

Les Suites II

The Exorcist III, William Peter Blatty, États-Unis, 1990, 105 minutes

Young Guns II, Geoff Murphy, États-Unis, 1990, 110 minutes

The Two Jakes, Jack Nicholson, États-Unis, 1990, 138 minutes

Martin Girard and Johanne Larue

Number 149, November 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50371ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

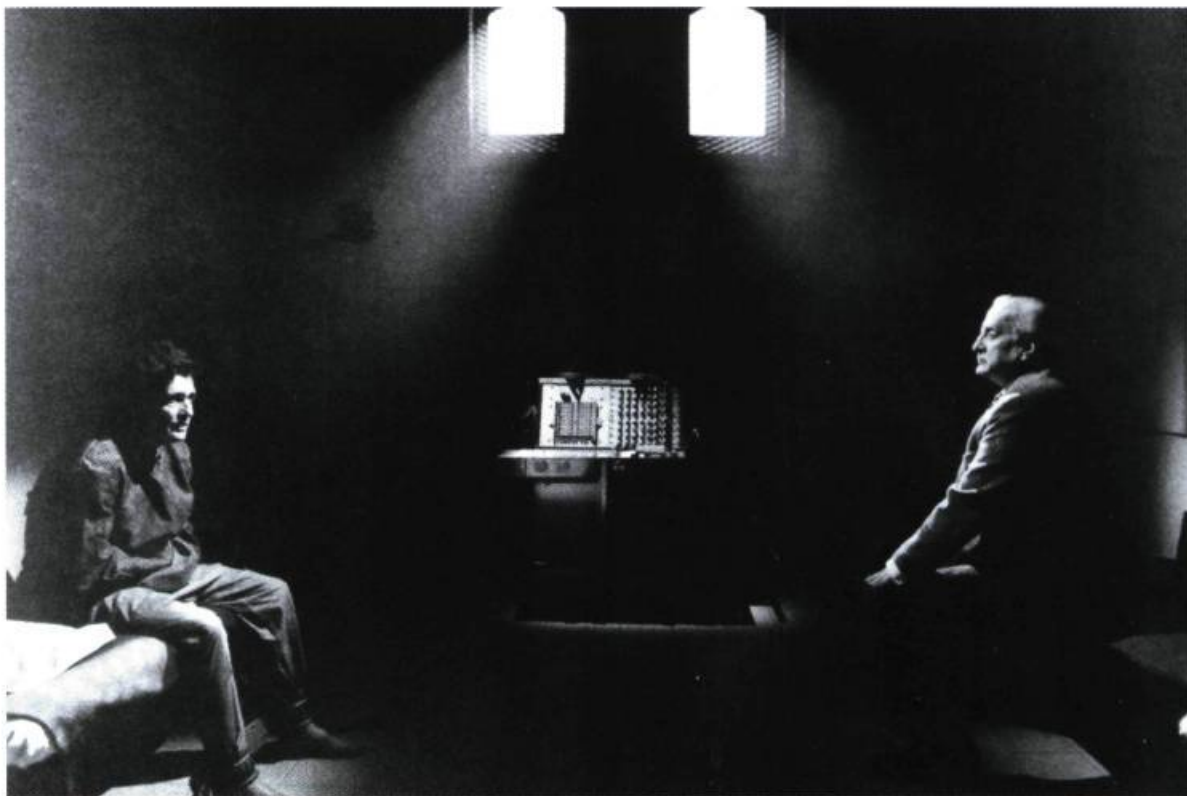
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Girard, M. & Larue, J. (1990). Review of [Les Suites II / *The Exorcist III*, William Peter Blatty, États-Unis, 1990, 105 minutes / *Young Guns II*, Geoff Murphy, États-Unis, 1990, 110 minutes / *The Two Jakes*, Jack Nicholson, États-Unis, 1990, 138 minutes]. *Séquences*, (149), 36–39.

Les Suites II



The Exorcist III de William Peter Blatty

THE EXORCIST III —
Réalisation: William Peter Blatty — **Scénario:** William Peter Blatty, d'après son roman « Legion » —
Production: Carter DeHaven — **Images:** Gerry Fisher — **Montage:** Todd Ramsay et Peter Lee-Thompson —
Musique: Barry DeVorzon — **Son:** Richard Van Dyke — **Décors:** Robert Goldstein et Henry Shaffer — **Costumes:** Dana Lyman — **Effets Spéciaux:** Bill Purcell — **Interprétation:** George C. Scott (Kinderman), Ed Flanders (le père Dyer), Jason Miller (Damien Karras), Brad Dourif (le tueur), Nicol Williamson (le père Morning), Scott Wilson (le docteur Temple), Nancy Fish (l'infirmière Allerton), Viveca Lindfors (une patiente) Lee Richardson (le recteur) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 105 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

Nous abordons ici trois films qui complètent le cru estival 1990 des suites cinématographiques, dont le premier arrivage a été traité dans le numéro précédent. Trois nouvelles suites ayant en commun d'appartenir à des genres traditionnels du cinéma américain: le fantastique avec *The Exorcist III*, le western avec *Young Guns II* et le film noir avec *The Two Jakes*.

