

Films d'aventures

François Bilodeau

Volume 30, Number 6 (180), December 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31681ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bilodeau, F. (1988). Review of [Films d'aventures]. *Liberté*, 30(6), 76–84.

FRANÇOIS BILODEAU

FILMS D'AVENTURES

(...) *il suffit d'être enlevé. Mieux encore: il suffit de vouloir partir.*¹

Or je suis resté de glace devant *La Lectrice* de Michel Deville. Pourtant j'embarque dans n'importe quelle aventure, même la plus grossière, comme par exemple *Die Hard*, un suspense pesant et mélodramatique où, fin seul, un policier new-yorkais tient tête à une bande de terroristes qui occupent un building de Los Angeles. De la camelote certes, mais à mes yeux plus tangible que le bijou bien ciselé de Michel Deville, dont je ne retiens pour ainsi dire que la prestation de Miou-Miou, visiblement très à l'aise dans le rôle titre.

Adapté d'un roman de Raymond Jean et ponctué d'extraits souvent truculents de Maupassant, Zola, Marx (!), Baudelaire, Sade, Jean lui-même et plusieurs autres, *La Lectrice* explore avec humour le pôle souvent méconnu du trafic littéraire. Or, pour convaincre son spectateur que lire est à coup sûr une aventure, Deville fait des livres de simples excitants; le tout prend rapidement l'allure d'une visite dans une boutique où le public est invité à pousser des oh! et des ah! devant la marchandise que lui exhibe le cinéaste. Pour tout dire, j'ai eu l'impression d'assister à un boulevard auquel la littérature sert avant tout d'alibi pour couvrir son inanité.

1. Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, La Presse, 1974, p. 165.

*

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques!
 Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
 Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amérique
 Dont le mirage rend le gouffre plus amer?²

À l'encontre de Michel Deville et de sa lectrice, Jacques Godbout ne s'est pas cru tenu de passer d'un auteur à l'autre pour entraîner son spectateur avec lui au pays des livres; il lui a suffi d'en suivre un à la trace.

Alias Will James, un documentaire, raconte l'histoire d'Ernest Dufault qui, né à Saint-Nazaire d'Acton à la fin du siècle dernier, fit fortune aux États-Unis sous le nom de Will James, avec ses récits de cow-boys. Comme le titre l'indique, Godbout axe son film sur la double identité du héros. Si Will James ouvre toutes grandes les portes de l'Ouest américain à Ernest Dufault, il lui ferme du même coup celles d'un foyer. À l'instar de Charles Forster Kane, Dufault meurt dans l'ombre du personnage qu'il a joué sur la scène publique. Son «Rosebud» n'est toutefois pas un quelconque traîneau d'enfant, mais bien son acte de naissance.

Pour actualiser son récit, Jacques Godbout l'entrecoupe d'une série d'interviews réalisées avec, entre autres, des membres de la famille Dufault et des cow-boys d'aujourd'hui, dont un jeune Québécois qui participe à des compétitions de rodéo et pour qui Will James est un modèle. Le cinéaste privilégie ce témoignage sur tous les autres, mais je me demande si, dans sa volonté de dramatiser la fable, il n'a pas quelque peu forcé la note et abusé de la bonne foi de cet admirateur candide. Celui-ci, visiblement heureux de parler de sa passion pour les chevaux et le *far west* face à la caméra, hésite toutefois lors-

2. Charles Baudelaire, «Le Voyage», dans *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 150-155.

qu'il s'agit de raconter les épisodes moins reluisants de sa vie aux États-Unis. Ses hésitations, me semble-t-il, étaient déjà un aveu, mais elles n'ont pas eu l'air de satisfaire le cinéaste, qui insiste pour en savoir davantage. Jacques Godbout a-t-il craint qu'on lui reproche d'avoir eu la partie trop facile avec Will James? Ou encore que son récit n'ait pas l'écho voulu? Qu'il se rassure. *Alias Will James* fait même la preuve que, pour le spectateur, la distinction entre documentaire et fiction importe peu lorsque le cinéaste lui fait cadeau d'une bonne histoire.

