

Zoom out

Number 130, August 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50709ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1987). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (130), 64–87.

FULL METAL JACKET



FULL METAL JACKET —
Réalisation: Stanley Kubrick —
Scénario: Stanley Kubrick, Michael Herr et Gustav Hasford, d'après le roman de Hasford, « The Short-Timers » —
Production: Stanley Kubrick —
Images: Douglas Milsome —
Décor: Anton Furst —
Direction artistique: Rod Stratford, Les Tomkins et Keith Pain —
Costumes: Keith Denny —
Son: Edward Tise —
Montage: Martin Hunter —
Musique: Abigail Mead —
Conseiller militaire: Lee Ermey —
Supervision des effets spéciaux: John Evans —
Interprétation: Matthew Modine [Joker], Adam Baldwin [Animal Mother], Vincent D'Onofrio [Pyle], Lee Ermey [le sergent Hartman], Dorian Harewood [Eightball], Arliss Howard [Cowboy], Kevyn Major Howard [Rafterman], Ed O'Ross [le lieutenant Touchdown] —
Origine: États-Unis — 1987 — 116 minutes —
Distribution: Warner Bros.

Ce qui frappe de prime abord dans *Full Metal Jacket*, même au sortir d'une première vision du film, c'est la constance du style de Stanley Kubrick. Durant toutes ces années, depuis son premier film (*Fear and Desire*, 1954) jusqu'à aujourd'hui, il est demeuré fidèle à lui-même, intègre, conséquent de film en film, ne reculant devant aucune difficulté pour accomplir son œuvre, se refusant tout compromis, réalisant ainsi le film le plus conforme à sa vision originale. On peut se rebuter devant l'idéologie, la philosophie ou le propos véhiculés, mais on ne peut dénier la parfaite maîtrise et le contrôle absolu exercés par Kubrick sur son œuvre, confectionnant à chaque fois un film unique, profondément troublant, forçant le spectateur (et le critique) à une prise de conscience et à une remise en question d'idées préconçues. On ne vit que rarement de telles expériences au cinéma.

La filmographie du cinéaste constitue un tout homogène où chaque film renvoie à l'autre à l'infini. Ainsi, dès l'ouverture de *Full Metal Jacket*, on reconnaît la touche de Kubrick: de jeunes recrues se font couper les cheveux à ras de la tête, au rythme d'une chanson pop des années 60 aux apparences banales (*Goodbye Sweetheart*, *Hello Vietnam*), mais en contrepoint ironique avec les regards inquiétants des jeunes hommes, des regards typiquement kubrickiens. Voilà qui n'est pas sans rappeler *Dr Strangelove*, au moment où un réacté se fait ravitailler en vol par un avion cargo muni d'un tube extensible (ils s'accouplent) alors que se fait entendre *Give a Little Tenderness* (littéralement, « Fais preuve d'un peu de douceur »). On y dénote la même ironie, dévoilant cependant un humour encore plus noir, tellement noir que même le rire s'en trouve terni. Non seulement on rit jaune, mais bien souvent on n'éprouve pas l'envie de rigoler du tout. *Full Metal Jacket* n'est certes pas une comédie, pas au sens où nous

l'entendons habituellement, et sûrement pas une comédie noire telle que *Strangelove* pouvait l'être. Les moments que l'on pourrait qualifier de drôles ou de comiques, dans la première partie surtout, dérivent rapidement vers le grotesque et l'absurde.

J'associe plutôt cet humour à *Clockwork Orange*, en regard de la ressemblance de ton entre les scènes d'Alex en prison et celles de l'entraînement des recrues à Parris Island, qui couvrent 46 des 116 minutes de *Full Metal Jacket*. Le personnage du sergent-instructeur (interprété par Lee Ermey, un véritable instructeur de Marines) renvoie d'ailleurs au vieux gardien de la prison par son allure générale et ses cris incessants. Il en diffère cependant par l'incroyable violence verbale dont il fait preuve envers les jeunes soldats, les martelant d'insultes et d'injures qui sont d'une cruauté et d'une véhémence tellement excessives qu'elles en deviennent grotesques. Ici, comme dans la partie se situant au Vietnam, la violence se fait plutôt psychologique que particulièrement graphique.

Si par contre l'entraînement lui-même nous fait penser à *Spartacus* ou *Barry Lyndon*, c'est assurément vers *The Shining* que nous entraîne le sort final du soldat Pyle, un gros balourd sur lequel le sergent ne cesse de s'acharner. Ce sera même le moment le plus fort du film, et seule l'intensité du visage de Matthew Modine dans la séquence finale viendra nous remémorer ce moment crucial.

La puissance de cette première partie démontre jusqu'à quel point Kubrick a pu travailler et penser son film. C'est alors que l'on comprend pourquoi il a mis sept ans à le réaliser. Nous nous retrouvons en face

d'un film qui non seulement s'interroge sur la guerre et sa raison d'être, mais également sur le film de guerre en tant que genre cinématographique. En effet, ce genre s'inscrit dans un paradoxe complexe. Déjà, en 1968 (année où se situe l'action de *Joker*, année de la sortie de *2001 — A Space Odyssey*), Kubrick posait le problème: «...je crois qu'en prétendant qu'il n'y a aucun charme dans la guerre, rien d'excitant, d'ennoblissant, on entretient chez les jeunes une certaine confusion. La vérité, c'est qu'à la guerre, si on ne s'y fait pas tuer, blesser, si rien de grave n'arrive, beaucoup de gens trouvent du plaisir. C'est pour eux une occasion de briller. Après, ils se rappellent avec nostalgie ce qu'ils considèrent comme la période la plus importante de leur existence. Si nous faisons le genre de films où la guerre est montrée comme un enfer, une chose horrible et pleine de cris d'agonie, je crois que les gens se disent que cela pourrait leur arriver s'ils n'avaient pas de chance, mais qu'au fond d'eux-mêmes, ils espèrent: «Oui, cela, ça arrive aux autres, mais à moi ça n'arrivera pas. Moi, je me couvrirai de gloire, et tout sera formidable.» Aussi, le portrait de la guerre le plus honnête et le plus fidèle à la réalité serait la combinaison de toutes ces choses, et je crois que le prétendu film contre la guerre où tout est laid, scandaleux, épouvantable, ne montre pas la vérité toute entière sous tous ses aspects.»⁽¹⁾

Il semble que Kubrick ait longtemps mûri la question, car il aura fallu presque vingt ans avant qu'il ne propose son film sur le Vietnam. Auparavant, il y aura eu une bonne vingtaine de films traitant directement ou indirectement de cette guerre, les plus notables étant bien sûr les trois piliers *The Deer Hunter* (Cimino, 78), *Apocalypse Now* (Coppola, 79) et plus récemment *Platoon* (Stone, 86). Alors que les deux premiers traitent la guerre avec lyrisme et poésie, le Coppola de façon baroque, opératique et mythique, le Cimino par le symbolisme et le caractère initiatique et rituel, le dernier dramatise des événements vécus par Stone et racontés selon une trame narrative éprouvée: la guerre perçue à travers les yeux de Charlie Sheen, l'opposition du bien et du mal incarnée par deux figures patriarcales (les sergents de peloton), la résolution du conflit par une prise de conscience du héros. Les trois films cultivent d'ailleurs la figure du héros guerrier.⁽²⁾

Full Metal Jacket adopte une attitude radicalement différente et, je crois, unique et originale. Ce n'est peut-être pas la meilleure, mais elle me semble particulièrement efficace et en accord avec les propos de l'auteur. Il y a ici une véritable tentative de *dé-dramatisation*, qui se traduit par une distanciation ironique, par le morcellement du récit et par une parfaite homogénéité de l'interprétation. Toute notion de gloire, d'honneur, de noblesse, d'excitation, de charme et d'accomplissement individuel y est impitoyablement extirpée. Point de héros ne fait surface. On supposerait dès le début que Joker (Matthew Modine) est le personnage principal. Toutefois, c'est le sergent-instructeur qui est mis en valeur par un long travelling arrière (la marque de Kubrick). Puis ce sont les soldats Pyle et Cowboy qui nous sont d'abord présentés. Lorsque Joker intervient, c'est en imitant John Wayne, s'affublant ainsi d'un masque. C'est alors que le sergent s'approche de lui. Les premiers gros plans de son visage le montrent déformé et crispé, contortionné par les cris que lui impose le sergent. Ce n'est pas son vrai visage. Ce n'est pas son identité propre. D'ailleurs, le sergent s'empresse de changer son nom (symbole d'individualité) pour un

pseudonyme anonyme, traitement réservé à toutes les recrues du camp.

Il s'écoule ensuite un temps fou avant que l'on revienne à Joker. Notre attention se portera alors principalement sur Pyle, personnage pathétique s'il en est un. On apprendra beaucoup plus sur lui que sur Joker ou Cowboy, mais à quoi cela nous sert-il puisqu'il est destiné à une mort horrible avant même le départ pour le Vietnam? La partie du camp d'entraînement atteint une telle intensité que le passage au Vietnam nous apparaît banal, factuel, anecdotique, long, bref: *dé-dramatisé*. Kubrick nous prive consciemment des joies traditionnelles du film de guerre. Nous devenons totalement détachés de ce qui se passe. Du moins, jusqu'à l'affrontement décisif.

Qu'est-ce qui distingue alors Joker des autres soldats? Rien, sinon son sens de l'humour et son cynisme vitriolique. Il correspond à l'image que l'on se fait du «all-American-boy», sans jamais en apprendre beaucoup plus. Il ressemble en ce sens à Dave, l'astronaute nietzschéen de *2001*. (Une étude plus approfondie pourrait sans doute les rapprocher encore plus.) Kubrick se refuse à isoler Joker. Lors de la dernière fusillade, filmée à la *Paths of Glory*, Joker n'est qu'un pion parmi les autres et il pourrait tout aussi bien mourir à ce moment. D'ailleurs, c'est à se demander s'il n'en meurt pas, psychologiquement.

C'est durant cette fusillade que l'étrange réalisme kubrickien se fait le plus sentir. À l'instar de *2001* pour la science-fiction ou *Shining* pour le fantastique, Kubrick transcende le film de guerre pour atteindre d'autres dimensions. Il a bien sûr reconstitué avec minutie la guerre urbaine au travers les décombres de la cité de Hué, ce qui est en soi un exploit technique remarquable.⁽³⁾ C'est aussi de mémoire le premier film à décrire ce genre de combats au Vietnam. Lors de l'assaut final sur le tireur d'élite embusqué dans un édifice délabré, Kubrick utilise le zoom, le ralenti à la Peckinpah, la caméra à l'épaule (ou plutôt à l'estomac), l'éclairage rougeâtre et orangé, la musique originale d'Abigail Mead (des sons industriels harmonisés), tout se mettant en place pour nous transporter sur une autre planète, un autre espace-temps, un univers parallèle propice à nous faire vivre, oui, une expérience non-verbale proche de *The Shining* et de *2001*. On retrouve dans cette dernière séquence des images d'une force onirique qui nous transperce, qui rejoint le domaine de l'inconscient et dont il serait malaisé d'évaluer la portée après un seul visionnement (y arrivera-t-on jamais?).

Je n'oublierai jamais ce dernier gros plan sur le visage de Matthew Modine, la quintessence de l'art kubrickien. Je n'oublierai jamais ce regard, cette intensité surréaliste, quasi-cubiste, alors que ce visage immobile subit une déstructuralisation par la lumière pour devenir immatériel. Je ne veux jamais oublier ce sentiment inexplicable, cette sensation de non-être que je n'ai expérimentée qu'une seule fois auparavant, lors du soliloque de Marlon Brando à la fin d'*Apocalypse Now*. Je ne veux pas oublier que cette sensation est étroitement liée à un profond dégoût de la guerre, de la déshumanisation, de l'horreur, de la destruction. *Full Metal Jacket* n'appartient pas au cinéma commercial, il transcende le simple spectacle de divertissement, il défie les notions d'appréciation pour ou contre. Il relève en définitive d'une profonde compréhension de l'expérience humaine.

André Caron



(1) *Poastif* 100-101, déc. 68 — janv. 69, p. 30

(2) Loin de moi l'idée de comparer inutilement ces films à celui de Kubrick, mais plutôt de signaler des points de référence essentiels à la discussion.

(3) Le tournage s'est entièrement déroulé à Londres. Voir pour plus de détails *Séquences*, no 129, avril 87, p. 30-35.

La Storia

LA STORIA — **Réalisation:** Luigi Comencini — **Scénario:** Suso Cecchi D'Amico, Cristina Comencini, Luigi Comencini, d'après le roman d'Elsa Morante — **Production:** Paolo Infascelli — **Images:** Franco Di Giacomo — **Direction artistique:** Paolo Comencini — **Costumes:** Carolina Ferrara — **Montage:** Nino Baragli — **Musique:** Fiorenzo Carpi — **Interprétation:** Claudia Cardinale [Ida], Lambert Wilson [Carlo/Davide], Francesco Rabal [Remo], Andrea Spada [Usepe], Antonio Degli Schiavi [Nino], Fiorenzo Fiorentini [Cucchiarrelli] — **Origine:** Italie — 1986 — 153 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

Honnêtement, je me sens incapable de déclarer qu'il faut absolument voir *La Storia*. Le sujet de la deuxième guerre mondiale a été repris, revisité et recorrecté tant de fois depuis 40 ans que le cinéophile, comme le téléphage, finit par avoir l'impression qu'il ne reste plus un seul mur, même seulement frôlé par un obus fasciste ou allié, qui n'ait été nommément scruté par la lentille d'une caméra ou reconstitué en studio tel qu'il fut avant d'être restauré. Non pas qu'il faille oublier ce terrible épisode (et, par le fait même, oublier d'en tirer des leçons pour le présent et l'avenir). Au contraire. Mais c'est précisément parce que la télévision, à coups de mini-séries et de « movies-of-the-week », en vient inévitablement à banaliser l'Histoire que le cinéma est tenu, soit de regarder *là* où on n'a jamais regardé, soit de regarder *comme* on n'a jamais regardé. Que Comencini ait simultanément tourné une version de *La Storia* en mini-série télévisée ne peut pas servir d'excuse. Que *La Storia* soit adapté du roman d'un auteur célèbre, en l'occurrence Elsa Morante, ne doit pas servir de caution. La question demeure: est-ce que ce film est autre chose qu'une variation sur un même thème?

Pas vraiment. Et pourtant, cette Ida qui se révèle ignorante au point de ne pas savoir qu'elle pourrait implorer la pitié des spectateurs, emporte — et sûrement grâce à cela — notre adhésion.

Le film s'étend de 1941 à 1947. Violée par un soldat allemand aussi effrayé qu'elle, Ida donne le jour, neuf mois plus tard, à Usepe qui deviendra la prunelle de ses yeux, le sel de sa terre affective et sa raison de survivre parmi les vicissitudes d'une guerre qu'elle ne comprend pas et ne cherche pas à comprendre. Comment son autre fils, légitime celui-là et déjà adolescent, a-t-il pu hériter d'une telle confiance en lui, en l'existence et en l'aventure? Cela reste un mystère, mais il est certain qu'il a été imperméable aux vibrations dégagées par sa mère qui incarne toute la peur, toute l'inquiétude et tout le désarroi du monde. Ce fils, qui s'appelle Nino, nous prendra d'ailleurs en flagrant délit de préjugé historique puisque, comme il porte la chemise noire des fascistes avec un enthousiasme débordant, nous avons présumé qu'il était nécessairement vil et qu'il s'empresserait de reprocher cruellement à sa mère l'arrivée importune d'un petit bâtard. Pas du tout: il a le même coup de foudre pour ce nouveau petit frère qu'il a de passion à tirer successivement parti du fascisme, puis de la Résistance. Quant à Usepe, il est un enfant précoce dont la sensibilité s'avère si aiguë qu'elle se retourne contre lui pour le détruire et c'est l'épilepsie qui aura raison de sa compassion pour la souffrance des autres, alors qu'il a 6 ans à peine.

Prick Up Your Ears

L'Angleterre a toujours été une terre de contrastes. Pour qu'un peuple aussi conventionnel et désincarné puisse prendre quelque plaisir à jouer au croquet au beau milieu de la jungle indienne, il faut qu'il aime les contradictions. Le cinéma britannique ne fait pas exception. Il y a, dans les films anglais, un mélange de retenue et de folie qui reflète bien les ambivalences de ce pays de « gentlemen » aventuriers.

Prick Up Your Ears est dans cette lignée d'une certaine qualité



Publiquement, Luigi Comencini s'est défendu d'avoir voulu raviver la flamme du néo-réalisme. Et avec raison, car cette étiquette fait appel à des procédés qu'il n'a absolument pas utilisés — à commencer par la mise en scène de type « actualités » qui confirme immédiatement l'impropriété du terme dès lors que *La Storia* est concernée.

En effet, la caméra est subjective et nous voyons la première partie du film à travers les yeux de la mère tandis que la seconde nous est montrée à travers le regard de l'enfant. Cela donne à l'écran un résultat doublement bénéfique bien que paradoxal: nous ressentons les personnages de l'intérieur tout en conservant une impression d'objectivité (aidée par quelques plans de coupe, il faut l'admettre), car l'un comme l'autre personnage, pour des raisons qui leur sont propres, vivent la réalité de la guerre sans la comprendre, donc sans la juger et encore moins se révolter contre elle. C'est également grâce à ce regard simple qui ne nous donne justement pas de cours d'histoire que le cinéaste italien échappe au mélodrame et au moralisme — aidé dans cette tâche, il faut le souligner au crayon gras, par la performance de Claudia Cardinale qui est ici obsédante de vérité.

En même temps, ce « regard simple » signifie que la guerre nous est présentée comme une abstraction, une calamité envoyée par un destin absurde. Et c'est probablement ce qui donne à *La Storia* sa facture anachronique. Pour un public des années 80, à tort ou à raison, il est inconcevable que l'inconscience ne soit pas le fruit d'un choix conscient.

Marie-Christine Abel

britannique: un réalisateur brillant qui sait (contrairement à un Ken Russell, par exemple!) se mettre au service de son film et non l'inverse; un scénario solide avec une forte dimension humaine et sociale; et d'excellents acteurs qui ne sont pas des vedettes ni par leur nom, ni par leur jeu.

L'action se situe dans les années soixante, alors que Londres était encore la ville d'un certain renouveau culturel, social et politique. Un

des personnages les plus représentatifs de cette époque fut certainement Joe Orton. Dramaturge puissant, auteur de pièces à succès, iconoclaste de premier ordre, il connut une brève mais brillante carrière. Issu d'un milieu ouvrier, il s'intéresse au théâtre et s'inscrit dans une école où il va rencontrer celui qui, à tous les niveaux, va changer sa vie: Kenneth Hallwell. Autant Orton est gauche, inculte et mal dégrossi, autant Kenneth est mondain, cultivé et raffiné. Ils deviennent amants et forment un des couples les plus fascinants de la décennie. Au départ, s'installe une relation de maître à élève dans laquelle Kenneth ouvre Joe à la littérature, au théâtre, à la peinture et, dira-t-il, façonne l'apprenti-sorcier en génie de l'écriture. Mais bientôt, l'élève, par une création aussi débridée que sa sexualité, dépasse le maître et va se promener dans les hautes sphères de la création et... dans les toilettes publiques et autres parcs nocturnes, propices aux rencontres aussi fulgurantes que furtives. Dans un domaine comme dans l'autre, c'est le succès et la scène londonienne se l'arrache. À la maison, c'est le principe des vases communicants: plus l'un découvre l'envergure de son talent et la puissance de sa sexualité, plus l'autre devient stérile, aigri et jaloux. On devine le dénouement tragique...

