amour et surtout face à la peur de la solitude. Ce n'est pas par hasard que Billy pratique le métier de photographe: c'est pour mieux saisir les moments et les graver dans la mémoire. Une façon comme une autre de s'approprier les êtres qu'il ne peut posséder.

Si quelques effets de style (utilisation de photos d'album pour raconter une partie du récit, ouvertures et fermetures à l'iris pour conclure une scène ou passer à une autre) sont traités avec justesse et dynamisme, il faut tout de même avouer que le réalisateur ne se sent pas très à l'aise dans l'art de la mise en scène, plus intéressé par ses personnages qu'à la continuité du récit. Toutefois, les interprètes s'en tirent avec honneur, tous conscients qu'ils évoluent dans un milieu qu'il leur est extrêmement familier.

Élie Castiel

BILLY'S HOLLYWOOD SCREEN KISS

États-Unis 1998, 92 minutes – Réal.: Tommy O'Haver – Scén.: Tommy O'Haver – Int.: Sean P. Hayes, Brad Rowe, Richard Ganoung, Armando Valdez-Kennedy, Paul Bartel – Dist.: France-Film.

Buffalo '66

États de conscience

Étude introspective ou éveil lucide aux vestiges du rêve américain? *Buffalo '66* est caractéristique du cinéma indépendant américain actuel. En effet, ce type de film, souvent d'auteur, ratisse la culture américaine, en mettant à jour ses éléments dysfonctionnels ainsi que ses victimes. Dans *Buffalo '66*, la victime est Billy Brown qui, pour éponger une dette de jeu, a dû séjourner cinq années en prison. Billy, sorte de personnage à la Scorsese planté dans un univers à la Cassavetes, kidnappe une danseuse à claquettes pour la présenter à ses parents, l'obligeant à feindre leurs supposées *situation matrimoniale* et cinq années d'absence *pour cause de travail*.

La victime, c'est aussi la famille, déconstruite et plongée dans un univers de faux-semblants. Entre une mère qui voue un véritable culte à l'équipe des Bills de Buffalo, au point qu'elle eut souhaité ne pas avoir son fils car sa naissance l'empêcha d'assister à la seule victoire des Bills au Super Bowl, et un père qui reste impassible devant le retour de son fils, la famille n'est plus un lieu d'ouverture, mais plutôt un endroit où la réalité est repoussée et où l'on se nourrit de rêves et d'illusions. En s'inventant une vie, Billy répond à un besoin de reconnaissance qu'il ne trouvera malheureusement pas auprès de sa famille. Devenu orphelin, Billy cherchera à assassiner le joueur qu'il tient responsable de la défaite des Bills lors du match pour lequel il avait autrefois parié. Ainsi, exprime-t-il sa vengeance contre cet univers d'illusions et de spectacle dans lequel l'Amérique est plongée et dont il est victime. Le réalisateur Vincent Gallo s'attarde à la solitude résultant de cet état de choses, détruisant au passage les rêves caractéristiques aux mythes américains.

L'esthétisme de Gallo est à l'opposé de ce à quoi nous a habitué le cinéma hollywoodien. L'action se déroule alors que l'hiver n'est pas encore tout à fait terminé. La neige, encore collée aux pelouses, confère à la saison une allure glauque. Tout est triste: la banlieue, les chambres de motel, les restaurants et les allées de bowling. Gallo nous montre l'envers du décor en traversant des lieux



Buffalo '66

communs au cinéma américain. Billy apparaît aussi comme l'anti-héros américain, l'enfant brisé qui n'a plus d'attaches, l'adolescent amoureux incapable d'exprimer son amour et le type sans histoire dans un lieu sans histoire. Gallo interprète un Billy tout en nuances jouant les diverses gammes des émotions humaines. En démystifiant ainsi l'Amérique, Gallo signe une œuvre à la fois personnelle et nécessaire pour la compréhension de ce peuple complexe. *Buffalo '66* est un film humble, courageux et à l'avant-garde d'un courant humaniste appelé à transformer le visage des États-Unis.