*

*Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.*³

Si un Américain ou un Européen se décidait un jour de raconter à son tour la balade de Will James au *far west*, il est évident qu'il le ferait tout autrement. Toutefois, il risque de trouver maille à partir avec la critique, qui ne semble guère apprécier le recours à des héros usagés. Certains ont discrédité *Le Sicilien* de Michael Cimino, sous prétexte que son Salvatore Giuliano ne ressemblait pas à celui de Francesco Rosi. Et dès sa sortie à Cannes en mai dernier, *El Dorado*, de Carlos Saura, a essuyé ce genre de critiques, alors qu'on s'empresse de rappeler au cinéaste espagnol que Werner Herzog et son acteur fétiche, Klaus Kinski, avaient précédemment mieux traduit le caractère morbide et tragique de l'équipée de Lope de Aguirre et des conquistadors partis à la découverte du pays de l'or en 1560; à l'odeur de soufre qui émanait d'*Aguirre ou la colère de Dieu*, Saura, prétendit-on, n'aurait su répondre

3. *Ibid.*

que par un tableau d'un académisme soufFreteux. Or je doute que Carlos Saura ait voulu entrer en compétition avec Werner Herzog, qui se trouvait, il est vrai, à avoir devancé les Espagnols sur leur propre terrain, mais sans croire qu'il avait alors eu le dernier mot. En tournant le premier film espagnol sur l'expédition de Lope de Aguirre en Amérique du Sud, Saura sonde sa propre histoire, un peu comme Jacques Godbout remonte le cours de la sienne en partant à la recherche d'Ernest Dufault. Il est donc inconvenant de refuser d'entendre sa version.

Il est vrai que la jungle amazonienne de Saura apparaît moins inquiétante. À vrai dire, celui-ci ne cherche pas à singulariser la nature et circonscrit avant tout son drame aux querelles intestines qui minent le camp des conquérants. En insistant sur les conflits politiques entre les membres de l'expédition, Saura évite de s'avancer sur un terrain glissant, où la tentation est grande de dépeindre le tiers monde comme un lieu dont les habitants sont davantage liés à la nature, et suggère plutôt — sans le montrer toutefois — l'existence d'un pays, d'une culture, là où ses personnages, eux, ne voient qu'une région sauvage, remplie d'or et peuplée par des indigènes aux mœurs curieuses. Dans *El Dorado*, les Espagnols ne se heurtent pas tant à l'hostilité de la nature qu'à leur difficulté à percevoir ce qui se trouve par delà la jungle, par delà le tissu naturel de cette terre. Au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent dans la jungle pourtant, ce pays invisible les travaille lentement mais sûrement, tant et si bien que l'un d'entre eux, Lope de Aguirre, majestueusement interprété par Omero Antonetti, en vient à ne plus se considérer comme un officier espagnol à part entière et à observer de loin ceux qui s'attendent à conquérir cette «nature» au nom de Philippe II et à repartir avec l'or qu'elle recèle. Après avoir assisté un temps à leurs luttes de pouvoir, Aguirre entreprend de les éliminer lui-même un à un, de détourner l'expédition de son but premier, de couper en quelque sorte les liens avec l'Empire et de se soumettre davantage à ce pays étranger dont il ne connaît encore presque rien et où il aimerait voir Indiens, Noirs, Métis et

Espagnols cohabiter en paix. En se rebellant contre son roi, Aguirre met toutefois en branle un processus qui aura finalement raison de lui et de sa fille, sur laquelle il veillait pourtant jour et nuit.

Du naufrage de cette expédition et de l'entreprise d'Aguirre, Saura compose un envoûtant ballet — une forme d'expression qu'il a d'ailleurs utilisée dans ses derniers films, dont *Bodas de sangre*, d'après Garcia Lorca. Ici, toutefois, le rythme est lent et épouse celui de l'Amazone, dans lequel, malgré les efforts d'Aguirre pour voir au delà de ses rives, les guerriers, alourdis par leur armure et leur mentalité colonialiste, peu à peu inéluctablement s'enlisent.