Formé à l'école de la télévision, Stephen Frears en a gardé une certaine rigueur, une clarté qui n'exclut pas les nuances ni les subtilités. Auteur du très beau *My Beautiful Laundry*, il a su, avec *Prick Up Your Ears*, resserrer son propos. Dans son film précédent, Frears traitait, par le biais de deux personnages, plusieurs sujets: l'immigration, le chômage, l'homosexualité. Ici, en prenant comme prétexte la vie d'Orton, il assoit son intrigue dans la réalité pour en faire un film sur la Création, non pas une création désincarnée, hors du réel, mais une création liée au contexte social, tributaire du couple, de la sexualité. Quel est le rôle de l'Autre — affectif ou social — dans le processus créatif? Pour Joe Orton, Kenneth fut-il une inspiration, un guide ou un simple révélateur? Même chose pour la sexualité. Au départ,



Kenneth initie Orton à l'homosexualité, mais très vite celui-ci assume une sexualité active, éclatée, libératrice. Il y a du Pasolini dans l'air...

Prick Up Your Ears est un drame biographique autant qu'une comédie noire, une histoire bien ficelée autant qu'une réflexion sur les rapports étroits qu'entretiennent la création et la sexualité. À l'instar des Picasso, Hugo ou Chaplin, Joe Orton était de ces hommes qui débordent d'énergie, de besoins et d'envies. Et qui, heureusement pour eux (et pour nous) pouvait les exprimer.

Réussi à tous les niveaux, *Prick Up Your Ears* est une autre preuve du renouveau du cinéma anglais. Un cinéma généreux qui mêle allègrement le constat social, l'humour et le savoir-faire des conteurs populaires.

Éric Fourlanty

Twist and Shout

Nous sommes au Danemark en 1964. Partout la Beatlemania fait des ravages et chaque soir au Blue Moon se succèdent différentes versions plus ou moins blondes des quatre gars de Liverpool. Bjorn est l'un de ces fans invétérés des *Fab Four*. Au cours d'une soirée, il fait la rencontre d'Anna dont il tombe éperdument amoureux, au grand désarroi de Kirsten qui comptait bien épouser Bjorn. Erik, le meilleur ami de Bjorn, aime Kirsten en silence mais sa nature introvertie l'empêche de s'ouvrir davantage. À la maison, il doit prendre soin d'une mère malade et un peu dérangée dont il s'efforce d'adoucir l'existence en dépit des directives très strictes de son père qui la garde enfermée à double tour et qui s'absente chaque vendredi soir pour de mystérieuses rencontres.

L'univers d'Erik tient davantage de *Fanny et Alexandre* que de *À Hard Day's Night*. S'il avait pu voir le film de Bergman, le père d'Erik aurait sans doute pris le parti de l'évêque Vergerus. Lorsque l'état de sa mère se détériore sérieusement, Erik doit prendre la décision de la soustraire à l'autorité oppressante de son père.

Bien que l'action semble vouloir tourner autour de l'amitié des deux

garçons, on aurait tort de prendre les deux personnages féminins pour des faire-valoir. Elles sont en fait l'élément moteur du récit et ce sont elles qui, sans trop en avoir l'air, mènent le jeu.

Anna et Kirsten sont les deux côtés d'une même médaille; elles représentent pour Bjorn les deux grandes options.

Kirsten, la calculatrice, c'est l'amour programmé qui aboutit inévitablement au mariage traditionnel à grand déploiement. Elle veut Bjorn et elle l'aura, même si elle doit payer pour ça, ce qu'elle n'hésite pas à faire lorsque l'occasion se présente. Elle vous arrive toute fraîche et pimpante dans un emballage-cadeau, tout compris avec en prime le beau-frère parfait qui vous offre une réduction sur les anneaux de mariage. Après tout, dit-il, la seule façon de bien faire, c'est la façon officielle. Malgré ses petits airs à la mode du temps et sa coiffure dernier cri, Kirsten est bien la plus conformiste des deux.

Anna, c'est la beauté classique, sans âge. C'est Elvira Madigan et Kathleen Turner. Elle est de toutes les époques, franche et ouverte. C'est elle qui initie Bjorn à Bach et aux choses de l'amour. Les choses

PRICK UP YOUR EARS —
Réalisation: Stephen Frears —
Scénario: Alan Bennett, d'après le livre de John Lahr —
Production: Andrew Brown —
Images: Oliver Stapleton —
Décors: Hugo Luczyc-Wyhowski —
Direction artistique: Phil Elton —
Costumes: Bob Ringwood —
Son: Tony Jackson —
Montage: Mick Audsley —
Musique: Stanley Myers —
Interprétation: Gary Oldman [Joe Orton], Alfred Molina [Kenneth Hallwell], Vanessa Redgrave [Peggy Ramsay], Wallace Shawn [John Lahr], Julie Walters [Elsie Orton], James Grant [William Orton], Frances Barber [Leonie Orton], Lindsay Duncan [Anthea Lahr], Janet Døle [Mrs. Sugden], Dave Atkins [Mr. Sugden] —
Origine: Grande-Bretagne — 1987 — 108 minutes —
Distribution: Cineplex Odeon.

TWIST AND SHOUT (Tro, had og karlighed) —
Réalisation: Bille August —
Scénario: Bille August et Bjarne Reuther —
Production: Ib Tardini —
Images: Jan Weincke —
Décors: Sören Kragh Sørensen —
Costumes: Françoise Nicolet et Manon Rasmussen —
Montage: Janus Billeskov Jansen —
Musique: Bo Holten —
Interprétation: Adam Tönsberg [Björn], Lars Simonsen [Erik], Camilla Søberg [Anna], Ulrikke Bondo [Kirsten] —
Origine: Danemark — 1984 — 105 minutes —
Distribution: Cineplex Odeon.



se gâtent lorsqu'Anna tombe enceinte et doit se faire avorter. Leur amour sincère et beau qui avait vu le jour dans un cadre digne d'un Renoir se terminera abruptement au creux d'un hiver triste sur une table de cuisine dans la sinistre bicoque d'une faiseuse d'anges.

Ayant déployé toutes ses énergies à détruire cette « petite boule de douleur », Anna, confuse et dévastée, met fin à leur liaison. Après cette expérience traumatisante, Bjorn, déboussolé, se tourne, sans grande conviction, vers Kirsten, troquant ainsi Bach et les Beatles pour les *ballroom orchestras*. Sur le point de lui passer la bague au doigt devant toute la famille assemblée, Bjorn choisit de tout laisser tomber pour porter assistance à Erik qui réclame son aide.

Un film danois qui atteint nos rives est déjà une rareté, mais ici nous sommes gâtés. Acclamé comme le plus gros succès commercial au Danemark, *Twist and Shout* constitue en fait la suite d'un film précédent, *Zappa*, du même Bille August. Présenté dans le cadre de la sélection officielle du Festival des films du monde en 1985, ce petit bijou a déjà récolté de nombreux prix et honneurs partout où il est passé, dont un prix d'interprétation pour Lars Simonsen au Festival de Moscou.

Si August situe son récit il y a vingt ans, ce n'est pas par souci de nostalgie (en 64, le cinéaste avait l'âge de ses personnages), mais plutôt pour nous remettre en perspective et nous montrer à quel point les structures sociales ont peu changé. Tout à l'opposé d'un John Hughes qui mise avant tout sur une bande sonore à la mode et une estimation constamment à la baisse des préoccupations et du quotient intellectuel de son public, Bille August réussit à injecter une énergie nouvelle au genre en dressant un réseau complexe et crédible de

relations entre quatre jeunes gens et leur milieu familial. La vague de récents films pour adolescents peut expliquer le fait qu'on ait choisi de traduire le titre original danois *Tro, hab og kaerlighed*, qui signifie « Foi, espérance et amour », par *Twist and Shout* puisque la règle veut désormais qu'en Amérique, on ne puisse vendre aux adolescents un film qui ne soit enrobé d'une collection de chansons à succès.

Bille August recule son action dans le temps pour mieux dresser un parallèle avec la société d'aujourd'hui, son retour à des valeurs traditionnelles et à des choix de vie rassurants et conformistes. Le mariage interrompu de Bjorn et Kirsten nous reporte à celui de *The Graduate* de Mike Nichols et nous procure la même bouffée d'air frais.

Mais sa vision n'est ni douceuse, ni édulcorée. Face à des problèmes d'adultes, les personnages prennent des décisions d'adultes. Lorsqu'Anna décide de recourir à l'avortement, elle cherche en vain le réconfort auprès de sa mère. L'absence chronique du père et l'attitude froide et distante de cette femme qui se borne à donner à sa fille l'adresse d'une avorteuse laissent à penser qu'une telle situation ne lui est pas étrangère, qu'elle voit peut-être chez sa fille la répétition de sa propre histoire, mais qu'à une autre époque elle fit un autre choix.

Ici les parents ne sont ni stéréotypés, ni stupides, ni oblitérés du portrait. S'ils sont absents, leur absence même joue un rôle. Si le père de Bjorn nous semble sympathique (ne serait-ce que par la mine un peu déçue qu'il a peine à dissimuler à l'annonce de ses fiançailles avec Kirsten), par contre, le père d'Erik, tyrannique et odieux, constitue le principal obstacle à l'épanouissement du jeune homme.

Il faut voir cet adolescent au début un peu pataud, étrié dans ses vêtements un peu petits, se transformer peu à peu en un jeune homme résolu. Lorsqu'il accuse son père de lui avoir volé son enfance, cette soudaine prise de conscience le transforme littéralement sous nos yeux. On se surprend à être parfaitement captivé par la présence stupéfiante de Lars Simonsen, sa prestation incroyablement contrôlée, les moindres inflexions de son visage, ses gestes d'une rare économie, à la fois maladroits et déterminés.

Les images de la fin nous ramènent le premier plan du film. Le camion qui, au petit matin, transportait les deux jeunes gens à l'air hagard, s'arrête près d'une maisonnette isolée dans une plaine verdoyante du Jutland. Nous savons maintenant ce qu'ils ont traversé et nous pouvons avec eux pleurer la perte d'une certaine innocence.

Dominique Benjamin

Gardens of Stone

Habituellement perçu comme un lieu repoussant et morbide, le cimetière dépose sur les épaules de son visiteur le poids de la conscience qui le contraint à réfléchir sur sa propre condition de vivant. Comme nul autre site, le « jardin de pierre » nous arrache à la banalité quotidienne, provoque des turbulences intérieures et comme de la cire brûlante, nos masques tombent. Dans un cimetière, le présent se tait, l'histoire parle au passé et nous interpelle au futur. Le visiteur vivant, en côtoyant ces vies passées, voit sans mensonge possible, comme

dans un miroir, son devenir matérialisé. Sur chaque pierre il peut lire un nom et avec angoisse il sait qu'un jour on pourra y lire le sien. Dans un cimetière, chaque être prend conscience qu'il n'est qu'un palimpseste.

En choisissant le Cimetière national d'Arlington pour cadre de son dernier film, Francis Coppola ne pouvait mieux miser pour faire un portrait de l'Amérique aux prises avec la guerre du Vietnam, à la fin

des années soixante. Après avoir filmé la guerre sur le terrain et avoir livré une vision lyrique et mythique de la mort dans le percutant *Apocalypse Now*, Coppola, comme un vieux soldat longtemps parti, revient de la zone de combat et regarde son pays s'acheminer vers une défaite inévitable, incontournable. Son regard se porte non pas sur ceux qui font la guerre mais plutôt sur ceux qui sont demeurés au pays et qui la regardent, confortablement installés devant leur téléviseur.

À Fort Myer en Virginie, la Old Guard, corps d'élite constitué de soldats experts en manoeuvre militaire, sert d'escorte présidentielle à l'occasion de visites diplomatiques importantes, ainsi que de cortège funèbre pour les soldats morts en devoir. Même si toute l'action du film se déroule autour de cette unité spéciale, *Gardens of Stone* ne fait pas l'éloge du militarisme, pas plus que du pacifisme. Coppola s'intéresse particulièrement aux relations affectives entre le sergent Hazard, un soldat en fin de carrière, ayant combattu en Corée et au Vietnam, qui n'a plus d'espoir que les siens remportent la victoire, et une jeune recrue qui pourrait être son fils et qui a hâte de servir son pays au Vietnam. La recrue Jackie Willow perçoit la Old Guard comme des soldats de parade faisant du tape-à-l'oeil, d'inutiles pantins n'ayant rien à offrir qu'un spectacle mortuaire. Comme militaire de carrière, Willow ne peut accepter de rester aux États-Unis pendant que ses collègues se font tuer au Vietnam.

Dix-huit ans de service, le sergent Hazard, qu'interprète — magnifiquement — James Caan, a fait de l'armée sa famille et l'unique sens de sa vie. Pourtant, étonnamment, ce militaire chevronné, même s'il n'appuie pas les protestataires qui manifestent contre la guerre du Vietnam, sait que cette guerre n'est pas comme les autres: « There's nothin' to win, and no way to win it ». Déchiré entre ses croyances et sa loyauté, Hazard cherche à former le mieux possible

ses recrues afin qu'elles puissent avoir les meilleures chances de survie possible. Aussi s'acharnera-t-il désespérément à convaincre Willow, persuadé que la différence entre la défaite et la victoire tient à une formation adéquate des soldats et qu'il doit accepter lucidement qu'aucun acte de bravoure ne saura conduire son pays à une victoire.

En adaptant le roman de Nicholas Proffitt, Coppola délaisse la représentation cliché de l'armée comme organisation de mâles au cerveau « rambotisé ». Préférant renouer avec la notion de système, l'idée maîtresse de son oeuvre: le système de la mafia (*The Godfather I, II*), de l'espionnage (*The Conversation*), de la guerre (*Apocalypse Now*) de l'amour (*One from the Heart*), des bandes de délinquants (*Outsiders, Rusty James*), des gangsters (*Cotton Club*), de la fraternité et de la solidarité (*Gardens of Stone*). Ainsi le cinéaste porte un regard affectueux sur ces hommes dont on exige un dévouement total à l'égard d'une cause impopulaire. Dès la première séquence, Coppola confère à son film un climat d'immobilisme dans lequel les sentiments sont retenus, où les passions s'expriment avec une pudeur protocolaire. De ce lieu clos, refermé sur lui-même, qu'est le cimetière, les soldats membres de la Old Guard exécutent, par un cérémonial empreint de froideur et d'efficacité, des manoeuvres complexes afin de mettre en terre leurs camarades, morts inutilement. De cette séquence d'ouverture, qui servira aussi de séquence finale, se dégage une sobriété qui permet au film d'atteindre une dimension sacrée. Les scènes de repas possèdent l'assurance chaleureuse et mémorable de *Godfather*. Avec finesse, Coppola n'hésite pas à injecter entre les séquences dramatiques des moments de douce ironie: ainsi le film prend une tournure imprévue lorsque Hazard et son ami, le sergent major Nelson incarné avec une grande maîtrise par James Earl Jones, expriment leur profond dégoût pour la bureaucratie militaire et pour l'insignifiance de la guerre du Vietnam. De même la conversation autour de la table fourmille de répliques amusantes et

GARDENS OF STONE — Réalisation: Francis Coppola — **Scénario:** Ronald Bass, d'après le roman de Nicholas Proffitt — **Production:** Michael I. Levy et Francis Coppola — **Images:** Jordan Cronenweth — **Décor:** Don Tavoularis — **Direction artistique:** Alex Tavoularis — **Costumes:** Weila Kim et Judianna Makovski — **Son:** Thomas Causey — **Montage:** Barry Malkin — **Musique:** Carmine Coppola — **Interprétation:** James Caan (Clell Hazard), Anjelica Huston (Samantha Davis), James Earl Jones (""Goody"" Nelson), D.B. Sweeney (Jacky Willow), Dean Stockwell (Homer Thomas), Mary Stuart Masterson (Rachel Field), Dick Anthony Williams (Slasher Williams), Lonette McKee (Betty Rae), Sam Bottoms (le lieutenant Weber), Elias Koteas (Pete Deveber), Larry Fishburne (Flanagan), Casey Siemaszko (Wildman) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 111 minutes — **Distribution:** Columbia.





caustiques, à l'occasion du souper regroupant Samantha, la journaliste pacifiste du Washington Post (jouée avec justesse par Anjelica Huston), le sergent Hazard, le sergent major Nelson et son amie. Samantha est totalement déconcertée devant les opinions critiques et anticonformistes de ces vétérans tandis que l'amie de Nelson, qui travaille pour le Congrès, soutient un point de vue ultra conservateur. C'est le monde à l'envers!

Mais tout ne fonctionne pas à merveille dans ce film. On se surprend toujours de voir de la part d'un cinéaste aussi chevronné, qui a su créer, dans certains de ses films précédents, des rapports humains d'une puissance exceptionnelle, autant de faiblesse quand il s'agit de créer une relation amoureuse. Le schématisme de la relation entre Hazard et Samantha ainsi que la rencontre rudimentaire entre le jeune Willow et son amie Rachel en sont des exemples frappants. Les dialogues entre eux, ainsi que ceux de Willow avec le père de Rachel, demeurent simplistes et ne dépassent pas la banalité du cliché. Mais la plus sérieuse difficulté se trouve dans l'usage de la voix hors champ: alors que Jackie écrit des lettres du Vietnam, le film se met à dériver dans tous les sens. Le texte des lettres, d'une désarçonnante pauvreté,

n'apporte rien à la dramatisation: au contraire il vient engourdir notre attention.

Malgré cela, ce qu'il y a d'encourageant dans *Gardens of Stone*, c'est que Coppola semble s'intéresser moins exclusivement à un aspect formel flamboyant mais surtout à l'émotion. *Gardens of Stone* se regarde d'abord et avant tout avec les yeux du cœur, car il s'adresse à une génération qui, voulant protéger et sauver ses enfants du danger, n'a réussi qu'à les envoyer se faire tuer pour une cause perdue. En plus d'être touchés par les déchirements de celui qui voit partir un jeune homme qu'il aime comme son fils, nous ne pouvons détacher de notre mémoire que Coppola lui-même, durant la première semaine du tournage de ce film, a perdu, dans un accident de bateau, son propre fils de 21 ans, Gian Carlo Coppola, à qui il avait confié la responsabilité de l'équipe de production vidéo.

« Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre », affirmait Albert Camus.

André Giguère

Mother Teresa

MOTHER TERESA —
Réalisation: Ann et Jeanette Petrie —
Production: Ann et Jeanette Petrie — **Images:** Ed Lachman et Sandi Sissel — **Son:** Barbara Becker — **Montage:** Tom Haneke — **Musique:** Suzanne Ciani — **Conseiller et narrateur:** Richard Attenborough — **Autres conseillers:** William Petrie, Philip Kravitz, Scott Morris, Jerald F. Wagner — **Origine:** États-Unis — 1985 — 81 minutes — **Distribution:** Creative Exposure.