THE EXORCIST III

Film plutôt bizarre en soi. *The Exorcist III* est d'abord un curieux projet de cinéma. Il faut se souvenir que William Peter Blatty est non seulement l'auteur du livre *The Exorcist*, mais aussi le producteur du film qu'en a tiré Friedkin en 1974. *The Exorcist II: The Heretic* a été concocté par John Boorman en 1977, sans l'apport de Blatty. On sait que cette suite a connu un échec au box-office et que la majorité des cinéphiles et des critiques la considèrent comme un ratage retentissant. Cela a sans doute beaucoup à voir avec le fait que Boorman a sciemment entrepris de se démarquer complètement de l'oeuvre originale. Dans l'industrie de la « suite », c'est une erreur qui ne pardonne pas. Le public n'a donc pas suivi. Chez la critique, ce sont en particulier les prétentions artistiques de Boorman qui n'ont pas su convaincre. *The Exorcist II: The Heretic* est un des seuls films expérimentaux à gros budget produit par une Major durant les trente dernières années. La structure narrative, le travail sonore et visuel, ainsi que le foisonnement thématique de *The Heretic* sont d'une ambition et d'une complexité non négligeables. Mais cela ne correspond pas aux attentes, par ailleurs légitimes, de ceux qui admiraient le film de William Friedkin. Aujourd'hui, on s'accorde à

dire que Boorman a profité du train qui passe pour faire oeuvre personnelle (ou pour faire n'importe quoi, selon qu'on aime ou pas).

Plus de dix ans plus tard, Blatty décide de réparer le « mal » causé par le trop ambitieux Boorman. Le film a même failli s'intituler *L'Exorciste: La Vraie Suite*. Pour tous ceux que le mysticisme et la poésie de *The Heretic* avaient osé frustrer des sensations fortes et du vomis, voilà enfin de quoi se mettre sous la dent. N'est-ce pas? Eh bien! non. Regardez l'expression des spectateurs qui sortent de la salle: visages couverts de déception, d'ennui et de perplexité. *The Exorcist III*, aussi surprenant que cela puisse paraître, procède d'un vrai projet de cinéma fantastique où une place appréciable est accordée à l'expérimentation. Le film de Blatty explore quelques recoins trop négligés par le cinéma fantastique: le trouble comme élément déclencheur de la peur et l'horreur comme expression stylisée du dérèglement social (ici la possession diabolique rejoint l'épouvante des faits divers). Le film a pratiquement plus de ressemblance avec l'oeuvre maudite de Boorman qu'avec la mine d'or de Friedkin.

C'est un cas intéressant dans le genre des suites. Il s'agit de l'adaptation d'un autre livre de Blatty, *Legion*, lequel n'a pas grand chose à voir avec *The Exorcist*. L'histoire raconte l'enquête que mène un policier sur une série de meurtres rituels commis par un suppôt de Satan. Évidemment cette prémisse a plus d'affinités avec *The Exorcist* qu'avec *Gone with the Wind*, mais le compte n'y est tout de même pas. Très malin, Blatty a simplement profité de la valeur marchande d'un titre, *The Exorcist III*, pour adapter son roman

en le modifiant juste assez pour que quelques liens ténus soient créés avec le film de Friedkin. On se trouve alors devant cette chose étrange: une suite qui donne la vedette à un personnage secondaire du film original, le policier interprété alors par Lee J. Cobb et maintenant campé par George C. Scott.

Retour à la case départ, donc, car les amateurs de *The Exorcist* n'y trouveront toujours pas la suite tant attendue. *The Exorcist* aura donc constitué la matière de base du marketing de deux films qui, à l'évidence, n'en n'ont rien à faire des petites filles qui crachent la soupe aux pois.

Cela dit, *The Exorcist III*, qui contient plusieurs moments forts et plusieurs autres sans intérêt, montre bien l'enthousiasme de filmer qu'éprouve son auteur. Blatty, qui a précédemment signé un premier film raté (*The Ninth Configuration*), semble avoir disposé ici de toutes les idées de mise en scène qu'il a inscrites dans son agenda depuis les dix dernières années. Les cadrages, les mouvements d'appareil, le montage et la bande sonore regorgent d'idées parfois ridicules, mais souvent splendides. Parfois, le cinéaste submerge la bande sonore de musique alors qu'ailleurs il tricote un long suspense dans un silence total. Il passe sans sourciller de l'onirisme fantaisiste au suspense de type « slasher ». Il filme Georgetown avec un « gothisme » sans vergogne mais situe le gros de l'action dans un hôpital high-tech. Tout cela avec un certain sens de l'humour et de la dérision qui fait du film un objet qui surprend. Cependant tout cela n'est pas efficace pour un sou et manque trop de rigueur artistique et intellectuelle pour être autre chose qu'une curiosité agréablement hétéroclite.