Marc-André Brouillard

BUFFALO '66

États-Unis 1998, 112 minutes – Réal.: Vincent Gallo – Scén.: Vincent Gallo, Alison Bagnall – Int.: Vincent Gallo, Christina Ricci, Ben Gazzara, Anjelica Huston, Mickey Rourke, Kevin Corrigan – Dist.: Films Lions Gate.

Le Cousin

L'indic actif

Pour son retour au polar, Corneau propose l'histoire un peu rabâchée d'une amitié houleuse entre un policier intègre et un informateur. Nounours est un indic fiable, assez grande gueule, mais... honnête (si l'on peut dire). En échange d'un léger pourcentage, il permet à la brigade dont fait partie Gérard de mettre la main sur nombre de petits malfrats et de dealers. Pourtant, l'illégalité de ces procédés embête un collègue de Gérard et ennuie

surtout la justice, qui va d'abord chercher à percer l'identité de Nounours (seul Gérard le connaît) avant de pouvoir l'épingler.

Corneau porte son regard sur les rapports professionnels, mais aussi, dans une certaine mesure, affectifs qu'entretiennent Nounours et Gérard. Le premier, quoique d'un tempérament bagarreur, craint constamment pour sa vie et celle de sa petite famille; le second vit dans le souvenir douloureux du suicide d'un collègue, ancien partenaire de Nounours. D'une affaire à l'autre, la tension va crescendo jusqu'au dernier gros coup, qui tournera mal en raison de l'immunité dont bénéficie des diplomates africains qui sont, en réalité, des revendeurs de drogue.

L'immunité d'un simple indicateur qui a souvent servi les intérêts des pouvoirs publics semble tracasser davantage ceux-ci que l'intouchabilité de dangereux criminels. On reconnaît ici la charge contre l'hypocrisie et la corruption politique, vaches à lait du polar français.

Malgré une réalisation à la fois efficace et non complaisante, un indéniable parfum d'authenticité (dû en bonne partie à la collaboration au scénario de Michel Alexandre, un ancien policier co-auteur de *L.627* de Tavernier), ainsi qu'une excellente interprétation, on sort de la projection avec une nette impression de déjà-vu. Si la démonstration reste rigoureuse et convaincante, la relative banalité de l'approche risque de reléguer *Le Cousin* aux confins de la mémoire, parmi d'autres productions du même cru.

Denis Desjardins

LE COUSIN

France 1998, 112 minutes - **Réal.**: Alain Corneau - **Scén.**: Michel Alexandre, Alain Corneau - **Int.**: Patrick Timsit, Alain Chabat, Samuel Le Bihan, Agnès Jaoui, Marie Trintignant, Fabienne Tricottet - **Dist.**: Alliance.

One True Thing

Moments perdus

Voilà enfin une bonne occasion de vider la boîte de Kleenex qui traîne dans votre cuisine. Adapté du célèbre roman de l'Américaine Anna Quindlen, *One True Thing* met

au premier plan les relations familiales qui, dans toute leur complexité, façonnent l'adulte en chacun de nous. Carl Franklin s'engage fermement, avec ce film, dans la course aux Oscars.

Par une brillante mise en scène en trois temps, Franklin nous révèle le personnage d'Ellen Gulden, jeune journaliste de New York, qui se voit contrainte de revenir à la maison pour s'occuper de sa mère rongée par le cancer. À la mort de sa mère, survenue dans des circonstances obscures, Ellen est soupçonnée. Au cours de l'interrogatoire, elle se remémore son passé et devient, sans s'en rendre compte, une adulte. Des flashbacks subtilement montés apportent une importante dimension au personnage d'Ellen qui, en se revoyant enfant, se rend



One True Thing

compte qu'elle n'a été jusque-là qu'une jeune fille innocente.