Oyez! Oyez! Braves gens! La Star catholique est en ville dans les deux langues officielles sous la forme d'un film américain concocté durant cinq ans par Ann et Jeanette Petrie, deux jeunes femmes d'origine canadienne. Cette Mère Teresa, je te la filme par-ci, je te la reluque par-là en train de soulager toutes les misères de notre pauvre monde. Une caméra complaisante vient border toutes les langueries de cette femme pleine d'empathie qui semble porter sur son dos savamment courbé toute la douleur des humains. Pourtant débordée par l'énormité de la tâche, elle s'insurge contre l'avortement qui pourrait diminuer le quota de malheureux à secourir. Féministes et avorteurs, prière de vous abstenir d'aller voir ce film. Une vierge même consentante n'a pas à nous dicter des règles sur le nombre des enfants à naître dans notre monde en voie d'extinction.

Cette introduction aussi bizarre que caricaturale m'a été inspirée par un journaliste de la télévision de Radio-Canada. Aux nouvelles de 18 heures, il présentait le film *Mère Teresa*. Avec l'assurance de celui qui réfléchit à votre place, notre journaliste exécute en quelques secondes un documentaire consacré à cette femme admirable à qui on a donné le prix Nobel de la paix en 1979. Il nous la présente comme une star. Il taxe le film de complaisant face à son sujet. Et comme pour flatter les idées à la mode, il insinue une certaine méfiance envers cette femme qui s'est prononcée ouvertement contre l'avortement. C'est ce qu'on pourrait appeler une exécution sommaire. On condamne avant même d'avoir entendu la cause. Dans ce topo, aucune analyse sérieuse du phénomène de la sainteté. En lieu et place, on propose à un nombre considérable de spectateurs une impression superficielle qui dénote un manque sérieux d'honnêteté. Pour saisir un peu la profondeur de cette femme, il aurait fallu essayer de comprendre la démarche intérieure de Mère Teresa comme le film nous invite à le faire. Sans quoi, on risque de passer à côté en invitant les autres à en faire autant.

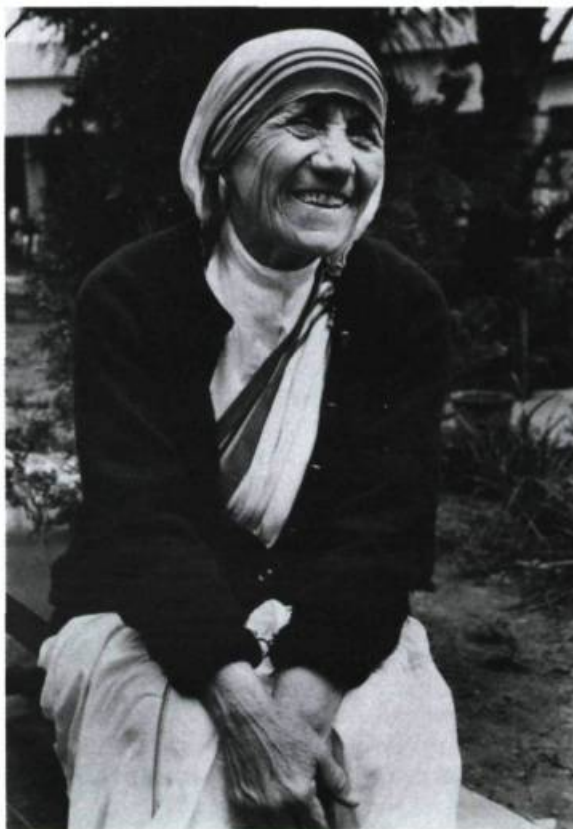
Le fait de regarder Mère Teresa dans ses allées et venues avec une caméra sympathique peut-il être taxé de complaisance? Un regard bienveillant favorise souvent une meilleure compréhension. Peut-on parler de complaisance quand la caméra s'oublie pour laisser toute la place à la personnalité filmée? D'ailleurs, cette discrétion de la caméra sied bien à ce personnage qui a la simplicité d'une colombe. Parfois, la caméra nous réserve de petites surprises. Par exemple, à Harvard, elle nous montre une foule de têtes décorées. On voit des gens applaudir. Soudain, la caméra se glisse jusqu'à Mère Teresa, une petite femme toute blanche comme perdue dans cette parade aux toges noires. On sourit devant ce contraste saisissant. Les réalisatrices n'ont pas imposé au film des commentaires par trop élogieux. Au contraire, elles ont donné la parole à Teresa et aux personnes qui l'ont côtoyée.

Teresa est-elle une star? Si elle en est une, c'est bien malgré elle. Le film nous montre une femme qui ne se préoccupe pas de jouer à la vedette. La mode? C'est le dernier de ses soucis. Elle porte toujours un long sari blanc liséré de bleu. Le visage parcheminé par ses 76 ans, jamais elle ne se départit de cette simplicité qui nous la découvre aussi à l'aise avec les grands de ce monde qu'avec les plus démunis. Un sourire généreux qui n'a rien d'un sourire plaqué. C'est tout naturellement qu'elle offre un visage habité par la bonté. Elle se présente comme une petite soeur qui a pour mission de venir en aide aux plus misérables de la terre. Pour elle, il n'y a rien d'extraordinaire dans cet engagement. Elle n'a fait que répondre à un appel qui l'invitait à se dépenser pour les pauvres d'entre les pauvres. « Si quelqu'un a la vocation de vivre dans un palais, dit-elle, qu'il le fasse ». Mais, ce n'est pas la sienne. On la verra refuser qu'on se serve de sa photo pour faire une collecte.

Comment expliquer le magnétisme de cette femme qui fait vibrer les foules? Elle n'a rien d'un physique imposant. Elle n'a pas la

flamboyance de ces prédicateurs américains. Comment expliquer la somme de travail considérable abattue par cette femme dont la santé a toujours été fragile? Où puise-t-elle son dynamisme qui la propulse aux quatre coins du monde? Nous sommes en face d'un phénomène religieux qui peut se comprendre jusqu'à un certain point dans la mesure où on accepte d'aller aux sources de l'engagement de Teresa. Il y a le fait que cette femme croit que Dieu s'est incarné dans la personne de Jésus. Ce dernier a donné sa vie pour nous libérer du mal et de la mort. Il a pris la défense des plus démunis à tel point qu'il s'est identifié à eux en disant: « Ce que vous avez fait aux plus petits d'entre les miens, c'est à moi que vous l'avez fait ». Et Teresa nous dit que ce même Jésus compte sur nous pour continuer à lui donner des mains. C'est dans notre façon de toucher les autres que le Christ peut continuer à toucher l'humanité. Un simple regard de bonté habité par Dieu peut donner Dieu aux autres. Voir dans un corps rongé par la vermine la présence du Christ, ce n'est pas du tout évident. En pratique, cela demande de l'héroïsme. Et pourtant, des gens travaillés par la foi en ce Jésus débordant de tendresse envers les plus abandonnés arrivent à surmonter cette répugnance. Teresa y croit tellement qu'elle ira jusqu'à prendre dans ses bras ce petit reste de vie pour l'apporter au « mouiroir » où il ne sera plus abandonné. En femme réaliste, Teresa exige de ses Soeurs missionnaires de la Charité — une congrégation florissante qu'elle a fondée à la fin des années 40 — une formation de neuf ans et demie.

Dans le contexte d'un profond respect de la vie puisé à même l'évangile, s'étonner de la position de Teresa face à l'avortement, c'est refuser d'essayer de comprendre les motivations qui l'habitent. Pour le vrai croyant, toute vie est sacrée parce qu'elle prend sa source en Dieu. Donc, enlever volontairement la vie à quelqu'un, c'est une façon de tuer Dieu. L'évangile défie les modes. Il va chercher ce qu'il y a de plus profond dans le coeur d'une personne pour l'inviter au dépassement. Par un renversement étonnant des valeurs, les béatitudes privilégient l'être profond au paraître mondain. Le documentaire montre bien que Teresa a compris le message évangélique quand elle déclare que tout être humain a droit au respect et à l'amour parce qu'il a été créé à l'image de Dieu. Et ce, sans distinction de race, de religion et de classe. Quant à l'avortement, le documentaire y fait allusion quand Teresa déclare: « L'enfant, c'est la beauté de Dieu présent au monde, le plus grand don qu'une famille puisse recevoir. Nous avons donné le mot à toutes les cliniques et à tous les hôpitaux: "Ne détruisez pas les enfants. Nous les prendrons en charge". Nous luttons contre l'avortement par le biais de l'adoption ». Par la même occasion, le film nous montre une petite fille adoptée par un couple belge.



Certains admirent la grandeur d'âme de Mère Teresa, mais lui reprochent de ne pas dénoncer les facteurs qui engendrent la pauvreté. Pour elle, le coeur du problème, c'est le manque d'amour. L'amour invite au respect et au partage. Si chacun se laissait travailler par l'amour de Dieu, sa congrégation tomberait en chômage. Et ce serait formidable. L'étendue de la pauvreté ne la décourage pas parce qu'elle continue le travail de Jésus. Elle prend le temps d'aimer chacun à la fois au lieu de prendre tous les malheureux en même temps.

On dit d'une personne généreuse qu'elle a la douceur sur la main. On pourrait dire de Teresa que son coeur est dans la main de Dieu. Elle nous dit: « Aimer, c'est agir ». À la fin du film, on peut conclure que Mère Teresa est une grande paroleuse et une immense faiseuse. *Mère Teresa*, c'est un film qui dérange et fait réfléchir.

Janick Beaulieu

Roxanne

Un film « ravissant », dit la publicité. C'est vrai, Daryl Hannah y est subtilement enchanteresse, malgré un scénario qui finit en queue de poisson — mais elle doit être habitée. Steve Martin, un peu aidé par un montage remarquable, trouve dans ce personnage d'un Cyrano pompier (au propre comme au figuré) et contemporain l'un de ses meilleurs rôles. Mais pour apprécier les finesses (?) du scénario, il me semble indispensable de connaître l'original. Se souvient-on de la prestation discutable d'Albert Millaire dans la production des Beaux Dimanches, il y a deux ans? Sinon, relisez la pièce, cela vaut le coup,

car vous pourrez alors admirer avec d'autant plus de plaisir l'habileté de la transposition du XVIIe au XXe siècle, au niveau du contexte (la taverne de Ragueneau devient le snack-bar du coin, Cyrano-Martin est le chef des pompiers d'une petite ville des Rocheuses, Hannah-Roxanne, une étudiante en anthropologie, De Guiche devient Shelley Duvall, la « confidente », et le beau Christian de Neuville se transforme en bellâtre-gros-bras à mi-chemin entre Rocky et Tarzan). La mise en scène sauve bien des choses, et certains morceaux de bravoure (la bagarre au début avec les deux fiers-à-bras)

ROXANNE — **Réalisation:** Fred Schepisi — **Scénario:** Steve Martin, d'après la pièce "Cyrano de Bergerac" d'Edmond Rostand — **Production:** Michael Rachmil et Daniel Melnick — **Images:** Ian Baker — **Décors:** Jack DeGovia — **Direction artistique:** David Fischer — **Son:** Rob Young — **Montage:** John Scott — **Musique:** Bruce Smeaton — **Interprétation:** Steve Martin (C.D. Bales), Daryl Hannah (Roxanne), Rick Rossovich (Chris), Shelley Duvall (Dixie), Fred Willard (le maire Deebbs), Max Alexander (Dean), Michael J. Pollard (Andy) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 107 minutes — **Distribution:** Columbia.

retrouvent le rythme et le contexte exact de la pièce de Rostand, sinon dans la lettre, du moins dans l'esprit. Car on sourit souvent, on rit un peu et, c'est vrai, on passe un excellent moment, englué dans un léger pathos, dans une nuée de bons sentiments et dans une avalanche de situations cocasses et de quiproquos dont certains, il faut bien le dire, sont parfois un peu minces...

Mais comme c'est « ravissant », ça passe quand même très bien. Par contre, nous n'avons ni l'acte d'Arras (le siège de la ville et la mort de Christian) ni, bien sûr, celui de la mort. Car les producteurs, bien résolus à ne garder que l'aspect comédie, ont résolument gommé toute référence à la tristesse et au drame. Le personnage de Cyrano en pâtit, mais celui campé par Martin y gagne. Comme dans la pièce, Daryl/Roxanne aime celui qui sait lui parler d'amour (la scène du balcon où « Christian » reçoit le baiser adressé aux mots d'amour de Cyrano est transposée verbatim de la pièce). Mais Rocky-Tarzan n'est intéressé que dans les conquêtes faciles — il est bien trop timide pour oser quoi que ce soit — et ira vers d'autres cieux porter ses incertitudes et son charme primitif. Roxanne, elle, au terme d'une fort jolie scène, déclarera son amour à son pompier à long nez, ils vivront heureux (il est sensible et intelligent) et auront probablement beaucoup d'enfants... à long nez!

Sous l'apologue, ai-je cru discerner le subtil message de ne pas s'attacher à l'habit, qui, moins que jamais, fait le moine, et de parfois savoir sacrifier la beauté à l'intelligence? La jeunesse d'aujourd'hui, inconséquente et maladroite, ne voit pas plus loin que le bout de son



nez. Celui de Martin-Cyrano a beau justement être disproportionné par rapport au reste du monde, il a tout compris et convaincu la Beauté de faire une exception en sa faveur. Si Rostand avait, de toutes pièces, créé un personnage attachant, sentimental, à la fois rêveur et pratique, qui incarnait l'idéal romantique prévalant à la fin du XIXe siècle, c'est plutôt à *La Belle et la Bête* que *Roxanne* fait penser, lorsque, par la magie de l'amour, la Bête est transfigurée et accède au bonheur après l'avoir mérité par sa souffrance et sa discrétion. N'est-ce pas une jolie moralité pour cette fable « ravissante »? C'est, en tous cas, un merveilleux divertissement estival. Ne le ratez pas, et emmenez-y votre propre Roxanne.

Patrick Schupp

THE WITCHES OF EASTWICK

Réalisation: George Miller — **Scénario:** Michael Cristofer, d'après le roman de John Updike — **Production:** Neil Canton, Peter Guber et Jon Peters — **Images:** Vilmos Zsigmond — **Décors:** Polly Platt — **Direction artistique:** Mark Mansbridge — **Costumes:** Aggie Guerard Rodgers — **Son:** Art Rochester — **Montage:** Richard Francis-Bruce et Hubert C. De La Bouillie — **Musique:** John Williams — **Supervision des effets visuels spéciaux:** Michael Owens (ILM) — **Maquillage spéciaux:** Rob Bottin — **Interprétation:** Jack Nicholson (Daryl Van Horne), Cher (Alexandra Medford), Susan Sarandon (Jane Spofford), Michelle Pfeiffer (Suki Ridgemont), Veronica Cartwright (Felicia Alden), Richard Jenkins (Clyde Alden), Keith Joachim (Walter Neff), Carel Struycken (Fidel) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 118 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

The Witches of Eastwick

Il était une fois un romancier américain appelé John Updike qui jouissait d'une enviable réputation littéraire grâce à une écriture d'une qualité d'évocation peu commune; il s'était spécialisé dans les histoires de conflits conjugaux ou dans des études de moeurs où la guerre des sexes tenait une place importante. Le cinéma ne s'était guère intéressé à ses oeuvres et, sur la quinzaine de romans sortis de sa plume, un seul avait fait l'objet d'une adaptation, plutôt ratée d'ailleurs: *Rabbit Run* de Jack Smight en 1970. Neuf ans plus tard, le petit écran présentait un téléfilm de Fielder Cook intitulé *Too Far to Go* où se trouvait condensée en un scénario incisif la matière d'une quinzaine de nouvelles, publiées entre 1956 et 1975, portant sur l'histoire du couple.

Peu de temps après, paraissait un livre inhabituel dans la production de son auteur, *The Witches of Eastwick*, sorte de parabole fantaisiste sur le thème de la libération féminine dans le contexte anarchique de la fin des années soixante. On y racontait l'histoire extraordinaire de trois amies, vivant dans une petite ville de Rhode Island, dotées de certains pouvoirs leur permettant de déjouer les lois de la nature, et de jeter des sorts à leurs ennemis: leurs relations avec un nouveau venu mystérieux, hédoniste et grossier, les entraînent à faire un usage abusif de leurs dons particuliers jusqu'à causer la mort d'une jeune femme. Le sujet était traité avec une ironie subtile, l'auteur laissant entendre que, étant donné le climat de bouleversements des moeurs de l'époque, la sorcellerie, jadis punie de mort dans un tel contexte géographique, devenait maintenant une bizarrerie de comportement

comme tant d'autres. Sous le couvert d'un conte fantastique se cachait l'aiguillon cuisant de la satire de moeurs.

Le succès critique et populaire de cette fable caustique attira l'attention de Hollywood, mais l'adaptation n'en fut pas aussi facile qu'on l'aurait cru, une bonne partie de la narration empruntant une trame subjective nuancée et souvent mélancolique où transparaissent les inquiétudes féminines devant le vieillissement, la maladie, la maternité, les relations avec le mâle, le tout exprimé habituellement en termes sardoniques difficilement transposables en équivalences visuelles. Après avoir sans doute sué quelque temps sur le problème, le scénariste semble avoir décidé de transformer le tout en une farce fantastique où l'on donne facilement dans l'outrance et la surenchère, en soulignant lourdement ce qui dans le livre n'était que suggéré. Il faut dire qu'entre-temps on avait engagé comme réalisateur le père de *Mad Max*, George Miller, qui n'a pas fait montre jusqu'à présent de subtilité dans ses oeuvres cinématographiques (trois *Mad Max* et un sketch de *Twilight Zone*, très réussi par ailleurs dans l'illustration d'une hystérie croissante; c'est celui du passager qui voit un « gremlin » sur l'aile de l'avion dans lequel il voyage).

Si elles ne sont plus vraiment les filles de John Updike, les trois sorcières de Miller ne manquent pourtant pas de charme; il y en a une brune, une rousse et une blonde. La première, Alexandra, est de tempérament robuste bien qu'artiste en sculpture, la deuxième, Jane, qui gratte le violoncelle avec un certain talent, se révèle plutôt collet

monté alors que la troisième, Suzanne dit Sukie, est gentiment spontanée. Elles sont toutes trois interprétées par des comédiennes délicieuses mais c'est Susan Sarandon qui attire le plus l'attention par la transformation radicale de la personnalité de son personnage qui passe en un rien de temps de la timidité à la flamboyance sous l'influence du mystérieux inconnu qui dit s'appeler Daryl Van Horne et qui pourrait bien être nul autre que le diable en personne, ou du moins l'un de ses acolytes.

C'est ici que la différence est la plus marquée entre le livre et le film. Le roman s'ouvre sur l'arrivée de ce personnage qui suscite la curiosité ou l'antipathie dans le village d'Eastwick, alors que dans la version filmée son entrée se fait attendre et semble répondre à un vœu émis en commun par le trio d'amies qui commencent à peine à s'apercevoir de leur pouvoir sur les forces naturelles. Son caractère diabolique est nettement plus accentué, en termes parfois grotesques, d'autant qu'il est campé par un Jack Nicholson qui profite de l'occasion pour faire feu des quatre fers dans un déploiement pétaradant de mines et de mimiques accompagnées d'allusions transparentes (Je ne suis qu'un petit diable en chaleur de modèle courant). Ce qui n'était que sous-entendu dans le texte, de façon fort ambiguë, devient donc ici d'une évidence flagrante; et pour ceux, qui n'auraient pas encore compris, un usage immodéré d'effets spéciaux viendra mettre les cornes sur le front du diable.