*

*Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!
Le monde, monotone et petit, aujourd'hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image:
Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui!*⁴

Dans *Pirates*, de Roman Polanski et Gérard Brach, le capitaine Red convoite l'or qu'un navire espagnol ramène d'Amérique du Sud; mais Red et son compagnon, Grenouille, ne font pas le poids contre les militaires et les prélats qui, sous le couvert de la loi, commettent de pires filouteries que les leurs.

Brach et Polanski ont travaillé longuement sur le chantier de *Pirates*, mais aussitôt mis à l'eau, le bateau s'avéra difficilement manœuvrable. Il faut dire, à leur décharge, qu'en créant des héros aussi pauvres et misérables que Red et Grenouille, ils n'avaient aucune chance de rivaliser avec les films d'aventures de l'heure — notamment avec les productions de George Lucas et de Steven Spielberg — où l'accent est mis sur la magie et la vitesse, et où, par conséquent, les héros échappent

4. *Ibid.*

allégrement aux contraintes. Or Red et Grenouille n'en finissent plus de tomber face contre terre et de se heurter à la loi et à leurs tristes conditions. Il n'empêche que *Pirates* traîne en longueur, manque d'allant et fait regretter la réjouissante anarchie du *Bal des vampires*.

Le même tandem a mis beaucoup moins de temps pour élaborer *Frantic*, un suspense dont l'action se déroule essentiellement à Paris et qui n'est pas sans rappeler *The Man Who Knew Too Much*, *Vertigo* ou *North by Northwest* d'Alfred Hitchcock, voire des films de James Bond, dont l'une des dernières aventures, *A View to a Kill*, prenait justement son essor à Paris. On y voyait notamment Roger Moore poursuivre l'athlétique Grace Jones dans les escaliers de la tour Eiffel. Grace Jones intervient à quatre reprises dans *Frantic*, mais sur la bande sonore uniquement, avec son *Libertango*, qui fit les beaux jours des discothèques il y a quelques années. La tour Eiffel apparaît également dès le début du film de Polanski, mais en retrait, et deux répliques de la Statue de la Liberté viendront par la suite l'éclipser tout à fait: la première, miniature, cache un détonateur nucléaire à l'origine des malheurs qui s'abattent sur le héros, un médecin américain interprété par Harrison Ford; et c'est vers celle sise sur la Seine, une version réduite de l'originale, que le malheureux se tourne à la fin pour conjurer sa déveine.

Les James Bond alignent obligatoirement des scènes spectaculaires. Quant à Hitchcock, bien que ses héros ne disposent pas des atouts de l'agent 007, il ne recule pas devant les morceaux de bravoure, propres à impressionner le public. Rien de tel dans *Frantic*, sauf peut-être le générique — filmé d'une automobile qui file en direction de Paris au début, et qui en revient à la fin — d'une virtuosité toute hitchcockienne. Entre ces deux séquences toutefois, Polanski ne déroge pas à un parti pris d'austérité qui empêche la virtuosité de prendre le dessus, étrique le film et lui donne un air maussade et sévère. Les personnages goûtent d'ailleurs à cette médecine et, comme dans *Pirates*, ne parviennent jamais à échapper au réel et à leur état. Dans *Frantic*, les prouesses physiques, la techni-

que et le savoir-faire cèdent le pas à un pathétique cru et, somme toute, assez peu moderne. Le héros ne réussira à passer à travers l'aventure que grâce à son sérieux, à la fermeté de ses sentiments et au sacrifice d'une jeune femme.