Le jeu soutenu des trois acteurs principaux nous fait découvrir des personnages d'abord et avant tout humains, qui s'expriment avec le regard plutôt qu'avec la voix. Cet échange visuel entre l'acteur et le spectateur nous permet de pénétrer au cœur des pensées de la mère, du père et de leur fille. Meryl Streep trouve ici un rôle de taille en cette mère et femme au foyer qui, pour oublier sa maladie, reste présente au sein de la communauté de sa petite ville. William Hurt, le père, devient ténébreux, un mari affectueux mais mystérieusement absent, comblé par sa carrière d'universitaire, mais

frustré en tant qu'écrivain. Renée Zellweger pour sa part est surprenante dans l'intensité qu'elle donne au rôle d'Ellen.

One True Thing est un film solide malgré quelques longueurs qui, toutefois, ne nuisent en rien à la qualité d'un montage bien ficelé. L'idée du partage et du sacrifice fait partie des thèmes abordés par Carl Franklin, dans un film qui, deviendra sûrement le *Terms of Endearment* des années 90. Il est pourtant rassurant de savoir que l'Amérique peut encore produire de tels films, bien éloignés du bing-bang-boum des blockbusters.

Loïc Bernard

ONE TRUE THING (Contre cœur)

États-Unis 1998, 120 minutes - **Réal.**: Carl Franklin - **Scén.**: Karen Croner, d'après le roman d'Anna Quindlen - **Int.**: Meryl Streep, Renée Zellweger, William Hurt, Tom Everett Scott, Harry O'Reilly - **Dist.**: Universal.

Rounders

La règle du jeu

Au cours des dix dernières années, John Dahl a fait sa marque dans le domaine très codifié du film noir. On pense à des œuvres comme *Kill Me Again* (1989), *Red Rock West* (1992), ou, plus récemment, à *The Last Seduction* (1994) et *Unforgettable* (1996). Dans chaque cas, il s'agissait de films brillants et bien ficelés mais dont n'émergeait pas une véritable vision de leur auteur. Cherchant à se renouveler et se montrant plus ambitieux, Dahl réalise *Rounders*, une œuvre qui traite de la passion du jeu. Évidemment, cette thématique a souvent été abordée dans l'histoire du cinéma américain. Cependant, l'originalité de la démarche de Dahl se situe ailleurs: elle découle de sa réflexion métaphysique sur le rapport étroit qui existe entre ce que l'on appelle communément les jeux de hasard et la vie.

Un jeune homme investit toutes ses économies dans une partie de poker contre un joueur aguerri, une partie qu'il perd. Afin de ne plus décevoir sa compagne, il décide de renoncer définitivement aux jeux de hasard. Un jour, son ancien partenaire de cartes,



Rounders

Worm, sortira de prison et poussera Mike à renouer avec ses démons intérieurs. Fidèle à lui-même, le réalisateur accorde beaucoup d'importance à l'atmosphère de tension dont il baigne son récit. Son écriture est élégante et maîtrisée et il évite d'avoir recours aux artifices formels pour souligner la portée de son propos. Il faut souligner l'attention qui est accordée aux décors : ceux-ci suggèrent constamment le passage d'un monde terne et sans attrait à une réalité infernale et palpitante. Tout cela favorise les nombreuses confrontations entre les différents personnages, comme le premier duel aux cartes qui oppose Mike à KGB, le caïd de la mafia russe. Intimidé par l'assurance de cet homme, par ses rituels insolites, Mike constate peu à peu qu'il va perdre la partie. Il n'a pas besoin de voir les cartes de KGB pour découvrir que l'autre le domine psychologiquement. Dans ces circonstances, on comprend que le dénouement d'une partie de cartes n'a rien ici à voir avec le hasard (ou si peu!) : elle dépend essentiellement de l'inspiration de chaque joueur.