Car on n'est pas avare de trucages tonitruants dans *The Witches of*



Eastwick et les séquences finales prennent l'aspect d'un spectacle son et lumière plein de bruit et de fureur et ne signifiant presque rien. Presque, car si l'on est beau joueur, on peut discerner dans cette fantasmagorie pétaradante, à laquelle il est permis de prendre un certain plaisir des sens, un semblant de thèse voulant que si les femmes unissent leurs pouvoirs, elles peuvent venir à bout de n'importe quel adversaire, serait-il le diable lui-même.

À Malin, malignes et demi?

Robert-Claude Bérubé

The Untouchables

Avec *The Untouchables*, Brian de Palma a trouvé un scénario qui lui va comme un gant. Ce film arrive sans mal à se nicher dans l'œuvre du cinéaste en abordant, presque une par une, ses principales préoccupations thématiques: la famille comme sujet de mobilisation pour préserver ou recouvrer un ordre social perdu; la fatalité comme motif tragique; l'Amérique en tant que création mythique du cinéma; le dédoublement de personnalité; le voyeurisme en tant que métaphore du cinéma; les personnages qui créent des fictions où ils se donnent des rôles pour arriver à leurs fins; et puis surtout l'innocence en voie de perdition.

Dans presque tous les films de De Palma, la brisure d'une entité familiale déclenche le drame de l'histoire. Soit par une séparation (illustrée de façon littérale par le démembrement des sœurs siamoises de *Sisters*), mais aussi par la mort d'une épouse et la perte d'un enfant dans *Obsession*, l'enlèvement d'un fils dans *The Fury* ou la mort d'une mère dans *Dressed to Kill* ou par un vice de « fonctionnement » (l'éducation fanatique imposée à Carrie par sa mère, l'inceste dans *Scarface*, le rejet dans *Wise Guys* ou la tricherie dans *Home Movies*). Dans *The Untouchables*, cette brisure est illustrée dès le début par la mort d'un enfant. C'est cela qui devient le motif premier du film. La mission d'Eliot Ness est officiellement commandée par Washington, mais de façon officieuse Ness est plutôt mandaté, dans l'intimité, par une mère aux lèvres tremblantes et aux yeux rougis par le chagrin.

Eliot Ness croit en l'innocence de l'Amérique dans la mesure où lui et sa famille en sont l'incarnation. L'intérêt du personnage, ce qui le rend si engageant, c'est qu'il devra un peu malgré lui pervertir

lui-même sa propre innocence. C'est un personnage profondément touchant, engrené dans une fatalité qui s'acharne à détruire ses idéaux. Ness représente une conception utopique de l'Amérique pure. Les scènes familiales où il retrouve sa femme et sa petite fille sont tournées comme des cartes postales victoriennes. La maison ressemble à celle d'une poupée; l'action est souvent frontale comme au théâtre. Dans la scène où Ness va voir sa femme qui vient d'accoucher, la chambre d'hôpital est chaude et intime, pas du tout réaliste. Par la fenêtre on peut voir des feuillages saupoudrés de lumière rose. Les visages sont nimbés d'un rayonnement doré. Tout cela correspond au point de vue de Ness. La mise en scène est complice avec lui, sans ironie.

Le personnage de Malone, mentor à la rescousse de Ness, est un homme qui n'a plus aucune des illusions d'Eliot. Homme de loi intègre d'une part, farfadet malicieux d'autre part, il croise le chemin du jeune homme comme une apparition, en pleine nuit au milieu d'un pont. Il signe un pacte avec Ness dans l'enceinte d'une église, tel un ange exterminateur, en récitant ses commandements (« Si on te menace avec un couteau, dit-il, tu sors un fusil », ce qu'il fera d'ailleurs lui-même plus tard, mais en décidant de ne pas tirer, entraînant sa propre mort). Ces deux personnages sont complémentaires et leur réunion crée une sorte d'entité, nuancée par la séparation des corps. L'innocence de Ness et l'expérience de Malone se côtoient pour créer un riche commentaire sur les ambiguïtés propres aux archétypes vertueux de l'héroïsme américain. *The Untouchables* n'est pas autant un film sur le bien contre le mal, qu'un film sur le bien en tant que matière équivoque. La division du corps Ness/Malone provoque une duplication des actes par laquelle De Palma et David Mamet développent leur

THE UNTOUCHABLES —
Réalisation: Brian De Palma
Scénario: David Mamet —
Production: Art Linson —
Images: Stephen H. Burum —
Conseiller visuel: Patricia Brandenstein —
Direction artistique: William A. Elliott —
Costumes: Marilyn Vance-Straker —
Son: Jim Tanenbaum —
Montage: Jerry Greenberg —
Musique: Ennio Morricone —
Interprétation: Kevin Costner (Eliot Ness), Sean Connery (Jim Malone), Charles Martin Smith (Oscar Wallace), Andy Garcia (George Stone), Robert De Niro (Al Capone), Richard Bradford (Mike), Jack Kehoe (Payne), Brad Sullivan (George), Billy Drago (Frank Nitti), Patricia Clarkson (la femme de Ness) —
Origine: États-Unis — 1987 — 119 minutes —
Distribution: Paramount.



commentaire. Dans une scène, par exemple, Ness est forcé de tuer un homme qui allait tirer sur lui. C'est un acte de légitime défense, commis dans un climat d'innocence totale (Ness est bouleversé à la vue du cadavre). Or, dans la scène suivante, Malone utilise le corps de la victime pour créer une effroyable mise en scène où il le « tue » une deuxième fois. Le contraste entre les deux mises à mort, sur le même corps, démontre par l'absurde qu'il y a deux façons de tuer un criminel au cinéma. Ce qui est intéressant dans cette scène, c'est que Ness assiste à la « fiction » créée par Malone comme s'il était un spectateur : en la voyant par une fenêtre (donc un écran) et en sachant que c'est bel et bien une mise en scène. Cela ne l'empêche pas d'être horrifié, comme le sont les spectateurs d'un film décrivant des actes de violence purement fictifs. C'est là un commentaire féroce original sur le pouvoir de mystification du cinéma.

La séquence charnière de *The Untouchables* est celle où Malone va mourir. Pendant qu'il agonise, Ness se penche vers lui pour accomplir une fois pour toute le rituel final du pacte du sang. C'est un acte de transmission, comme la scène dans *The Fury* où le jeune médium transfère ses pouvoirs à Amy Irving, qui est penchée sur lui exactement comme Eliot l'est sur Malone. La mort du vieux policier force son jeune apprenti à prendre en charge lui seul la dualité de caractère si bien répartie jusqu'à maintenant dans deux corps. La passation des pouvoirs, qui s'accomplit aussi comme une communion finale, est concrétisée par trois éléments : le sang de Malone qui se répand sur Ness, la récupération par celui-ci de la médaille fétiche de son ami et enfin la donation du papier sur lequel est inscrite une information vitale pouvant mener à l'arrestation d'un acolyte de Capone. La séquence suivante, la plus significative du film (et que De Palma a entièrement écrite lui-même, puis mise en scène à l'improviste (sic!)), montre Ness déchiré entre son innocence (il doit protéger une mère et son enfant) et la nécessité de remplir la mission entreprise par Malone (arrêter le comptable de Capone). L'absence de celui-ci force le jeune agent fédéral à conduire deux actions en même temps, par lesquelles il doit concilier deux enjeux moraux qui se font mutuellement obstruction. Cette scène est un microcosme du film. Elle en résume toute la pensée et le discours en montrant le personnage principal aux prises avec une action concrète où se déchirent son innocence et son expérience. Dans une autre séquence du film, Ness se refuse à tuer l'assassin de Malone, préférant plutôt le livrer à la justice, jusqu'au moment où le meurtrier exprime le contentement qu'il a ressenti en tuant sa victime. Alors, dans un acte totalement impulsif (on dirait qu'il ne contrôle plus son corps), Ness le pousse du haut d'un édifice, accomplissant pour Malone une rétorsion posthume envers l'agresseur.

Face à Ness et Malone, Al Capone est présenté comme un prodigieux homme de spectacle. Il passe son temps à mentir aux journalistes qui, le lendemain, publient ses dires comme ceux d'un politicien. Capone est flamboyant, mais sa séduction est meurtrière. Il ne fait que quelques apparitions dans le film, mais elles sont largement suffisantes pour

frapper l'imagination du spectateur sans jamais permettre au personnage (et à De Niro) de mobiliser abusivement la narration.

La réalisation de De Palma est suprême à tous les niveaux. Elle adopte un point de vue dès le début (la fameuse plongée directe sur Capone : la caméra se place au-dessus de tout, elle juge le personnage et renforce l'artifice de la mise en scène dans laquelle celui-ci aime à se présenter aux journalistes). De Palma souligne les liens qui unissent le quateron d'incorruptibles du film : un long travelling circulaire crée un espace fermé, secret, autour d'eux dans la scène où ils se réunissent à une table pour célébrer leur première victoire. Dans la séquence suivante, Capone et ses acolytes sont eux aussi réunis à une table. Mais cette fois c'est Capone qui tourne autour d'elle. Il est le lien unique, dominateur, qui unit tous ces hommes. Capone fait un discours sur le travail d'équipe, mais la mise en scène contredit ses affirmations : la caméra est placée au centre de la table et tourne sur elle-même en suivant le chef de gang. *The Untouchables* ne laisse jamais passer une occasion pour exprimer les ambiguïtés qui font la richesse de ses personnages et de son récit. Dans la scène à la frontière canadienne, ce qui dans un autre film devrait se terminer par un sentiment de triomphe (Ness tuant le criminel qu'il poursuit), prend une tout autre dimension grâce à la complicité entre les auteurs et leur personnage principal : le rire des spectateurs se fige lorsqu'ils s'aperçoivent que Ness ne partage pas ce sentiment d'exaltation qui accompagne en général la victoire d'un héros sur son adversaire. On a alors l'impression que le personnage s'adresse à nous lorsqu'il s'écrie : « Mais est-ce que tout cela est un jeu ? ».

Film sur le mythe américain, *The Untouchables* est une oeuvre très consciente de son discours, mais toujours sincèrement et jamais de façon parodique. C'est un film sur les idiomes purement génériques du cinéma américain. Brian de Palma n'est pas un moraliste. Lorsqu'il met en scène le drame d'un personnage, il s'intéresse plus à l'effet, c'est-à-dire la souffrance, qu'à la cause. Mais dans tous ses films, et en particulier dans celui-ci, il s'attache tout de même à certaines valeurs éternelles qui fonctionnent, pour lui, comme une grammaire de la grande fiction américaine. Son cinéma est réflexif, car il est construit en trompe l'oeil : la mise en scène « fait semblant » tout en affichant sa propre « artificialité ».

C'est un film prodige, rempli de détails significatifs ou à double sens (Dans la scène de la gare, on entend une voix au micro dire « votre attention s'il vous plaît, votre attention » à chaque fois, ou presque, que Ness se laisse distraire par le carrosse d'enfant). S'il y a une ironie dans le film, elle provoque un malaise ou un rire coupable (dans la scène où Malone va être tué, il prend d'abord un verre d'alcool, lequel provient sans doute du trafic de Capone, celui-là même qui vient de réclamer le meurtre du policier et qui, pendant ce temps, va pleurer à l'opéra le sort d'un clown...). Film intelligent, profondément beau tant sur le plan visuel que thématique, superbement interprété par Kevin Costner (fragile et énergique à la fois), Sean Connery (redoutablement sûr de lui), Robert de Niro (rusé et plein d'humour) et tous les autres membres d'une distribution exemplaire, *The Untouchables* a la carrure des meilleurs films américains dans une tradition à la fois classique et subtilement subversive. C'est le film le plus achevé de De Palma et son meilleur depuis *Blow Out*.



Miss Mary

Avec *Miss Mary*, la cinéaste argentine Maria Luisa Bemberg commet une oeuvre qui, au premier abord, se situe très confortablement dans la tradition romantique. Elle prend pour héroïne une gouvernante anglaise installée à Buenos Aires qui, à la veille de son retour en Angleterre, en 1945, se remémore les années qu'elle a passées sur le ranch d'un riche Argentin. Engagée pour voir à l'éducation ultra-conservatrice de trois enfants de la famille (deux jeunes filles et un adolescent), Miss Mary finit par être renvoyée pour avoir accepté l'amour de Johnny (Juan), l'aîné de ses pupilles. Le film nous plonge dans un climat sensuel de souvenirs feutrés; celles de Miss Mary, bien sûr, qui sont provoquées par le toucher d'une étoffe ou l'écoute d'un vieil air de jazz, mais celles aussi de nos lectures de jeunesse. Si les personnages et les prémisses de l'action rappellent ceux des romans des soeurs Brontë, l'étude de l'attraction érotique d'un tout jeune homme pour une femme déjà mûre évoque aussi l'univers de Stendhal. La mise en scène est élégante, les observations intelligentes et la lumière chatoyante: un traitement que le spectateur associe tout de suite à une certaine forme de cinéma nostalgique et littéraire. On pense à l'adaptation australienne, réalisée par Scott Murray, du *Diabole au corps* de Radiguet, mais aussi aux films de James Ivory, en particulier *A Room with a View*. Ces films sont sans doute magnifiquement illustrés, mais ils sont aussi corsetés dans une structure par trop romanesque. La narration se fait par chapitres et mise plus souvent qu'autrement sur la verbalisation (dialogues, soliloques et *voice-over*) pour cerner la psychologie des personnages. On dirait qu'il y a mimétisme entre l'approche de ces films et les moeurs des protagonistes: résolument non moderne, leur esprit ne peut concevoir que l'on puisse errer hors des chemins tracés par une éducation classique. Bien que *Miss Mary* ne soit pas une adaptation, l'emprunt à la littérature n'est pas moins perceptible (formalistes du cinéma, abstenez-vous!), mais Bemberg joue consciemment avec cette tradition. La définition du personnage de Miss Mary est révélée autant par le jeu de Julie Christie que par la forme du film: l'oeuvre et la femme sont déchirées entre leur bourgeoisie et le besoin d'exprimer une identité trop longtemps refoulée.

Le romantisme de *Miss Mary* n'est donc pas innocent; il sert de tremplin au propos politique (politique historique et sexuel) de la réalisatrice. Le prologue écrit est à ce titre fort éloquent. On nous y explique que l'Argentine des années 30 vécut sous la férule d'un gouvernement d'extrême-droite qui, par « la fraude et la répression », demeura au pouvoir pendant 15 ans. En choisissant d'introduire Miss Mary, une colonialiste dans l'âme, pendant cette période, et en lui faisant quitter le pays la veille de la prise de pouvoir du « libérateur » argentin Juan Peron (qui incidemment porte le même prénom que l'adolescent responsable de la déchéance de la gouvernante), Bemberg nous invite à une lecture au second degré. L'univers familial qu'elle peint à l'écran est en fait un microcosme de la société argentine d'alors: ultra-patriarcale et catholique et dirigée par une haute-bourgeoisie locale cherchant à copier les moeurs de l'ancienne métropole anglaise. Après avoir été l'instrument consentant des forces au pouvoir, puisqu'elle partage l'idéologie de son employeur, Miss Mary devient le témoin impuissant de la décadence de ses hôtes. Si elle commence par enseigner aux enfants qu'en Angleterre on appelle les socialistes des « voleurs », la gouvernante se voit incapable de répondre à une



de ses jeunes pupilles, quand après avoir été témoin d'une crise d'hystérie de sa mère (l'épouse tire sur son mari occupé à séduire une voisine dans la salle de billard), l'enfant lui demande d'un air éperdu: « Pensez-vous que notre famille a trop d'argent, Miss Mary? Croyez-vous que nous sommes fous? »

Bemberg n'est quand même pas une cinéaste pamphlétaire. Son discours est tout en demi-teintes. Ce qui fait finalement la richesse et l'originalité du film, c'est le rapport ambivalent qu'entretient la réalisatrice — et, par extension, le spectateur — avec le personnage-pivot de Miss Mary. On ne peut qu'être choqué par la mentalité victorienne de la gouvernante, qui fait d'elle une héroïne bien peu féministe et très peu correcte politiquement. Il est douloureux de la voir transmettre à ses pupilles féminines l'éducation répressive qui l'a rendue malheureuse. Mais Bemberg nous montre aussi Miss Mary confrontée à la solitude, à l'humiliation et à la rage sourde qui l'habite. L'héroïne pêche par innocence: lorsqu'elle voit les péronistes déferler dans les rues de Buenos Aires à la fin du film, elle murmure: « Mais d'où viennent tous ces gens? » « Qui sont-ils? Que veulent-ils? »

Parce qu'elle est femme et argentine, il n'est pas surprenant que la réalisatrice critique son héroïne (le contraire l'aurait été) mais il est fort intéressant — et très émouvant — de voir que son regard est aussi empreint de tendresse pour cette étrangère autant pittoresque que meurtrie. En signant son film, il semble que Maria Luisa Bemberg pardonne à ses pères (et à toutes les Miss Mary de son enfance) la noirceur dans laquelle ils ont gardé son pays durant si longtemps. *Miss Mary* est l'oeuvre d'une cinéaste épanouie.

Johanne Larue

MISS MARY — Réalisation: Maria Luisa Bemberg — **Scénario:** Maria Luisa Bemberg et Jorge Goldemberg — **Production:** Lita Stantic — **Images:** Miguel Rodriguez — **Direction artistique:** Esmeralda Almonacid — **Son:** Jorge Stavropoulos — **Montage:** Cesar D'Angiolillo — **Musique:** Luis Maria Serra — **Interprétation:** Julie Christie (Miss Mary Mulligan), Sofia Viruboff (Caroline), Donald McIntire (Johnny), Barbara Bunge (Teresa), Nacha Guevera (Mecha, la mère), Eduardo Pavlosky (Alfredo, le père), Guillermo Battaglia (l'oncle Ernesto), Iris Marga (la tante), Luisina Brando (une prostituée) — **Origine:** Argentine — 1986 — 102 minutes — **Distribution:** René Malo.

84 Charing Cross Road

84 CHARING CROSS ROAD — **Réalisation:** David Jones — **Scénario:** Hugh Whitmore, d'après la pièce de James Roose-Evans basée sur le livre de Helene Hanff — **Production:** Geoffrey Helman — **Images:** Brian West — **Décors:** Eileen Diss (à Londres) et Edward Pisoni (à New York) — **Costumes:** Janes Greenwood (à Londres) et Lindy Hemming (à New York) — **Son:** Gary Alper (à New York) et David John (à Londres) — **Montage:** Chris Wimble — **Musique:** George Fenton — **Interprétation:** Anne Bancroft (Helene Hanff), Anthony Hopkins (Frank Doel), Judi Dench (Nora Doel), Jean de Baer (Maxime Bellamy), Maurice Denham (George Martin), Eleanor David (Cecily Farr), Mercedes Ruelh (Kay), Daniel Gerroll (Brian), Wendy Morgan (Megan Wells), Ian McNeice (Bill Humphries), J. Smith-Cameron (Ginny), Tom Isbell (Ed) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1987 — 97 minutes — **Distribution:** Columbia.