YOUNG GUNS II

Lorsque est apparue la bande-annonce de *Young Guns* l'été 1988, les cinéphiles que nous sommes ont tous eu un sourire en coin. Il est rare, en effet, qu'un film annonce ses couleurs commerciales avec autant d'évidence. D'une part, il y avait la distribution, véritable catalogue de jeunes vedettes rompues au cinéma de la génération Musique Plus: Kiefer Sutherland, Charlie Sheen, Lou Diamond Phillips et Emilio Estevez. D'autre part, il y avait le genre du film, un western, lequel n'a pas encore ses entrées dans l'imaginaire du jeune public ciblé. Les producteurs de *Young Guns* misaient sur un étrange paradoxe, soit qu'un film s'inscrivant dans le plus traditionnel des genres du cinéma américain pourrait être perçu comme une chose nouvelle et exotique par les moins de vingt ans qui envahissent les cinémas durant l'été.

L'entreprise semble avoir été suffisamment rentable pour que soit mise en chantier cette suite, tout compte fait bien meilleure que son prédécesseur. Alors que la majorité de suites reposent sur un développement controuvé de l'histoire originale, *Young Guns II* est tout simplement la suite des aventures de Billy le Kid, dont le premier film ne racontait que le début. Cette suite s'attaque à la portion la plus célèbre des péripéties du personnage historique, soit l'affrontement qui l'oppose à Pat Garrett. Il est d'ailleurs fort probable que le projet « Young Guns » comportait deux volets dès le départ, car comment envisager un film sur Billy le Kid en ignorant complètement la période Pat Garrett?



Si *Young Guns II* est la suite du premier, il est en même temps le remake inavoué de tous les westerns qui ont illustré l'antagonisme entre le Kid et Garrett. Impossible ici de ne pas évoquer *Pat Garrett and Billy the Kid* de Sam Peckinpah, un de ces westerns engourdis des années soixante-dix qui ont contribué à l'impopularité du genre. Murphy met complètement de côté le pittoresque contemplateur du western des années soixante-dix, italien ou américain. Il néglige aussi le mouvement de « réalisme historique » et d'existentialisme à la *The Shooting*. Son film passe à l'action et ne s'embarrasse pas trop de psychologie. Il en résulte pourtant un portrait presque fascinant du personnage de Billy le Kid. En bandit quelque peu simple d'esprit, à la rébellion superficielle, insouciante et apolitique, cet anti-héros est tout indiqué pour séduire un certain public jeune. Sinon, la musique rock de Bon Jovi fera le reste. C'est du moins ce qu'ont dû se dire les producteurs.

Young Guns II sert d'examen d'entrée à Hollywood pour le Néo-Zélandais Geoff Murphy, déjà l'auteur d'un simili western, *Utu*, et un film d'anticipation efficace, *The Quiet Earth*. Sa mise en scène dans *Young Guns II* mise sur l'effet et propulse l'histoire à un rythme typiquement vidéo-clipien. Cette propension au « rythme » à tout prix, gâche la première grande séquence de fusillade, filmée de manière confuse et montée sans rigueur. Mais le film parvient tout de même à se trouver un style dans cette frénésie de plans. Il respire même parfois avec ampleur lorsque Murphy se laisse impressionner par les paysages. Dans ces moments-là, *Young Guns II* profite de la lumière naturelle et constitue un heureux contrepoint à la noirceur ambiante des films d'actions de cet été.

Mais le vrai mini-triomphe du film est dans le jeu d'Emilio Estevez, qui campe un Billy le Kid sensiblement névrotique et assez troublant. Le jeu de l'acteur transcende même l'écriture assez simpliste du personnage. On est à des années-lumière de l'ennui empesé du Kid joué par Kris Kristofferson dans le film de Peckinpah.

Martin Girard

YOUNG GUNS II —
Réalisation: Geoff Murphy — **Scénario:** John Fusco — **Production:** Paul Schiff, Irby Smith — **Images:** Dean Semler — **Montage:** Bruce Green — **Musique:** Alan Silvestri — **Son:** Louis L. Edemann — **Décor:** Gene Rudolph et Christa Munro — **Costumes:** Judy Ruskin — **Interprétation:** Emilio Estevez (William H. Bonney dit Billy The Kid), Christian Slater (Arkansas Dave Rudabaugh), William Petersen (Pat Garrett), Kiefer Sutherland (Doc Scurlock), Alan Ruck (Hendry French), Balthazar Getty (Tom O'Foliard), James Coburn (John Chisum) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 110 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