Oscillant constamment entre la légèreté et la gravité, entre la comédie et le drame, le réalisateur décrit avec un humour grinçant les différentes mésaventures vécues par le protagoniste et son compagnon. Sur le plan sonore, cela se traduit par une utilisation habile de la voix off qui apporte un élément de distanciation au récit. Ce choix technique n'est pas sans rappeler celui de Francis Ford Coppola dans *The Rainmaker* (1997). Contrairement à Coppola, Dahl présente la so-

ciété américaine comme une jungle, sans la juger moralement. La seule façon d'y survivre consiste, selon lui, à se battre à la manière d'un boxeur : avec un minimum de stratégie et avec l'instinct du tueur. Sans quoi, l'homme se voit réduit au rôle de victime ou d'éternel figurant. Sans y paraître, il y a là une considération philosophique sur ce que sont les gagnants (ou élus) et les perdants (ou appelés) dans la société américaine. Cela aurait pu sembler manichéen. Cependant, le cinéaste prend ses distances par rapport à la pensée calviniste dominante : il nous montre que quelqu'un peut améliorer son sort en combattant l'adversité, en surmontant graduellement les épreuves. De fait, le protagoniste trouvera son chemin de Damas et obtiendra un second rendez-vous avec le Destin.

Cette première incursion dans l'univers complexe de la comédie humaine s'avère probante pour John Dahl. Il doit beaucoup au travail de ses scénaristes et de ses interprètes (Matt Damon en particulier). Mais l'essentiel du mérite lui revient puisqu'il a su adapter son style aux exigences particulières du sujet. Peut-être considérera-t-on bientôt *Rounders* comme une œuvre charnière dans la carrière du cinéaste.

Paul Beaucage

ROUNDERS (Dernier tour de table)

États-Unis 1998, 127 minutes – Réal.: John Dahl – Scén.: David Levien, Brian Koppelman – Int.: Matt Damon, Edward Norton, Gretchen Mol, Famke Janssen, John Turturro, John Malkovich, Martin Landau – Dist.: Alliance.

Snake Eyes

You bet, you lose

De Palma parie sur la personnalité de Nicolas Cage et sur le talent de Gary Sinise, dans un rôle de vilain, pour assurer le succès de *Snake Eyes*. S'appuyant sur une technique sans faille, sa caméra nous donne parfois l'impression de voler, en nous entraînant dans les moindres recoins d'un casino d'Atlantic City. Ainsi, suite au meurtre du Secrétaire de la Défense en plein match de boxe, devant une foule de 14 000 spectateurs, De Palma nous projette dans un huis clos qui se saborde peu à peu.

Snake Eyes est essentiellement construit sur le thème du double. En effet, les personnages vont progressivement laisser tomber leur jeu pour révéler leur véritable nature. Malheureusement, ce qui aurait pu s'avérer être une étude intéressante de ce thème se trouve bâclé par manque de subtilité. Seul le personnage interprété par Nicolas Cage, sorte de croisement entre ses personnages de *Wild at Heart* et *Raising Arizona*, offre plus d'une dimension. On peut se demander si les scénaristes n'ont pas sacrifié tous leurs autres personnages au profit de celui de Cage. Même la nature emprunte au thème du double, passant d'un visage à un autre. En effet, l'enquête sur le meurtre du Secrétaire de la Défense se déroule pendant que l'ouragan fait rage à l'extérieur, augmentant de puissance à mesure que la tension monte. Étant donné que la tension ne monte jamais et tombe à plat, la tempête devient un élément superflu utilisé de façon maladroite, et qui entraîne le film vers une fin avortée et ridicule.

Snake Eyes est un film plein de bonnes intentions, mais qui n'arrive pas à les développer suffisamment pour parvenir à nous les rendre crédibles. Un tel exemple démontre à quel point l'étape de la scénarisation est un élément capital à la réussite d'un film. Autrement, on assiste à un véritable gaspillage de talents.

Marc-André Brouillard

SNAKE EYES (Mauvais œil)

États-Unis 1998, 99 minutes – Réal.: Brian De Palma – Scén.: David Koepp, Brian De Palma – Int.: Nicolas Cage, Gary Sinise, Carla Gugino, John Heard – Dist.: Paramount.