Helene Hanff est une femme de caractère. Lorsque la Grande Dépression l'empêcha de poursuivre sa formation universitaire, elle entreprit son propre programme d'études basé sur la liste d'ouvrages recommandés par Sir Arthur Quiller-Couch (« Q » pour les intimes), professeur de lettres anglaises à Cambridge. Après la guerre, comme il lui était pratiquement impossible de trouver la plupart de ces oeuvres dans les librairies new-yorkaises, elle répondit à une annonce publiée dans *The Saturday Review of Literature* par la firme Marks & Co, libraires-antiquaires, de Londres, qui offrait des éditions rares ou épuisées à prix raisonnables.

Ainsi débuta une correspondance assidue avec le personnel de chez Marks & Co qui devait s'étendre sur une vingtaine d'années, une correspondance qui fait état du grand amour de cette femme pour les livres, la littérature anglaise et l'Angleterre, et qui devait donner naissance à au moins un livre, une dramatique télévisée et une pièce de théâtre.

À la réception de sa première livraison de chez Marks & Co, Hanff fut agréablement surprise de constater que les bouquins qu'on lui envoyait « n'avaient pas l'air de beaux livres rares et raffinés, ils ressemblaient aux amis que je voulais qu'ils soient ». Nous entrons véritablement dans un monde de collectionneurs, où la satisfaction intellectuelle d'avoir trouvé une pièce rare s'accompagne du plaisir tactile d'en caresser la reliure ancienne. Ce premier envoi, tout comme les dizaines d'autres qui devaient suivre, était accompagné d'une note signée « F.P.D. »; Frank Doel allait être son interlocuteur privilégié et attentionné pendant toutes ces années de correspondance, ce qui n'empêcha pas d'autres membres du personnel de chez Marks & Co. d'adresser à l'occasion quelque note amicale à celle qu'ils surnommaient volontiers leur « bonne marraine américaine », qui leur envoyait pendant les dures années de l'après-guerre des denrées disponibles seulement au marché noir.

Ce que réussit le mieux le film de David Jones, c'est d'exposer les différences culturelles entre les correspondants en dressant un parallèle de la vie quotidienne dans les deux pays depuis les années de l'après-guerre jusqu'aux bouleversements sociaux de la fin des années 60. Le contraste a pour effet de polariser davantage la caractérisation, l'auteure américaine paraissant par comparaison impatiente, enflammée, voire bruyante à l'occasion, et les Britanniques pragmatiques à l'excès, imperturbables au point d'être lymphatiques. Si Helene Hanff se plaint à son charcutier de ne plus pouvoir trouver son type de salami favori, les gens du 84 Charing Cross Rd. sont abasourdis de recevoir par la poste un jambon et autres denrées rares en ces temps de restrictions, sous les yeux envieux de clients qui doivent se contenter des allégories potagères d'Arcimboldo.

Partant des lettres de l'auteure, Jones donne nécessairement la priorité au texte et fait de nous les témoins privilégiés, les intermédiaires de leur relation alors que les acteurs s'adressent parfois à la caméra, plus particulièrement Anne Bancroft-Helene Hanff puisque c'est sa vision que nous partageons, c'est sa mémoire, et son imagination, qui mènent le jeu, ce qui peut expliquer quelques lieux communs sur les habitudes et idiosyncrasies des sujets de sa Majesté.



Devant son incapacité chronique à se décider de traverser l'Atlantique (d'abord c'est une note de dentiste plutôt salée qui l'immobilise financièrement puis un déménagement forcé), on finit par se demander si cette bonne femme, qui va voir des films britanniques « juste pour regarder les rues », n'appréhende pas de confronter à la réalité sa vision d'un pays qu'elle chérit et idéalise de loin. Tout comme la distance et l'attente lui font idéaliser sa relation avec ses correspondants.

On ressent bien une certaine frustration et un sentiment d'inachèvement devant le fait que cette relation ne demeure qu'épistolaire. Il y a une certaine ironie à recréer avec tant de minutie et de soins une atmosphère et des lieux que l'auteure n'a jamais connus tels quels. Un tronçon de cette rue, l'une des plus achalandées de Londres, a été reconstitué en studio. On admire l'effort, bien sûr, et en même temps on ne peut s'empêcher de trouver tout ça un peu vain, et de se dire que le sujet aurait fait un très bon *Masterpiece Theatre*...

Mel Brooks est un curieux personnage. D'une part, les films qu'il réalise, de *The Producers* à *Spaceballs*, donnent l'image d'un farceur impénitent que la vulgarité n'effraie pas. D'autre part, par le biais de sa maison de production Brooksfilm, il peut donner libre cours à des préoccupations plus personnelles et sérieuses (cf. *The Elephant Man*, *Frances*).

Après *Young Winston* et *The Elephant Man*, Anne Bancroft et Anthony Hopkins sont à nouveau réunis à l'écran. Si *84 Charing Cross Road* donne l'impression de toute évidence d'avoir été conçu comme un véhicule pour Mme Bancroft (Mrs. Brooks à la ville), cette dernière a tout de même le mérite de ne pas en faire tout à fait le numéro flamboyant qu'il aurait pu être et même de l'investir par moments d'une certaine humilité. Pour sa part, Anthony Hopkins, tout à l'opposé de ce qu'il avait fait dans le récent *The Good Father* de Mike Newell, réussit à injecter dans ses mouvements limités et ses pauses presque méditatives assez d'intérêt et de vie pour nous rendre sympathique et attachant ce petit homme ordinaire que rien ne distingue.

À la dernière cérémonie des Oscars, Steven Spielberg, le grand champion de l'image et du mouvement lui-même, sentait le besoin de préconiser un retour à des bases littéraires. Voici un film qui célèbre la chose écrite et subordonne l'image au mot. Mais aujourd'hui, le 84 Charing Cross Road abrite un centre du disque au laser. Signe des temps?

Dominique Benjamin

Innerspace

Vous souvenez-vous de *Fantastic Voyage* (Richard Fleischer, 1966), ce film où l'on réduisait un sous-marin et son équipage pour l'injecter dans le corps d'un homme afin d'y effectuer une opération délicate au cerveau? *Innerspace* se base sur le même principe, sauf que dans ce cas-ci, c'est dans un lapin que le lieutenant Tuck Pendleton devait se faire injecter, avant de se retrouver malencontreusement dans le corps de Jack Potter, un commis de supermarché.

Avec un tel point de départ, on aurait pu s'attendre à un déferlement de clins d'oeil filmiques de la part du réalisateur de *Explorers*, *Gremlins* et *The Howling*, mais Joe Dante semble s'être assagi sur ce point. ⁽¹⁾ Il ne fait même pas référence au film de Fleischer, ni par des extraits, ni par le dialogue; c'est tout dire. En fait, il ne se sert du concept de miniaturisation (scientifiquement impossible) que comme prétexte à une comédie débridée où les acteurs occupent une place importante. Malgré la folie délirante et la légèreté de l'entreprise, Dante n'en continue pas moins de développer ses préoccupations sur la perception du monde qui nous entoure, et de ceux qui nous entourent. Une fois Tuck injecté dans le corps de Jack, le film s'oriente rapidement en ce sens: comment l'un perçoit l'autre à travers l'environnement dans lequel il évolue.

Ainsi, Tuck est un fonceur. Il affronte la vie avec mordant. Il défie l'autorité (bien qu'il soit dans l'armée de l'air) et essaie de contrôler sa destinée (même s'il n'y arrive pas toujours). C'est un bon vivant, il adore la boisson et il vit une relation mouvementée avec Lydia, une jolie journaliste. Par contre, Jack représente en quelque sorte l'antithèse de Tuck. Il est frêle, timide, toujours malade (du moins, c'est ce qu'il croit), travaille dans un supermarché et n'a aucun succès avec les femmes. Aussi, lorsque Tuck se retrouve à l'intérieur de Jack, leur perception du monde se verra modifiée.

La première étape entreprise par Tuck est de s'amarrer au nerf optique, pour voir. Il perçoit donc le monde littéralement à travers l'oeil de Jack. Puis, il se fixe à l'oreille interne, pour entendre et communiquer avec Jack. Ce qui se produit alors, outre l'escalade de gags désopilants, c'est une prise de conscience de l'autre. Jack subit le monde extérieur, son corps absorbe les conflits et devient malade (il souffre d'allergies, d'ulcères, d'hyperventilation). Tuck, quant à lui, tente de changer Jack, de l'influencer, de lui suggérer des actions. Le comportement de Jack s'en trouve modifié. Il se surprend à faire des choses qu'il n'aurait jamais faites: boire de l'alcool, danser, assommer les bandits et même embrasser une femme, en l'occurrence Lydia, l'amie de Tuck.

Si Jack change, Tuck subit également la personnalité de Jack. Il découvre son visage (dans un miroir, alors que Jack voit une photo de Tuck sur le mur), il observe le monde selon son point de vue, il adopte un peu de sa sensibilité, mais surtout, il redécouvre Lydia. Jack aussi apprend à la connaître, alors que Lydia ré-évalue Tuck au travers de Jack. Sa rencontre avec ce dernier modifie sa perception de Tuck et lui rappelle pourquoi elle l'aime en réalité. Et Jack apprend également à connaître Tuck. La scène où Jack arrive dans l'appartement de Tuck est prenante, car chacun découvre l'autre.



Cependant, autour d'eux, la vie continue, l'intrigue se resserre, et il n'y a pas grand chose qu'ils puissent faire pour la changer. Les méchants s'emparent de Jack, le perdent, le rattrapent, le perdent à nouveau, le pourchassent. Tuck voudrait intervenir, mais il n'est qu'un observateur, regardant l'action sur le moniteur vidéo (écran) de son sous-marin (caméra), isolé, prisonnier de ce corps étranger. Il ne peut pas bouger dans son habitacle. Il ne peut que regarder.

On peut y voir un parallèle avec la création cinématographique, ce qui cadre parfaitement avec les préoccupations de Joe Dante. Le cinéaste perçoit la réalité d'une certaine façon, qu'il interprète et essaie de partager en faisant des films. Ses films montrent donc une réalité modifiée, telle que son auteur voudrait qu'elle soit, mais en fait, ce n'est qu'illusion. Les films se déroulent, la lumière passe au travers et anime l'écran blanc, mais leur influence sur le monde extérieur est minime et ne change rien, en fin de compte. Le cinéaste est comme Tuck Pendleton confiné dans son sous-marin/caméra, subissant la réalité. Et lorsqu'il la modifie, lorsqu'il prête à Jack un nouveau visage (celui de Cowboy), l'effet n'est que de courte durée et finit par disparaître. Il ne s'agissait que d'une illusion.

Malgré le sérieux de cette thématique, le film est loin d'être lourd. C'est même tout le contraire. Les séquences s'enchaînent à un rythme trépidant et le rire les accompagne constamment. Chacune d'entre elles est jouée au maximum de ses possibilités comiques. Martin Short, Dennis Quaid et toute l'équipe d'acteurs, tous formidables, s'en donnent à coeur joie. On retrouve les habitués de Joe Dante, dont Dick Miller (il apparaît dans tous ses films), Kevin Mc Carthy (un vétéran du premier *Invasion of the Body Snatchers* et figurant dans *Twilight Zone — The Movie*), Robert Picardo (*The Howling*, *Explorers*), William Schallert (*Twilight Zone*, *Gremlins*), Ken Tobey (*Gremlins*), et même Chuck Jones, le créateur de Bugs Bunny, que l'on voit dans le supermarché en train de grignoter... des carottes!

Le film se termine dans une ambiance de conte de fées qui n'est pas sans rappeler *Explorers*, *Gremlins* et *It's a Good Life* (le troisième segment du film *Twilight Zone*). Ici, Lydia et Tuck se marient, Jack se libère de ses frustrations, la musique est jouée. Tout le monde ressort grandi de l'aventure (surtout Tuck!), sauf les méchants qui, parce qu'ils n'ont pas changé et évolué, en ressortent diminués

INNERSPACE — Réalisation: Joe Dante — **Scénario:** Jeffrey Boam et Chip Proser, d'après une histoire de Proser — **Production:** Michael Finnell — **Images:** Andrew Laszlo — **Décor:** James H. Spencer — **Direction artistique:** William Matthews — **Cos-tumes:** Rosanna Norton — **Son:** Ken King — **Montage:** Kent Beyda — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Supervision des effets visuels spéciaux:** Dennis Muren (ILM) — **Maquillages spéciaux:** Rob Bottin — **Interprétation:** Dennis Quaid [le lieutenant Tuck Pendleton], Martin Short [Jack Potter], Meg Ryan [Lydia Maxwell], Kevin McCarthy [Victor Scrimshaw], Fiona Lewis [le docteur Margaret Canker], Vernon Wells [Igoe], Robert Picardo [le cowboy], Wendy Schaal [Wendy], Harold Sylvester [Pete Blanchard], William Schallert [le docteur Greenbush], Henry Gibson [Wormwood], John Hora [Ozzie Wexler], Mark L. Taylor [le docteur Niles], Orson Bean [le rédacteur en chef], Kevin Hooks [Duane], Kathleen Freeman [la dame du rêve], Dick Miller [le chauffeur de taxi], Ken Tobey [homme dans les toilettes], Chuck Jones [l'homme aux carottes] — **Origine:** États-Unis — 1987 — 120 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

1. Pour plus de détails sur le style de Joe Dante, voir Séquences no 126, oct. 86, p. 38.

(littéralement!). Les voici donc qui s'emparent de Tuck et Lydia. Jack, tout souriant, se lance à leur rescousse. Le message est clair: même s'il y a des risques à prendre, il vaut mieux vivre sa vie pleinement et sans contrainte. Ça fait toujours du bien de voir ça au cinéma. C'est d'ailleurs, je crois, la philosophie de Joe Dante, qui lui-même disait:

« Je n'arrive pas à croire qu'on me paie pour faire ça. Je suis un adulte et mon travail consiste à m'amuser! ». Tant mieux pour lui. Et pour nous.

André Caron

The Assault

THE ASSAULT [**De Aanslag**] — **Réalisation:** Fons Rademakers — **Fons Rademakers** — **Scénario:** Gerard Soeteman, d'après le roman de Harry Mulisch — **Production:** Fons Rademakers — **Images:** Theo van de Sande — **Musique:** Juriaan Andriessen — **Montage:** Kees Linthorst — **Cos-
tumes:** Anne Marie van Beverwijk — **Interprétation:** Derek de Lint (Anton Steenwijk), Monique van de Ven (Saskia de Graaff), John Kraaykamp Sr. (Cor Takes), Huub van der Lubbe (Fake Ploeg), Marc van Uchelen (Anton Steenwijk, 12 ans) Elly Weller (Madame Beumer), Ina van der Molen (Karin Korteweg), Mies de Heer (Liesbeth) — **Origine:** Pays-Bas — 1986 — 140 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.

C'est à la surprise de la majorité des cinéphiles québécois et devant les sourires en coin de quelques connaisseurs que *The Assault*, du réalisateur néerlandais Fons Rademakers, a remporté l'Oscar du meilleur film étranger, à Hollywood, en mars dernier. Une surprise qui n'en est pas vraiment une, car lorsqu'on s'attarde un peu sur le film, on réalise qu'il avait tous les atouts pour plaire aux membres de la vénérable et sage Académie.

D'abord, précisons que Fons Rademakers n'est pas tout à fait tombé de la dernière pluie. Homme de théâtre, compagnon de Jean-Louis Barrault et de Jacques Feyder, il a aussi été l'assistant de Jean Renoir puis de Vittorio de Sica. Avec une dizaine de longs métrages à son actif depuis 1958 (*Le Village au bord du fleuve* est son premier film), il demeure l'un des cinéastes néerlandais les plus en vue. C'est donc à un homme au métier sûr que nous avons affaire, un métier qui lui a été d'une grande utilité lorsqu'est venu le temps d'adapter le roman d'Harry Mulisch intitulé *The Assault*.

Car c'est d'un sujet grave qu'il s'agit, sujet que Rademakers traite avec une solennité, pour ne pas dire une lourdeur, trop figée pour les amateurs d'un cinéma un peu plus débridé, mais fort respectueuse pour ceux qui croient, comme les membres de l'Académie, qu'on ne rigole pas avec le nazisme, la collaboration, les dénonciations et les exécutions sommaires. En effet, Rademakers, dans un style pesant, presque cérémonieux, reposant sur une direction d'acteurs ferme et un filmage sans surprise, raconte les démêlés d'Anton avec son passé, lui qui fut le seul survivant lorsque les Nazis brûlèrent la maison de sa famille, soupçonnée d'avoir assassiné un collaborateur, à la fin de la guerre, en Hollande occupée.

Plus ou moins construit comme un thriller, reposant entièrement sur la psychologie de son personnage principal, *The Assault* reprend une structure fort populaire aux États-Unis lorsqu'arrive le temps de mesurer l'impact de la guerre sur les années qui suivirent. C'est un peu ce que l'on retrouvait dans *Sophie's Choice*, quelque chose où



les événements perdent pratiquement tout leur poids politique et où ne comptent que les répercussions de ces événements pour un et un seul individu.

Cette façon d'aborder les événements, de construire le récit, ne pouvait que plaire à Hollywood, tout comme le sérieux avec lequel Rademakers a envisagé son sujet, sérieux presque caricatural de l'idée, fortement influencée par les clichés entourant l'oeuvre wagnérienne, que l'Amérique peut se faire de l'imaginaire germanique. Il reste donc à dire que si *The Assault* n'est pas un très bon film, même pas le meilleur de son auteur (je lui préfère nettement *Max Havelaar*), il avait indéniablement ce qu'il fallait — c'est-à-dire la capacité de donner l'illusion qui faisait le point sur une grave question — pour battre *Le Déclin de l'empire américain* et *37,2 le matin* au fil d'arrivée des Oscars. Espérons que Fons Rademakers a pu jouir de la gloire qu'a pu lui procurer son prix, car la gloire originant de tels prix est, fort heureusement, fugitive. Qui se souvient que c'est le long métrage espagnol *Volver a empezar* de Jose Luis Garci qui a remporté l'Oscar du meilleur film étranger en 1982?

Marcel Jean

Tin Men

Préparez-vous: voici le deuxième chapitre des contes nostalgiques de Baltimore ou les souvenirs d'adolescent de Barry Levinson. Cinq ans après *Diner*, Levinson nous revient avec *Tin Men*, variation pseudo-comique sur une époque révolue mais dont le charme est omniprésent à la condition que, à l'instar de Woody Allen, on lui imprime le caractère à la fois dur et soyeux d'une manière de vivre. *Tin Men*, qui se déroule en 1963, n'est pas à proprement parler une séquelle de *Diner* qui faisait la chronique d'une jeunesse à travers les vies et les aspirations de cinq garçons dans le vent, au cours de la

dernière semaine de l'an de grâce 1959. Cette fois, Levinson nous raconte une seule histoire — et elle pouvait tout aussi bien se dérouler de nos jours: on n'aurait pas vu la différence. Les références au cinéma de l'époque (*The Man Who Shot Liberty Valance*) et aux rengaines du moment (« The Girl from Ipanema » entre autres) ne suffisent pas à imprégner le récit d'une saveur passée. On a l'impression que l'auteur se rabat de temps en temps sur ce qui faisait le charme de *Diner*, à savoir les conversations entre hommes sur des sujets à première vue insipides, mais dont le contenu illustre tant soit peu les



préoccupations de quelques commis-voyageurs-vendeurs plus ou moins désœuvrés et mélancoliques: comment remettre à sa place un automobiliste agressif, ou alors, problème suprêmement vital, comment l'émission « Bonanza », qui veut présenter l'Ouest et ses vertus, parvient à faire avaler au téléspectateur le fait que les trois enfants Cartwright soient nés de trois femmes différentes toutes décédées en couches...