Accompagné par son épouse, Richard Walker arrive à Paris pour prendre part à un congrès de médecins. Le couple s'apprête toutefois à profiter de l'occasion pour s'octroyer une seconde lune de miel. Or ils ne sont pas sitôt installés à l'hôtel que Mme Walker disparaît. Propulsé dans une intrigue policière et abandonné à lui-même dans une ville dont il connaît mal la langue et qui ne cesse de l'inviter à tout laisser tomber et à transformer son séjour en escapade, le mari se lance dans l'aventure sans toutefois y prendre goût, sans se laisser distraire par quoi que ce soit, convaincu que sa femme ne lui a pas fait faux bond et qu'on l'a par conséquent kidnappée. La lune de miel se transforme en un cauchemar kafkaïen, et la «Ville lumière» en une prison funeste et sans charme, peuplée de gens aux visages hostiles et grimaçants.

Walker a souvent l'air ridicule dans le rôle de l'aventurier. Tout lui est pénible, et il fait même pitié à voir dans une scène où il doit prendre par les toits pour aller porter une valise. Or, ici, le ridicule ne tue pas, car c'est justement en se montrant incapable de remplir convenablement le rôle du super-agent que Walker, en tentant néanmoins le tout pour le tout, s'élève et s'avère digne de sa dame. C'est d'ailleurs à elle seule qu'il rend des comptes, et non, comme James Bond par exemple, aux instances politiques, avec lesquelles ses relations sont pour le moins tendues. Lorsque les autorités lui demandent sa collaboration, soit pour éclaircir un meurtre, soit pour récupérer le fameux détonateur, Walker refuse tout net et renvoie dos à dos les terroristes qui ont enlevé sa femme, et les agents français et américains qui leur courent après; furieux, ils les blâment tous d'avoir violé son intimité et compare leur guerre à un jeu futile et dangereux. Au cours de sa traversée de Paris, il découvre amèrement que les autorités (notamment son propre gouvernement) contribuent à sa souffrance en ne faisant pas grand cas du lien qui l'unit à sa femme.

Or ce lien est justement pour Walker le socle à partir duquel le monde acquiert tout son sens; du moins l'apprend-il à ses dépens lors de son voyage à Paris, où personne ne semble partager son désarroi et sa peine, sauf la jeune femme délurée avec laquelle il est obligé de s'associer pour retrouver son épouse, qui peu à peu compatit à son sort et meurt en voulant l'appuyer lors de la rencontre décisive avec les ravisseurs.

L'évolution et le sacrifice final de cette femme compromise dans l'intrigue funeste au couple, permet alors à celui-ci de mettre fin à son cauchemar, de rétablir ses droits, bafoués par les aventuriers de tout acabit, et de quitter la scène. Cette conclusion, sèche et catégorique, ajoute à l'austérité de l'ensemble. La rencontre avec les ravisseurs, qui dégénère en fusillade, a lieu par temps gris et maussade, à l'aube, à proximité d'un pont de pierres, sur un quai non revêtu. Le ciel bas, la nudité et la froideur du décor, la scénographie rectiligne, le crépitement des coups de feu et le craquement du gravier composent un tableau moyenâgeux qui achève d'assimiler la cité moderne à un champ morne, sinistre et stérile où brigands, miliciens et mercenaires sèment la terreur et la désolation.

Dans *Die Hard*, où, comme dans *Frantic*, des terroristes sévissent, détiennent en otage la femme du héros et prennent de court les autorités, le mal n'a toutefois pas sa source dans un trafic militaire, mais dans un progrès technologique. De plus, le couple est divisé, l'histoire sert avant tout au mari à reconquérir sa femme de plus en plus absorbée dans la vie moderne de Los Angeles, et c'est la franche camaraderie entre le mari et un autre «travailleur» qui, en tant que dernier vestige de l'authenticité, parvient à désamorcer la terreur et à remettre le temps au beau fixe; bref, le bon sens et la bonhomie des gars de New York y triomphent aisément (et vulgairement) des intrigues alambiquées des technocrates et des mirages californiens.

Chez Polanski, les problèmes ne sont pas d'ordre domestique; le couple Walker, grave et exemplaire, ne se relève que péniblement de sa descente aux enfers; le ciel reste bas et

menaçant, la terre hostile et sans pitié, comme si le vrai combat pour la survie ne faisait que commencer.