Your Friends and Neighbors

Les amis de mes amis

Comme le suggère son titre, *Your Friends and Neighbors* cherche à nous inclure dans un certain cercle (et cirque) d'amis et de connaissances. «Il ne s'agit peut-être pas de vous directement», semble dire le réalisateur et scénariste Neil LaBute, «mais le comportement des gens que vous êtes sur le point de rencontrer n'est pas aussi exagéré que vous pourriez le croire à première vue. Après tout, que savez-vous de ce qui se passe vraiment chez le voisin et l'ami, derrière les portes closes?»

Supercherie et tricherie sont les mots d'ordre pour ce groupe préoccupé par la question sexuelle. Ils aiment s'adonner à une diversité d'actes charnels, mais surtout ils prennent plaisir à en parler sans cesse: où, avec qui, comment, pourquoi, et surtout, pourquoi pas? Parce que ce qui compte pour ces êtres à la libido inépuisable, c'est de veiller à leurs propres besoins et fantasmes sans aucune considération pour ceux d'autrui.

Le personnage le plus agressant est sans doute celui de Cary (interprété par Jason Patric), un jeune médecin pour qui le corps humain n'est rien de plus qu'un objet banal dont il peut disposer à sa guise. On a tôt fait de comprendre que ses partenaires sexuels soient des joujoux qu'il peut contrôler pour son plaisir et sa consommation. Lorsque, pour la première fois, on le voit dans son cabinet médical, son manque de sensibilité prend une dimension nouvelle. Cette scène demeure marquante: lors d'une conversation téléphonique, il manipule distraitemment un fœtus en plastique (accessoire légitime chez un médecin). L'objet devient vite un objet sans connotation humaine avec lequel il joue comme s'il s'agissait d'un ballon de football. Cette banalisation du corps fait état, de façon très persuasive, de l'absence d'humanité de ce personnage. Rarement aura-t-on l'occasion de percevoir les sentiments de Cary. Peut-être une fois (et



Your Friends and Neighbors

encore, quels sentiments!), pendant une inoubliable séquence dans un sauna avec ses copains, où il raconte comment il croit avoir créé un lien émotionnel indélébile avec une victime lorsqu'il l'avait violée plusieurs années auparavant. Son aveuglement est tel qu'il pense sincèrement avoir donné quelque chose à sa proie: l'horreur est à son comble!

Your Friends and Neighbors est un film verbeux, à l'instar de *In the Company of Men*, le film précédent de son auteur. La seule musique est une interprétation d'airs *heavy metal* de Metallica par un quatuor à cordes, transformés en une cacophonie dure et sans merci. Le film commence et se termine par ces sons alarmants, à l'image des discussions crues et troublantes des six protagonistes. Mais de façon ultime, on ne peut que regretter le premier effort de LaBute, dont l'âpreté et le cynisme nous avaient fascinés malgré tout. On croyait aux possibilités menaçantes évoquées dans le film et, surtout, elles nous avaient secrètement amusés. Dans *Your Friends and Neighbors*, on refuse de se laisser interpeller par le sarcasme désabusé de ces citadins gâtés,

égoïstes et sadiques. On a l'impression que LaBute cherche à produire un effet choc, à surpasser *In the Company of Men*, en multipliant la dose de méchanceté et en évacuant l'amusement. Le processus demeure stérile et le résultat final, plutôt ennuyeux.

Geneviève Royer

YOUR FRIENDS AND NEIGHBORS (Amis et voisins)

États-Unis 1998, 99 minutes - Réal.: Neil LaBute - Scén.: Neil LaBute - Int.: Amy Brenneman, Aaron Eckhart, Catherine Keener, Nastassja Kinski, Jason Patric, Ben Stiller - Prod.: Steve Golin, Jason Patric - Dist.: Behaviour.