Le fait que les deux héros du film soient des représentants en revêtement d'aluminium donne son titre au film. Titre qui veut sans doute aussi mettre en évidence la fragilité de la nature humaine.

Lorsque Bill Babowski et Ernest Tilley, deux des meilleurs vendeurs de porte à porte de Baltimore, font connaissance, c'est dans la rue. Un accident de voiture mineur les fera entrer en conflit à tel point que la chicane se transforme petit à petit en un gigantesque antagonisme qui fera appel à de basses vengeance et à des représailles sans fin. La répugnante antipathie qu'éprouvent l'un pour l'autre Tilley et Babowski les conduira à certains excès, bien moindres (et c'est dommage) que ceux de Laurel et Hardy dont les folies apocalyptiques dans ce genre de situation resteront inégalées.

Et c'est là le grand défaut de ce film qui se veut une comédie. Pas satirique, pas polémique, pas débile. Une comédie. Point. Qui s'étire paresseusement, s'effrite par petits à-coups et finit par s'effondrer irrémédiablement. Les scènes se succèdent presque avec préméditation, avec un déterminisme excessif. On devine vite que Richard Dreyfuss voudra séduire Barbara Hershey dans le simple but de rendre Danny DeVito malade de jalousie. Et il ne faut pas être expert en la matière pour prédire qu'il se laissera prendre au jeu de l'amour,

The Believers

Un psychiatre enquête sur l'état mental d'un policier portoricain accusé d'avoir assassiné un enfant lors d'un rituel vaudou. Au fil de ses recherches, et après avoir conversé avec quelques témoins, le médecin découvre l'existence d'une secte démoniaque secrète dirigée par un riche industriel. Sa vie, dès lors, sera en danger: il devra combattre des sorciers sanguinaires qui s'attaqueront aussi à son fils et à son amie.

Lorsqu'il parle de son plus récent long métrage, le vétéran John Schlesinger fait souvent référence à *Rosemary's Baby*. Normal: tout comme le film de Polanski, son thriller occulte fait entrer le fantastique dans le quotidien — avec beaucoup plus d'hémoglobine et d'effets

qu'elle sera furieuse d'avoir été l'objet d'une machination et qu'ils se tomberont dans les bras l'un de l'autre, une fois les malentendus effacés, dans une rue bien pluvieuse pour que des larmes trop mélodramatiques ne se remarquent pas. Hollywood nous a déjà fait le coup.

Dans cette course à obstacles aux obstacles négligeables et prévisibles, seule voulait s'extraire (et vraiment in extremis) une qualité propre aux gens de l'époque, propre exclusivement à l'Amérique sans doute (et peut-être uniquement à Baltimore, qui sait? une bonhomie bonasse et ronde où le confort et les jouissances se mesuraient à peu de choses mais avaient leur importance, une manière de savourer l'existence malgré, à cause de, ou grâce à des circonstances souvent providentielles, parfois désagréables, qui donnaient à la vie quotidienne cette candeur débonnaire qu'on pourrait probablement qualifier de naïve par les standards contemporains, mais dont l'innocence un peu naïve excusait la plus verbale et la plus violente des altercations.

C'est sans doute ce que Barry Levinson a voulu démontrer avec *Tin Men*, mais qu'il est parvenu à estropier par une série de malencontreuses discordances qui l'ont éloigné de son thème central: des personnages qu'on aurait voulu plus colorés mais qui dépassent rarement la caricature, des scènes dépourvues de la plus élémentaire frénésie et dont l'économie des moyens ne s'explique pas, un scénario qui démarre sur le bon pied puis s'exténue à nous expliquer de bien basses lapalissades.

À l'exception du fait qu'ils ont successivement été, dans deux films récents, l'époux d'une Bette Midler paranoïaque, Richard Dreyfuss et Danny DeVito sont deux comédiens qui n'ont rien en commun. Si, sur le plan du scénario, on les fait s'affronter, leurs deux personnalités d'interprètes sont à des années-lumière l'une de l'autre et sur leur visage respectif continue de se lire le rictus indélébile de leurs rôles antérieurs. Quant à l'idée de faire de la lumineuse Barbara Hershey l'épouse de l'un, puis la maîtresse de l'autre, elle laissera pensif le plus crédule des spectateurs. On se demande ce qu'elle est allée faire dans cette galère. Son humour, ses expressions spirituelles, son talent d'actrice sont absents de ce film qu'elle aurait pu, si on le lui avait permis, faire remonter à la surface.

Maurice Elia

TIN MEN — Réalisation: Barry Levinson — Scénario: Barry Levinson — Production: Mark Johnson — Images: Peter Sova — Décors: Peter Jamison — Costumes: Gloria Gresham — Son: Bill Phillips — Montage: Stu Linder — Musique: Fine Young Cannibals — Interprétation: Richard Dreyfuss (Bill Babowski), Danny DeVito (Tilley), Barbara Hershey (Nora), John Mahoney (Moe), Jackie Gayle (Sam), Stanley Brock (Gil), Seymour Cassel (Cheese), Bruno Kirby (Mouse), J.T. Walsh (Wing), Richard Portnow (Carly), Matt Craven (Looney), Alan Blumenfeld (Stanley), Brad Sullivan (Masters), Michael Tucker (Bagel) — Origine: États-Unis — 1987 — 112 minutes — Distribution: Buena Vista.

spéciaux, mode oblige. S'il ne fait pas preuve d'un sens du rythme et d'une retenue comparables à ceux du prodige polonais, le réalisateur britannique n'en partage pas moins les mêmes inquiétudes. En effet, plus qu'un simple film d'horreur, son *Believers* est avant tout un constat sombre et cynique de la réalité américaine actuelle, rongée par la paranoïa et le pessimisme.

À l'image du jeune couple de *Rosemary's Baby*, la famille selon Schlesinger est le dernier îlot d'ordre dans un univers absurde et malsain. Son Amérique est une terre où le Mal rôde partout, où l'ambition mène aux pires extrémités et où le rationalisme s'émiette. Dès la première scène (la mort de l'épouse du psychiatre), la mort

THE BELIEVERS — Réalisation: John Schlesinger — Scénario: Mark Frost, d'après le roman "The Religion" de Nicolas Conde — Production: John Schlesinger, Michel Childers et Beverly Camhe — Images: Robby Müller — Décors: Simon Holland — Direction artistique: John Kasarda (à New York) et Carol Spier (au Canada) — Costumes: Shay Cunliffe — Son: Nicholas Stevenson — Montage: Peter Honess — Musique: J. Peter Robinson — Interprétation: Martin Sheen (Cal Jamisson), Helen Shaver (Jessica Halliday), Harley Cross (Chris Jamisson), Robert Loggia (le lieutenant Sean McTaggart), Elizabeth Wilson (Kate Maslow), Harris Yulin (Donald Calder), Lee Richardson (Dennis Maslow), Richard Masur (Marty Wertheimer), Carla Pinza (madame Ruiz), Jimmy Smits (Tom Lopez) — Origine: États-Unis — 1987 — 114 minutes — Distribution: Orion.

frappe brutalement au moment où l'on s'y attend le moins — et un aliment aussi « pur » que le lait devient le symbole d'une fatalité apocalyptique. Tout visage cache un monstre, tout objet est une arme.

Bienvenue en Amérique reaganienne, celle où les financiers de Wall Street transgressent les lois aux dépens de l'équilibre économique national; celle où les politiciens trompent la confiance de leurs électeurs et ridiculisent les structures même de l'État; celle où les « preachers » se vautrent dans le stupre et la luxure; celle où les militaires trahissent, celle où les industriels jouent aux espions, celle où le SIDA et l'appât du gain sèment panique et déshonneur. Bienvenue sur la terre des Ivan Boesky, millionnaire cupide et avare qui transforme la Bourse en cirque; des Jim Baker, évangéliste hypocrite et ambitieux qui transforme la Bible en téléroman; des Robert McFarlane, Conseiller en sécurité nationale zélé qui transforme la politique internationale en film de série B; et des Clayton Lonetree, sergent accusé d'espionnage qui transforme les Marines en troupeau de louveteaux. Bienvenue dans ce pays où plus de 100 cadres de l'administration présidentielle ont été accusés de fraudes, de détournements de fonds et de corruptions.

C'est de cette Amérique-là, de cette Amérique sans foi ni loi dont parle le dernier Schlesinger, celle où les règles du jeu n'ont plus cours et où l'individualisme forcené érode les fondations même de la société. Car plus que de lutter contre une secte de fanatiques mystiques, le psychiatre incarné avec sobriété par Martin Sheen se bat contre un monde où la Raison et la Lettre sont condamnées.

À cet effet, il est d'ailleurs intéressant de noter que si le film de Polanski sortait alors que le Time magazine titrait: *Is God Dead?* (Dieu est-il mort?), *The Believers* prend l'affiche alors que la même publication titre cette fois *What Ever Happened to Ethics?* (Qu'est-il arrivé à l'éthique?) Les scandales tuant petit à petit notre confiance reconstruite avec peine envers les figures de l'autorité et du pouvoir, Schlesinger remet au goût du jour la méfiance, la crainte et la peur des années Nixon. Ces héros patriotiques n'étaient donc que des tigres de papier! Derrière la peau fraîche et jeune se terrent en effet des serpents et des araignées; ils ne nous ont jamais vraiment quittés — tout juste

Le Sixième Jour

Voilà plus de vingt-cinq ans que Youssef Chahine tourne. Il est pourtant peu connu du grand public. Les habitudes du spectateur moyen étant solidement ancrées et les circuits de distribution nord-américains étant bien loin de l'Égypte. De plus, Chahine opère à la charnière de deux mondes: l'occidental et l'oriental.

Fils d'avocat, il fait ses études en français puis en anglais. Passionné de théâtre, il fréquente le Pasadena Playhouse, en Californie, et complète deux années d'études techniques de cinéma et d'interprétation. De retour en Égypte, Youssef Chahine réalise son premier film, *Papa Amine*, en 1950. Il a, depuis, tourné près de trente longs métrages et quelques courts métrages dont *La petite fille qui parle aux vaches*, en 1972, pour l'UNICEF.

Avec *Le Moineau*, en 1973, l'Occident découvre ce prolifique cinéaste. *Alexandrie pourquoi?* remporte l'Ours d'argent et le Grand prix du jury au Festival de Berlin, en 1979 et *Adieu Bonaparte* — malgré son échec



sommeillaient-ils en nous jusqu'au prochain bouleversement des valeurs.

La dernière image du film est ainsi révélatrice d'un pessimisme absolu. Après avoir vaincu ses ennemis, voilà donc que le psychiatre apprend que son amie de coeur, ébranlée, s'en remet au vaudou pour assurer sa sécurité. Magie blanche, magie noire, maléfices, miracles. Le Watergate a miné notre foi en annonçant une ère d'obscurité; les années Reagan n'ont fait à leur façon qu'invoquer elles aussi les esprits — ceux de l'entrepreneuriat, de la libre-entreprise et du succès à tout prix. Dans un cas comme dans l'autre, même mirage, même mépris de la démocratie. Même croyance irrationnelle.

Le message de Schlesinger est simple: tant et aussi longtemps que nous lutterons contre le Mal en employant ses propres méthodes, nous nous condamnerons à vivre dans la barbarie. En choisissant comme mode de vie l'égoïsme cynique des Yuppies et le patriotisme mythologique des ignorants, nous n'avons pas refermé la blessure des années 70: nous l'avons empêchée de se cicatriser. *The Believers* nous la montre une fois le pansement des illusions tombé: infectée, infestée et probablement incurable.

Richard Martineau

commercial — vient confirmer en Occident, l'envergure du talent de Chahine.

Le *Sixième Jour* suit la même veine que ses films précédents: un portrait romanesque d'une humanité aux prises avec son destin.

Dans l'Égypte des années quarante, le choléra sème la mort, la panique, la paranoïa et les dénonciations. Au beau milieu de toute cette agitation, Saddika — une lavandière d'une quarantaine d'années — tente désespérément de préserver une certaine dignité. Entre son mari paralysique et son petit-fils qu'elle adore plus que tout. Femme volontaire, elle oppose à sa vie fruste, un imaginaire nourri des films de l'époque, mélodramatique à souhait. Le destin frappe lorsque Hassan — le petit-fils — est atteint du choléra. Craignant la dénonciation aux autorités sanitaires, ils fuient vers Alexandrie en compagnie d'Okka, un jeune dresseur de singe. Personnage



contradictoire et profondément humain qui dévoilera, en Saddika, la femme derrière la mère.

Au cours de ce périple initiatique, l'un et l'autre vont s'apprivoiser, se découvrir. Et bien qu'ils se séparent à la fin du voyage et que l'enfant meurt au bout du sixième jour, leur histoire en est une d'espoir. Espoir en l'avenir, en la vie. Comme Rousseau, Chahine est persuadé que l'Homme est bon. C'est un cinéaste profondément humaniste et son film est un vibrant plaidoyer pour la tolérance, imprégné d'une foi inébranlable en l'humanité. Malgré les guerres, malgré la mort, le

destin et les différences. Sans que jamais il n'y ait de références politiques explicites, on ne peut s'empêcher de voir en ce film une parabole à peine déguisée. Un réquisitoire généreux contre le monde arabe actuel (et la planète), déchiré, mis à sang par la guerre et les intérêts divergents. Avant, on avait les grandes épidémies, maintenant on a les conflits armés. Autres temps, autres maladies.

Chahine a également un sens du récit qui le place au niveau des plus grands. Une simplicité dans la narration, des images d'un classicisme épuré. Proche de la tragédie grecque, il fait, des ces « petites gens » que sont Saddika et Okka, des archétypes de la condition humaine. Avec pour toile de fond, l'occupation anglaise, l'omniprésence du cinéma américain. Et surtout, le peuple égyptien, l'Égypte qu'on croirait pouvoir toucher, tant le portrait qu'en trace Chahine est vivant. Sans patriotisme outrancier ni cynisme. Simplement une vision de l'intérieur, ouverte sur le monde.

Il faut souligner l'excellence du jeu des acteurs, principalement Dalida. Elle crée un remarquable portrait de femme, arrivant à nous faire complètement oublier son passé de chanteuse populaire. Bien que son expérience lui ait probablement servi. En effet, *Le Sixième Jour* est avant tout un grand film populaire, comme le sont ceux de Renoir, avec qui Chahine a plus d'un point en commun.

Éric Fourlanty

Le Mal d'aimer

La syphilis. Le mot impressionne avec son petit cortège de sifflantes. Il y a là comme une alarme qui émanerait d'un serpent à menaces. Cette maladie vénérienne qui répandait la terreur est causée par un microbe spirochète. Ce fléau a été transporté à travers le monde par les armées en campagne. Autrefois, on disait de la syphilis qu'elle était la plus glorieuse des maladies honteuses. En Europe, on baladait ce mal dans le carrosse du voisin. Ainsi, les Français la désignaient comme « le mal de Naples », par contre, les Anglais et les Italiens l'appelaient « le mal français ». Peu importe son origine, cette vérole a conduit plusieurs malades à des morts affreuses. C'était comme une punition devant les manquements à la morale.

Dans *Le Mal d'aimer*, la terrible maladie sévit au début du seizième siècle. Comme le fléau gruge de plus en plus le territoire français, les autorités réagissent en jetant l'interdit de circuler à tous ceux et celles qui sont reconnus coupables d'être porteurs de ce « chancre » poétiquement appelé « collier de Vénus ». On ne badine pas avec cette peste. Les personnes atteintes seront déportées dans des camps habituellement réservés aux lépreux. Le film de Giorgio Treves nous introduit dans un hôpital où viennent s'échouer plusieurs de ces syphilitiques. Ils sont accueillis à méfiance ouverte. Ils seront sous la surveillance de Robert Briand, un médecin qui n'a rien du syphiligraphe moderne. Comme pour mieux leur faire sentir qu'ils sont là à cause de leurs dérèglements moraux, avant de les parquer dans une sorte de réserve sordide à ciel ouvert, chacun doit subir le supplice du fouet à l'Institut Saint-Clément.

Dans cet arrivage, un visage angélique se démarque nettement des autres. C'est Marie-Blanche de Paris, une orpheline abandonnée à son pauvre sort. Robert est victime d'un début de coup de foudre pour

Marie-Blanche qui semble porter un nom prédestiné. Même si un tribunal l'a déclarée atteinte, Robert l'exempte du fouet et de la promiscuité. D'autant plus qu'elle ne semble pas trahie par les signes extérieurs de sa maladie. Commence alors la douleur exquise d'un désir qui refuse son épanouissement. Il ira jusqu'à lui offrir la fuite. Auparavant, il l'aura soumise au traitement du fauteuil tournant comme pour chasser le mal qui habite cette créature devenue diabolique. On sent bien ici que c'est davantage pour exorciser son propre désir que Robert Briand lui fait subir ce genre de supplice. Il ne sait plus sur quelle note danser. Tantôt, il s'exécute sur un *so!* insécure, tantôt sur un *si* tourmenté par le doute d'un bémol. Il s'autoflagelle pour mater ses effluves intérieurs. Disons-le tout de go, Robin Renucci dans le rôle du médecin nous fait parfois sourire. Son jeu pourtant retenu manque par trop de conviction. Il ne semble pas habiter son personnage. À sa décharge, il faut admettre que le scénario n'est pas des mieux construits. Et la direction des acteurs laisse parfois à désirer.



LE SIXIÈME JOUR —

Réalisation: Youssef Chahine — **Scénario:**

Youssef Chahine, d'après le livre d'Andrée Chedid —

Images: Moshen Nasr —

Costumes: Yvonne Sassinot et Nahed Nasrallah — **Son:**

Tierry Sabatier — **Montage:**

Luc Barnier — **Musique:**

Omar Khairat — **Interpréta-**

tion: Dalida (Saddika),

Mohsen Mohieddine (Okka),

Hamdy Ahmad (Saïd),

Mohamad Mounir

(Dessenke), Youssef El Ani (le

batelier), Youssef Chahine (le

directeur de cinéma),

Choukar (Zeinat), Maher

Ibrahim (Hassan) — **Origine:**

Égypte — 1986 — 105

minutes — **Distribution:**

Karim.

LE MAL D'AIMER —

Réalisation: Giorgio Treves

— **Scénario:** Vincenzo

Cerami et Pierre Dumayet,

d'après une histoire originale

de Cerami — **Production:**

Lise Fayolle et Paolo Zaccaria

— **Images:** Giuseppe

Ruzzolini — **Direction**

artistique: Lorenzo Baraldi

— **Costumes:** Jost Jakob —

Son: François Weslisch —

Montage: Carla Simoncelli

— **Musique:** Egisto Macchi

— **Interprétation:** Robin

Renucci (Robert Briand),

Isabelle Pasco (Marie-

Blanche), Carole Bouquet

(Eléonore), Piera Degli

Esposti (Thérèse), Erland

Josephson (le père de

Robert), Andrzej Seweryn

(Trader) — **Origine:**

Italie/France — 1986 — 88

minutes — **Distribution:**

France film.

Et pourtant, dans *Le Mal d'aimer*, il y a des détails historiques bien observés. Je pense à Thérèse, une infirmière jalouse de Marie-Blanche qui coupe les cheveux des femmes. Le superstition va jusqu'à faire croire que la terrible maladie empêche les poules de pondre. Les prêtres disent que Dieu veut frapper l'accouplement pour empêcher la reproduction. À Mayence, on lapide des prostituées. On y remarque une certaine influence de la médecine arabe qui recommande le mercure pour vaincre la maladie. L'époque est aux astres comme la nôtre l'est à l'électronique. Sous tel signe, on doit adopter certains traitements. Ici, l'ignorance se conjugue avec la superstition. Ce drame de mœurs qui ne se présente pas comme un film d'époque à grands déploiements arrive à suggérer une atmosphère oppressante qui cadre bien dans le sujet abordé. Images sombres qui lorgnent du côté de la couleur glauque comme un glaviot contaminé. Pluies diluviennes. Brume fumigène. Yeux cernés. Et tous ces malades qui bavent comme des chiens. Une véritable Cour des Miracles d'un réalisme étonnant.

Giorgio Treves a été l'assistant de Visconti pour *Violence et passion* et *L'Innocent*. Ce Visconti inoubliable qui sait vous lover un plan-séquence avec les mouvements aristocratiques de sa caméra. Une

élégance qui s'impose jusque dans les vacheries. Y aurait-il une façon élégante de donner une gifle? Les films de Visconti pourraient répondre: « Oui. Avec une main gantée de... velours ». Treves n'a pas la souplesse de Visconti. Il lui arrive de faire bouger la caméra qui se contente d'un travelling à tête chercheuse. L'élève n'a retenu que les notes de Visconti sans le souffle intérieur qui fait respirer et éclater une mélodie.

La pertinence de ce film est on ne peut plus de saison. Malgré les progrès immenses de la médecine qui ont fait reculer considérablement les maladies vénériennes, quatre siècles plus tard, on retrouve des réactions similaires face au sida. Les uns invoqueront le fléau de Dieu. D'autres affirmeront que la nature se venge d'une trop grande permissivité. Certains iront jusqu'à refuser le contact d'une poignée de main. Décidément, la science progresse, mais les préjugés ont le cœur dur et l'attitude trileuse. *Le Mal d'aimer*, un film qui pourrait nous inviter à mettre un peu d'ordre dans la confusion de nos idées et de nos sentiments.

Janick Beaulieu

Ishtar

ISHTAR — **Réalisation:** Elaine May — **Scénario:** Elaine May — **Production:** Warren Beatty — **Images:** Vittorio Storaro — **Montage:** Stephen A. Rotter, William Reynolds et Richard Cirincione — **Musique:** John Strauss — **Décors:** Steve Jordan et Alan Hicks — **Costumes:** Anthony Powell — **Interprétation:** Warren Beatty (Lyle Rogers), Dustin Hoffman (Chuck Clarke), Isabelle Adjani (Shirra Assel), Charles Grodin (Jim Harrison), Jack Weston (Marty Fredd), Tess Harper (Willia), Carol Kane (Carol), Aharon Ipale (l'émir Yousef) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 107 minutes — **Distribution:** Columbia.

Hollywood n'apprendra donc jamais. Après avoir frisé la catastrophe avec *Heaven's Gate*, qui a causé la faillite de la United Artists, voici donc qu'on vient d'accorder plus de 40 millions de dollars à une réalisatrice excessive, égocentrique et mégalomane pour qu'elle tourne en plein désert une comédie d'aventures mettant en vedette Dustin Hoffman, Warren Beatty et Isabelle Adjani. Perfectionniste à outrance, se terrant dans sa salle de montage pendant des mois, réputée pour son mauvais caractère et ses caprices de diva, Elaine May, qui formait voilà quelques années un duo comique avec Mike Nichols, reprend donc le flambeau de la déconfiture des mains de Michael Cimino. En effet, son *Ishtar*, sorti dans les salles après quelques semaines de purgatoire, s'avère un fiasco aussi monstrueux que grotesque.

S'inspirant du canevas des films de la série *Road to...* qui solidifia la popularité du duo Bing Crosby-Bob Hope, May nous raconte les aventures rocambolesques de deux chanteurs à la petite semaine jouant dans un cabaret au Maroc. Mêlés à des histoires d'espionnage après être entrés en possession d'une mystérieuse carte, ils sont recherchés par la CIA, le FBI et une poignée de groupuscules musulmans et risquent leur vie pour les yeux d'une belle jeune fille.

Passons rapidement sur les anecdotes de tournage — elles sont trop nombreuses. N'en citons seulement qu'une, parfaitement représentative de la méthode de travail de la réalisatrice. Voulant à tout prix casser le mythe du désert plat et sans fin, Elaine May tenait à tourner *Ishtar* dans un désert rempli de dunes; elle lança donc ses assistants à l'assaut de l'Afrique du Nord, recherchant à grand frais un bout de terrain à l'image de ses rêves et situé non loin d'un hôtel. Après plusieurs semaines intensives de repérages, le lieu fut trouvé, et l'équipe s'installa à l'ombre des fameuses collines de sable. Or, voilà: sortant de sa chambre et faisant face à son plateau, Madame May réalisa qu'elle s'était trompée. Il ne fallait pas aller à l'encontre des clichés, mais plutôt s'y enfoncer tête première: un désert se devait de paraître plat et sans fin! Sur ce, elle fit venir quelques bulldozers,



et fit raser les dunes — une opération qui demanda 14 jours de travail. Fin de l'historiette.

Elaine May, même si elle n'a finalement réalisé que peu de longs métrages auparavant (*A New Leaf* et *Mikey and Nicky*, qu'elle mit douze ans à compléter!) a donc pu mettre la main sur un budget colossal — assez énorme pour payer les tarifs de Beatty (6 millions \$) et ceux de Hoffman (7 millions \$). Elle a un génie pour la comédie, dit-on. Elle s'avère une dialoguiste extrêmement spirituelle. Son sens de la critique sociale est empreint d'une ironie savoureuse. L'inspiration lui aurait-elle manqué? Toujours est-il qu'*Ishtar* est une farce si lamentable qu'on entendrait, dans les salles où la chose est projetée, une mouche voler.

Son génie se limite à un catalogue de grimaces; ses dialogues, à des répliques d'une lourdeur éléphanterque; et son sens de l'observation, à une direction de comédiens qui privilégie le cabotinage le plus éhonté. Se traînant lourdement d'une scène à l'autre comme un monologuiste mortellement touché par le silence de son public, son long métrage ne fait preuve d'aucun sens du rythme, d'aucun sens de mise en scène et — surtout — d'aucun sens de l'humour. Les comédiens y sont tout simplement laissés à eux-mêmes: Beatty, dans

le rôle d'un idiot timide qui ne plaît pas aux femmes hausse les épaules, Hoffman sourit du bout des lèvres et Adjani pleure à chaudes larmes. Se perdant dans les ramifications abracadabrantes de son scénario, multipliant les scènes « musicales » afin de remplir les trous et de nous arracher quelques rires aussi gratuits que gras, Elaine May se débat comme un dieu dans l'eau de vie pour réussir à faire décoller son film.

Qu'une façon de rendre compte de ce bout à bout d'images: en utilisant le superlatif. Le film-catastrophe a eu son *Raise the Titanic*; le film d'horreur, son remake de *King Kong*; le film de guerre, son *Inchon*; la comédie aura maintenant son *Ishtar*.

Raising Arizona

Une chose est sûre: les frères Coen n'ont pas la caméra dans leur poche. Elle se promène, elle court, elle galope, que dis-je, elle vrombit, elle tremble, elle frétille! Elle gronde de concert avec la moto du chasseur de prime, un géant hirsute rescapé d'un western spaghetti à la Sergio Leone. De la moto, la caméra possède la mobilité. Du moteur, elle simule la puissance. Du motard « madmaxien », elle s'empare de la force dévastatrice. On a vraiment l'impression que rien ne peut les arrêter, ni elle ni lui. Sauf une grenade pour celui-là et le mot « FIN » pour celle-ci. Mais alors que lui court au devant des événements du récit, la caméra, elle, les *provoque*. Elle représente bien plus qu'un personnage ou un narrateur-dieu, elle devient l'instigatrice de l'action.

Prenons la séquence avec les cinq bébés. Hi (lui) et Ed (elle) sont des nouveaux mariés. Ils veulent désespérément un enfant pour donner un sens à leur union et de la substance à leur vie. Mais elle (une femme-policier) ne peut pas en avoir et lui (un voleur ex-prisonnier) ne peut pas en adopter. Ils décident donc d'un commun accord d'en kidnapper un chez monsieur Nathan Arizona le rénovateur du coin, qui vient d'en avoir cinq (enfin, pas lui, évidemment, mais sa femme). Voici donc Ed qui attend gentiment dans la voiture alors que Hi hésite entre les cinq bouts-de-choux. Qui va-t-il choisir: Harry, Barry, Larry, Garry, ou bien Nathan Jr.? Arizona junior, tiens, pourquoi pas? Attention Hi, décide-toi, car les bébés te glissent entre les doigts..

C'est à ce moment que la caméra entre en jeu. Elle suit les marmottes qui déambulent sur le plancher dans tous les sens. On dirait même qu'elle pousse dans leur petit derrière. Puis, elle adopte leur point de vue et se fait drôlement menaçante: elle regarde Hi en extrême contre-plongée, elle lui tombe sur les fesses, elle se sauve de lui, elle sautille dans les bras de maman Arizona. La scène est hilarante en partie grâce à cette utilisation percutante de la caméra, mais aussi à cause de sa longueur excessive. Les frères Coen multiplient les effets. Les bébés se dispersent, ils sortent de la pièce, Hi les rattrape, maman arrive, Hi se sauve, puis revient sous l'insistance de Ed, s'empare de Nathan Jr... et du livre du docteur Spock sur l'entretien des poupons. Hilarant, ce film, je vous dis.

C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de *Raising Arizona*. Les frères Coen adorent monter ce genre de séquences qui ne repose que sur une idée poussée à son paroxysme, créant ainsi une « overdose » d'hilarité chez le spectateur. Comme lorsque les deux voleurs oublient le même sur le toit de leur voiture en marche. Ils s'en aperçoivent,

Allez, démiurges de tous les pays, encore un effort, et les superbudgets ne seront plus alloués que pour la suite de superproductions garanties de succès!

Richard Martineau

P.S. — Lors du tournage de *Radio Days* de Woody Allen, Dustin Hoffman est allé manger à la cantine du studio, alors que Elaine May tournait *Ishtar*. Thierry de Navacelle rapporte que Dustin dit assez haut: «Storaro fait du bon boulot. Mais la réalisatrice... »
in *Woody Allen Action!*, Sylvie Messinger, Paris, 1987, p. 296.

crient à tue-tête, stoppent (pas de trace du bébé), crient toujours, reviennent sur leurs pas, crient encore plus fort, tapent sur la voiture, frappent le toit, crient, crient, crient, et finalement freinent à deux cheveux du chérubin abandonné sur la ligne centrale de la route. Imaginez deux hommes bâtis comme des armoires à glace qui pleurnichent comme des... gros-bébés-la-la. Hilarant, ce film, je vous dis.

Des séquences comme celle-là, il y en a à la pelle dans *Raising Arizona*. Le film étonne, surprend, ravit et charme tout à la fois. On sent chez les frères Coen un amour du cinéma, un plaisir de filmer qui devient communicatif. S'ils parvenaient à maintenir ce rythme trépidant tout le temps, le film serait carrément exceptionnel. Mais ils éprouvent de la difficulté à conserver une homogénéité à tout ce débordement d'idées visuelles et narratives brillantes. On dirait qu'ils ressentent le besoin de ralentir le rythme, afin de permettre au spectateur de souffler un peu. Ainsi, à la fameuse séquence de poursuite mettant en vedette commis de dépanneur au Magnum 44, doberman et meute de chiens, policiers zélés (et très-z-ailés!), gérant de supermarché au calibre .12 tronqué, clientes affolées et couches Huggies ramassées à la volée sur la chaussée, à tout cela succède une longue conversation entre Hi et ses deux camarades de prison fraîchement évadés. Ça ralentit considérablement, alors que le spectateur, lui (enfin, moi), il en redemande.

Mais ces tout petits défauts de construction mis à part, le film se révèle riche en observations sociales pertinentes. Hi et Ed veulent rejoindre les rangs de la normalité et de la conformité. Ils ne veulent pas assumer leur marginalité et essaient de s'intégrer, en ayant des enfants, un



RAISING ARIZONA —
Réalisation: Joel Coen —
Scénario: Ethan et Joel Coen — **Production:** Ethan Coen — **Images:** Barry Sonnenfeld — **Décor:** Jane Musky — **Direction artistique:** Harold Thrasher — **Costumes:** Richard Hornung — **Son:** Allan Byer — **Montage:** Michael R. Miller — **Musique:** Carter Burwell — **Interprétation:** Nicolas Cage [H.I. McDonnough], Holly Hunter [Ed McDonnough], Trey Wilson [Nathan Arizona Sr.], John Goodman [Dale], William Forsythe [Evelle], Sam McMurray [Glen], Frances McDormand [Dot], Randall « Tex » Cobb [Leonard Smalls], T.J. Kuhn [Nathan Arizona Jr.], Lynne Dumin Kitei [Florence Arizona], Peter Benedek [le conseiller de la prison] — **Origine:** États-Unis — 1987 — 94 minutes — **Distribution:** Astral [Fox].

travail, un foyer, des amis de couple (tel le contremaître de Hi avec sa femme et sa troupe de gamins dévastateurs, par exemple). Mais tous les personnages du film révèlent un aspect insolite et particulier qui les distingue de la meute. Même le travailleur de l'usine est étrange: il mâche de la gomme, raconte des histoires sans queue ni tête et, qui plus est, il ne *travaille* pas. Quant aux représentants de la respectabilité et de l'ordre, le psychologue de la prison, le comité de libération conditionnelle, le prêtre, les policiers, le médecin, le fonctionnaire du bureau d'adoption, tous ne sont que des caricatures absurdes dans un monde absurde. Un monde sur le point de s'auto-détruire, un monde qui s'apprête à purifier la planète de cette absurdité suprême, la sacro-sainte bêtise humaine.

Aussi Hi rêve d'un retour aux valeurs familiales d'antan. Il rêve d'un repas de Noël avec ses enfants, ses petits-enfants, et Ed, et des victuailles à perte de table. Mais ce n'est qu'un rêve. Il se réveillera

en Arizona et devra assumer tôt ou tard sa marginalité. Mais n'est-ce pas mieux ainsi? Ce qui tend à prouver que toute comédie traîne son poids de tragédie. Tout un film, *Raising Arizona*, je vous dis.

J'aimerais terminer en rendant hommage à Nicolas Cage. Avec H. I. McDunnough, il ajoute un autre personnage insolite à son répertoire déjà éloquent. Il compose chaque fois une performance remarquable qui en fait l'acteur le plus important de sa génération. Que ce soit dans *The Outsiders*, *Rumble Fish*, *Birdy*, *The Cotton Club*, *Peggy Sue Got Married*, toujours il surprend et séduit. Ici, il réussit un amalgame délicat de vulnérabilité, de fatalité, de bonhomie, mais aussi de détermination et de résistance. Il semble toujours subir l'action, mais il réussit tout de même à s'en sortir. Fascinant, je vous dis, ce Nicolas Cage.

André Caron

Blind Date

BLIND DATE — Réalisation: Blake Edwards — Scénario: Dale Launer — Production: Tony Adams — Images: Harry Stradling — Décors: Rodger Maus — Son: William M. Randall — Montage: Robert Pergament — Musique: Henry Mancini — Interprétation: Kim Basinger (Nadia Gates), Bruce Willis (Walter Davis), John Larroquette (David Bedford), William Daniels (le juge Harold Bedford), Phil Hartman (Ted Davis), Alice Hirson (Muriel Bedford) — Origine: États-Unis — 1987 — 93 minutes — Distribution: Columbia.

« Quoi qu'il arrive, ne la laisse pas boire une seule goutte d'alcool...! » C'est l'avertissement que son frère entremetteur lui sert au sujet de Nadia et que nous, spectateurs complices, savons bien qu'il ne sera pas respecté par Walter, le héros poursuivi par la guigne dans *Blind Date*. Nous le savons à cause de l'expression envoûtée de Walter lorsqu'il découvre que son « escorte surprise » a le physique d'une Kim Basinger plutôt que celui d'une Olive Oil. Et nous le savons, aussi et surtout, parce qu'il existe déjà toute une anthologie de films qui utilisent le thème de la double personnalité comme mécanique.

Quand Nadia boit, Nadia oublie toutes ses notions de bienséance et ainsi, elle renverse le vin sur la nappe, elle déchire les poches de veston des messieurs, elle parle haut, fort et vulgaire, elle donne des leçons de féminisme à la soumise épouse japonaise d'un gros client potentiel de la firme et, bien entendu, l'esclandre qu'elle provoque coûte à Walter son emploi de jeune cadre bien rémunéré.



Mais, de toute façon, cet emploi ne convenait guère à Walter qui, au nom de l'argent, était en train de trahir misérablement son âme d'artiste musicien. Aussi fera-t-il tout pour sauver la jeune femme des griffes d'un fantasiste maître-chanteur et en faire l'épouse modèle dont il étanchera la soif au coca-cola plutôt qu'au champagne. Car quand Nadia ne boit pas, Nadia possède vraiment toutes les qualités requises pour faire soupirer d'envie n'importe quel célibataire moyen allaité au biberon de l'*American dream*: mélange savamment dosé de sex-appeal et de timidité, de bonne foi et de repentir, d'amour-passion et d'amour-abnégation.

Comme on peut le constater, *Blind Date* représente le travestissement en comédie behavioriste du *Dr Jekyll & Mr Hyde* de Stevenson — à cette immense différence près que le combat philosophique entre le

bien et le mal se résume ici à une simple affaire de « se bien ou se mal conduire » en public. Il y a deux ans, une comédie intitulée *Maxie* fondait, elle aussi, ses espoirs comiques sur le contraste entre le comportement irréprochable d'une jeune épouse dévouée et sa transformation en une sorte de furie excitée par les farces grivoises; sauf que la justification n'en était pas l'acool mais la réincarnation d'une vedette de cinéma des années folles. Également en 1985, *Desperately Seeking Susan* mettait en scène une jeune femme devenue amnésique à la suite d'un coup sur la tête: par la fantaisie d'un quiproquo, elle s'initiait sans le savoir à un mode de vie radicalement opposé à celui, très yuppie, qu'elle avait l'habitude de partager avec son publiciste de mari.

On se rend donc compte que les nouvelles inscriptions au catalogue des films qui exploitent le thème de la double personnalité n'ont pas manqué récemment. Cependant, contrairement à *Desperately Seeking Susan* dont une grande partie du charme résidait dans la peinture d'une sensibilité contemporaine, *Blind Date* (comme *Maxie* qui était passé inaperçu) ne se distingue pas beaucoup des comédies anodines tournées il y a une trentaine d'années — si ce n'est que la pellicule d'aujourd'hui donne des couleurs plus brillantes à l'écran, que Kim Basinger est d'un naturel moins dynamique que Doris Day, et que l'autre acteur principal, Bruce Willis, dispose de cent fois moins de charisme que Rock Hudson.

Il s'agit néanmoins du 45e film de Blake Edwards, un réalisateur pour qui j'entretiens une affection particulière en souvenir de l'absurde et délicieuse série des *Pink Panther* et surtout, de ce film génial tourné en 68 avec Peter Sellers encore dans le rôle principal: *The Party*. Aussi, à chaque fois qu'on annonce qu'un nouveau film de ce cinéaste prendra l'affiche, je languis après cette touche magique qui me faisait rire et me charmait totalement. Certes, on ne peut contester la grande sophistication de *Victor/Victoria*, tourné en 82 avec Julie Andrews dans le double rôle-titre, et un modèle de virtuosité sur le thème de l'ambiguïté des sexes. Mais à la longue, si les *Ten*, les *Micki and Maude* et les *Blind Date* continuent de se succéder aussi anodinement, j'en viendrai peut-être à être forcée de conclure que ce n'est pas après Blake Edwards que je languis, mais après Peter Sellers.

Marie-Christine Abel

Kangaroo

Kangaroo est d'abord le titre d'un roman de David Herbert Lawrence, le célèbre auteur du scandaleux « Amant de Lady Chatterley », écrit à toute vapeur lors d'un bref séjour en Australie au début des années 20. Fuyant les rigueurs de l'Angleterre post-victorienne, qui en fit un écrivain maudit, Lawrence séjourna en Australie en 1922, étape d'un périple qui le mena de l'Italie au Nouveau-Mexique, en quête d'un havre de paix où il serait à l'abri des foudres des bigots.

Adaptation du roman autant qu'épisode biographique, le film relate les déconvenues du couple Harriet et Richard Somers qui personifie l'écrivain et sa femme, aux prises avec une Australie qu'ils ne soupçonnaient pas. Un pays encore neuf, au mystère intact, dont le réalisateur Tim Burstall s'efforce de soulever un coin du voile en utilisant le regard de l'écrivain. Mais on doute que la vision de Lawrence ait été si courte que le roman n'aborde que d'une façon anecdotique le mélange de tourmente et d'inertie qui caractérisait l'Australie d'alors. Burstall, un cinéaste de moyenne envergure, dont les films épars n'ont jamais bouleversé le paysage cinématographique australien (*Attack Force 2*, *Alvin Purple*), n'était peut-être pas désigné pour mettre en scène cette courte épopée de l'Australie du début du siècle vue par un écrivain à la plume acérée. Car l'écart est grand entre la fadeur sucrée du filmage et la tempête de bouleversements sociaux qui secouait alors le pays.

À l'aube de la montée de mouvements politiques antagonistes qui allaient servir de fondements idéologiques au deuxième conflit mondial, l'Australie n'était pas en reste et voyait émerger, chez elle comme ailleurs, tant le fascisme que le socialisme. Au centre, l'écrivain consterné se voit graduellement forcé de prendre position, au fur et à mesure qu'il est sollicité par les deux clans à titre de caution intellectuelle et morale. Le sujet est ample, on le voit, et se heurte bientôt à l'incapacité du cinéaste d'en débusquer toute la substance, d'en saisir la gravité et les nombreuses imbrications, sans parler des quelques invraisemblances sur le personnage même de Lawrence qui arrive en Australie auréolé de célébrité et blanchi de sa réputation douteuse. L'Australie devient le théâtre d'une réflexion courte sur l'érotisme et la politique, où l'écrivain s'avère prude sexuellement et ambigu politiquement.

The Secret of My Success

The Secret of My Success est un film séduisant comme le sont les chics bureaux administratifs des grandes compagnies capitalistes. C'est un film sympathique, ensoleillé, qui ressemble aux comédies urbaines des années soixante (dont, par exemple, *How to Succeed in Business without Really Trying*, avec une histoire comparable). La recette du succès qu'il propose exige des ingrédients qu'on ne peut pas se procurer au dépanneur du coin: un oncle qui est président d'une grande multinationale, une tante nymphomane qui, pour un peu d'affection donnée, placera un bon mot pour vous au bon endroit et, surtout, la capacité d'être commis et cadre en même temps et pas nécessairement au même endroit. On est dans le monde de la fantaisie: pour peu qu'on se laisse aller, l'amusement n'est pas négligeable.



Installé dans un pavillon de banlieue, le couple se lie d'amitié avec un couple voisin dont le mari est embrigadé dans une milice fasciste et dont la femme se révèle être une coquette. Malgré les avertissements répétés de sa femme Harriet (Judy Davis, l'excellente comédienne de *My Brilliant Career*) qui, d'instinct, perçoit les visées dangereuses du fougueux voisin, l'écrivain flirte un temps avec les « nazillons » qui sont à la recherche d'un théoricien-alibi. Parallèlement, les troupes socialistes lui offrent sur un plateau d'argent la direction d'un journal et réclament son appui.

De tous bords, les personnages sont caricaturaux et les révolutions sont envisagées comme des guerres d'opérette. Lawrence, au cœur de l'ouragan, n'arrive pas à départager les deux camps, flotte dans une inconscience coupable et s'en retourne bientôt chez lui participer aux marivaudages extra-conjugaux auxquels le convie sa bienveillante voisine. Et tout le film flotte ainsi entre deux eaux, dans la confusion des enjeux et les contours lâches des personnages, déposés indistinctement dans un décor flou. La mésaventure du film vient de son ambition romanesque et de la conception réduite et additive qu'il s'en fait. D'un pays grandiose et grand sujet et d'un écrivain sulfureux et situation sociale trouble devraient résulter un grand film brûlant. Et pourtant non. Le cinéaste n'est pas alchimiste.

Michel Beauchamp

KANGAROO — Réalisation: Tim Burstall — Scénario: Evan Jones, d'après le roman de D. H. Lawrence — Production: Ross Dimsey — Images: Dan Burstall — Décors: Tracy Watt — Costumes: Terry Ryan — Son: Paul Clark — Montage: Edward McQueen-Mason — Musique: Nathan Waks — Interprétation: Colin Friels (Richard Lovat Somers), Judy Davis (Harriet Somers), John Walton (Jack Calcott), Julie Nihill (Vicky Calcott), Hugh Keays-Byrne («Kangaroo»), Peter Hehir (Jaz), Peter Cummins (Willy Struthers), Tim Robertson (O'Neill) — Origine: Australie — 1986 — 108 minutes — Distribution: Cineplex Odeon.

Le film se différencie de ses modèles des années soixante en présentant un héros plus jeune. Fraîchement sorti du collège, Brantley Foster débarque à New York avec une seule valise et la tête pleine d'ambition. Ses premières expériences représentent assez bien la situation actuelle des jeunes à la recherche d'un emploi. Ainsi, à une entrevue, on lui dit qu'il est parfait pour le poste offert sauf pour quelques détails: il n'est pas du sexe féminin, il n'est pas handicapé et n'appartient à aucune minorité visible. Mais Foster, qui est un travailleur acharné, a une bonne étoile qui veille sur lui, en l'occurrence un groupe de scénaristes bien intentionnés. Je ne suis pas certain que le film va être très réconfortant pour les jeunes au chômage. Herbert Ross se débarrasse rapidement des quelques éléments puisés à même la réalité sociale actuelle et s'empresse de vendre du rêve bien

THE SECRET OF MY SUCCESS — Réalisation: Herbert Ross — Scénario: Jim Cash, Jack Epps et A.J. Carothers, d'après une

histoire de Carothers — **Production:** Herbert Ross — **Images:** Carlo Di Palma — **Décor:** Edward Pisoni et Peter Larkin — **Costumes:** Joseph G. Aulisi — **Son:** Jim Sabat — **Montage:** Paul Hirsch — **Musique:** David Foster — **Interprétation:** Michael J. Fox [Brantley Foster], Helen Slater [Christy Wills], Richard Jordan [Howard Prescott], Margaret Whitton [Vera Prescott], John Pankow [Fred Melrose], Christopher Murney [Barney Rattigan], Gerry Bamman [Art Thomas], Fred Gwynne [Donald Davenport], Carol Ann Susi [Jean] — **Origine:** États-Unis — 1987 — 110 minutes — **Distribution:** Universal.

emballé. Le héros est obligé de vivre dans une chambre minable pendant un temps, mais il pourra à la fin du film se payer un condo au cinquantième étage d'une tour à Central Park.

L'itinéraire de Foster est comparable à celui d'un palefrenier qui aspire à devenir chevalier. Les gratte-ciel new-yorkais font figure de châteaux forts (les employés doivent d'ailleurs franchir une passerelle qui ressemble à un pont-levis). Une séquence montre Foster qui accompagne en voiture la femme du patron, comme dans *Excalibur* le jeune Lancelot escorte la reine Guenièvre qui, durant le parcours, n'a d'yeux que pour lui (dans *The Success*, le jeu de séduction est illustré par une incroyable panoplie de symboles sexuels qui vont de l'antenne rétractable de l'auto aux pistons du moteur). Par ailleurs, il y a là des empires (financiers) qui se livrent une lutte à finir pour s'entre-dévorer; il y a des réunions autour d'une table ronde ou au sommet d'un immeuble... Après une série de quiproquos qu'on dirait sortis d'une pièce de théâtre d'été, Foster deviendra chevalier et la quête du graal, qui a couleur d'argent, sera couronnée de succès.

En bref, donc, un film léger, moins ambitieux que son héros, filmé de façon très correcte et interprété avec une énergie appréciable. Michael J. Fox n'est pas un grand acteur (il est terriblement conscient de la séduction gentille qu'il dégage), mais dans le contexte du film il est parfait. Helen Slater est fade comme c'est pas possible, mais



Margaret Whitton pourrait devenir une rivale à surveiller de Bette Midler: elle est vulgaire et souvent très drôle. La photographie de Carlo di Palma (qui n'est pas le frère de Brian, comme l'a dit un critique mal informé), croque New York avec un chic incomparable pour en faire ressortir la monstrueuse beauté. *The Secret of My Success* est un film passe-temps joli et gentil, sans aucune originalité, qui montre bien que les séductions de la réussite marchent encore au cinéma et à peu près de la même façon que voilà vingt ans.

Martin Girard

Swimming to Cambodia

SWIMMING TO CAMBODIA — Réalisation: Jonathan Demme — Scénario: Spalding Gray — **Production:** R.A. Shafransky — **Images:** John Baily — **Décor:** Sandy McLeod — **Montage:** Carol Littleton — **Musique:** Laurie Anderson — **Interprétation:** Spalding Gray, incluant des extraits du film *The Killing Fields* avec Sam Waterston et Ira Wheeler — **Origine:** États-Unis — 1987 — 87 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.

Derrière un micro, un homme. Devant lui, un public silencieux sagement assis; dans son dos, des cartes géographiques du Cambodge. Pendant une heure trente, cet homme, Spalding Gray, parlera: de la vie, de la mort, de la peur, de l'amour, de la drogue. Et de son expérience lors du tournage du film *The Killing Fields*, dans lequel il tenait un petit rôle — celui de l'ambassadeur. Froidement mis en scène par le réalisateur, ce monologue à bâtons rompus ne sera interrompu que deux fois, le temps d'illustrer les propos du performer par autant de séquences du film de Roland Joffe.

Après avoir tourné ses caméras en direction des Talking Heads (*Stop Making Sense*), voilà donc que Jonathan Demme s'intéresse de nouveau à l'art avant-gardiste américain. L'expérience, si elle est moins éblouissante visuellement, se situe un peu dans la même ligne de pensée: en effet, Gray, tout comme David Byrne (et la plupart des performers-vedettes de New York), est fasciné par le langage. Son monologue, en fait, plus qu'une réflexion sur le néo-colonialisme ou le courage, les hallucinations provoquées par les Tai-sticks ou les désarrois de l'âme, est un essai sur la rythmique des mots. Dès la première minute, ils déboulent, s'entre-choquent, se déversent en un torrent presque cacophonique. À travers eux, défile une terre inconnue, exotique, follement absurde et indéniablement géniale: l'Asie. L'Asie impassible, l'Asie mouvante, l'Asie du zen et de l'opium, du fanatisme de Pol-Pot et de la sagesse des moines bouddhiques.

Cette expérience verbale, si elle évoque *My Dinner with André* par son audace, se situe bien loin du film de Louis Malle. En effet, le contenu, les idées, les émotions cèdent ici la place à la sonorité des syllabes, au débit, à l'acte même de parler (saliver, boire de l'eau, s'arrêter,



reprandre son souffle). Ce n'est pas le discours qui se donne en spectacle, mais bien l'art même de discourir.

Vous l'aurez deviné: ce film est avant tout une oeuvre d'Action Talking. Le processus de création est aussi important, sinon plus, que l'oeuvre achevée. Là est la force — et la faiblesse — majeure du film.

Car la parole est avant tout communication. Or, Spalding Gray, dans ce spectacle qui connut un succès d'estime sur Off-Broadway, parle pour parler. Tout juste s'il nous demande pas de le suivre dans ses élucubrations kaléidoscopiques. Auto-fasciné par son verbiage, il se referme sur lui-même, sur ses souvenirs et sur ses craintes.

L'image, alors, n'est plus que le témoin de cette réclusion, frappant à la porte mais n'obtenant aucune réponse.

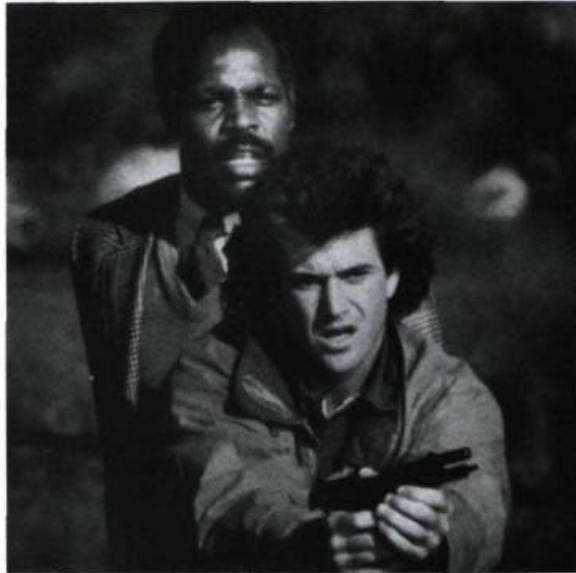
Richard Martineau

Lethal Weapon

Lethal Weapon (littéralement: arme mortelle) se situe à un point de jonction assez inattendu entre le film noir des années 40 et le thriller policier à violent déploiement dont *Cobra*, *Raw Deal* et *Cruising* sont les témoins les plus évidents, mais non les plus intéressants...

A priori, *Lethal Weapon* semble être un autre de ces thrillers dont le thème — le démantèlement d'un réseau de cocaïne — est aussi rabâché que conventionnel. Heureusement, au fur et à mesure que le film se déroule, on oublie progressivement l'histoire pour s'attacher davantage au filigrane psychologique qui sous-tend le film, et qui devient, au bout du compte, sa véritable raison d'être. Mel Gibson — qui, pour une fois, a autre chose à faire qu'être beau, pur et dur — a perdu sa femme dans un accident de voiture. Policier sans emploi, il n'arrive pas à remonter la pente, et songe au suicide (une scène bouleversante qui donne à Gibson, magnifiquement dirigé, l'occasion de donner enfin la mesure d'un talent guère mis en valeur jusqu'ici, à l'exception peut-être de son rôle dans *Mutiny on the Bounty*). Récupéré in extremis par un collègue demeuré en poste, il fera, presque malgré lui, équipe à deux pour briser l'étau de la drogue implacablement maintenu, comme toujours, par un puissant consortium.

Une séquence, brillamment menée, dans une espèce de mer de sable évoque à la fois Hitchcock (*North by Northwest*) et Miller (*Mad Max*), et j'en souligne l'importance parce que c'est la meilleure et, pour ainsi dire la seule du film qui ait une incidence psychologique, le désert symbolisant la démarche de l'homme qui, à travers le désert de sa solitude, tente de trouver les moyens de se réhabiliter à ses propres yeux, même en utilisant la violence. En dehors de ça, on reste dans la routine, sauf dans l'utilisation d'une caméra sans cesse en éveil, allant chercher le détail significatif, ce que souligne encore davantage un montage extrêmement serré et, dans l'ensemble, justifié. Et c'est là, justement, que le film « marche », à ce second niveau: les rapports entre les deux policiers, le blanc suicidaire brillant et le noir sérieux terre à terre ne sont guère faciles au début. Puis, progressivement, par touches habiles, et parfois inattendues, la tolérance, puis le respect et enfin la complicité, qui débouche sur l'amitié, tissent une trame chatoyante dont les éclairs fugitifs illuminent l'action sommaire en la commentant et en la rendant vraisemblable... enfin sauf pour la



séquence finale (la fille du policier noir est kidnappée avec son père; Gibson, également capturé, torturé et attaché, opère un rétablissement, littéralement, aussi invraisemblable que spectaculaire, et sauve tout son monde à la force des poignets.) C'est un peu ridicule mais, comme je le disais, cela n'a au fond que fort peu d'importance, le vrai film se situant ailleurs. Car ce qui demeure, c'est l'affrontement entre les deux hommes, et la réhabilitation du premier par le second. On songe au *Lord Jim* de Joseph Conrad, mis en scène par Richard Brooks, où Peter O'Toole tente désespérément de reconquérir son honneur perdu. Ici, il n'est bien entendu pas question d'honneur au sens propre, mais de respect de soi, et le thème est suffisamment fort pour que le film soit resté à l'affiche de nombreuses semaines. Aussi, je conseillerais de voir le film deux fois: la première pour comprendre l'histoire et ensuite l'éliminer, et la seconde pour pouvoir apprécier à sa juste valeur le remarquable affrontement psychologique des deux protagonistes, ce qui est en fait le seul intérêt vraiment justifié du film.

Patrick Schupp

LETHAL WEAPON —
Réalisation: Richard Donner
— Scénario: Shane Black —
Production: Richard Donner et Joel Silver — **Images:** Stephen Goldblatt —
Décor: J. Michael Riva —
Costumes: Mary Malin —
Son: Bill Nelson —
Montage: Stuart Baird —
Musique: Michael Kamen et Eric Clapton — **Interprétation:** Mel Gibson [Martin Riggs], Danny Glover [Roger Murtaugh], Gary Busey [Joshual], Mitchell Ryan [le général], Tom Atkins [Michael Hunsaker], Darlene Love [Trish Murtaugh], Tracy Wolfe [Rianne Murtaugh], Jackie Swanson [Amanda Hunsaker], Damon Hines [Nick Murtaugh], Ebonie Smith [Carrie Murtaugh] —
Origine: États-Unis — 1987 — 110 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

DANS LE PROCHAIN NUMÉRO

Un hommage à Claude Jutra
 Le Festival des films du monde
 Le Festival de Moscou
 Une étude sur l'oeuvre de Francis Coppola
 Une entrevue avec Elem Klimov, le nouveau Premier Secrétaire de l'Union des réalisateurs soviétiques
 Cinéma et opéra
 Les films québécois
 Les films étrangers
 Les chroniques
 Etc.