THE TWO JAKES —

Réalisation: Jack Nicholson — **Scénario:** Robert Towne — **Production:** Robert Evans et Harold Schneider — **Images:** Vilmos Zsigmond — **Montage:** Anne Gpursaud — **Musique:** Van Dyke Parks — **Décor:** Jeremy Railton et Richard Sawyer — **Interprétation:** Jack Nicholson (J.J. Gittes), Harvey Keitel (Jake Berman), Meg Tilly (Kitty Berman), Madeleine Stowe (Lillian Bodine), Eli Wallach (Cotton Weinberger), Ruben Blades (Mickey Nice), Perry Lopez (Escobar), Joe Mantell (Walsh), David Keith (Loach), Richard Farnsworth (Rawley), Frederic Forrest (Nenty), James Hong (Kahn), Tracey Walter (Otley) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 138 minutes — **Distribution:** Paramount.

Le film le plus controversé de cet été demeure *The Two Jakes*, la suite tardive des aventures du détective Jake Gittes, personnage rendu célèbre dans le film *Chinatown* (1974) de Roman Polanski. *The Two Jakes* a mis plus de cinq ans à être produit, à cause de conflits de travail opposant les trois amis et vétérans du projet «Chinatown»: le scénariste Robert Towne, l'acteur principal Jack Nicholson et le producteur Robert Evans. C'est à Nicholson que revient le mérite d'avoir persuadé Paramount de remettre le film en chantier après que s'est calmée la tempête. Les producteurs exécutifs l'ont alors chargé de la réalisation, en remplacement de Robert Towne.

Les critiques nord-américains ont plutôt mal reçu *The Two Jakes*, accusant le film d'être confus narrativement. S'il est vrai que l'intrigue ne manque pas de complexité, tous les éléments sont pourtant en place pour la rendre parfaitement logique et cohérente. Va-t-on vraiment se plaindre qu'il existe un film contemporain qui fasse appel à la perspicacité de notre intelligence? Nicholson a réussi un exploit. Il a non seulement respecté l'intégrité du diptyque imaginé par Robert Towne, mais en plus, il a réalisé une œuvre personnelle et originale. Pour saisir toute la portée de son travail, il faut remonter dans le temps. Lorsque Robert Towne écrit *Chinatown*, il a conscience qu'il donne naissance, non seulement à un personnage et une intrigue dignes des plus grands romans policiers américains, mais aussi à ce qui pourrait constituer une fresque sur l'histoire et le développement de Los Angeles... surtout si le film engendre une, ou des suites. Le défi est relevé par *The Two Jakes* qui reprend avec brio le discours politique amorcé dans *Chinatown*.

Le premier film montrait qu'à la source du développement de Los Angeles se trouvait un scandale impliquant l'administration locale et les entrepreneurs chargés de l'approvisionnement en eau pour tout le comté. John Huston, dans le rôle du patriarche véreux, disait : «Quand l'eau ne se rend pas jusqu'aux citoyens, on fait venir les citoyens jusqu'à l'eau.» C'est ainsi que Los Angeles prit de l'expansion. On est alors peu surpris d'entendre le même raisonnement dans la bouche du vilain de *The Two Jakes*, qui lui veut contrôler l'approvisionnement en pétrole de la région: «On construit de nouvelles banlieues; les banlieusards doivent avoir une voiture et de nouvelles routes pour s'y rendre; et les automobiles ont besoin d'essence.» Le motif du pétrole a remplacé celui de l'eau; c'est le deuxième volet de la fresque imaginée par Towne.

Le spectateur ne peut qu'apprécier le respect avec lequel Nicholson poursuit ici le discours de son confrère. Il va même jusqu'à le mettre en évidence dans sa réalisation comme l'avait fait avant lui Polanski. Une des caractéristiques du style de *Chinatown* était sa fluidité: Jack Nicholson jouait son rôle de façon suave en susurrant son dialogue, de lents fondus-enchaînés nous entraînaient d'un espace à l'autre, de gracieux mouvements de caméra accompagnaient les personnages, le clapotis d'un jet d'eau s'ajoutait au tintement des glaçons dans le verre de Faye Dunaway. Tout était mis en œuvre pour nous rappeler le motif thématique du film.

Nicholson fait de même. Dès le début de *The Two Jakes*, sa caméra s'attarde sur les foreuses de pétrole qui violent la terre de Los Angeles. L'appareil les prend en contre-plongée pour magnifier le mouvement des leviers, ou à contre-jour, devant un ciel embrasé,

pour les faire ressembler à des monstres préhistoriques, ou encore la nuit, pour les rendre plus menaçants. À l'image de la puissance et de l'impression kinétique que dégagent les foreuses, le style du film se veut plus énergique, le montage plus déroutant, les mouvements de caméra plus rapides et percutants, même le jeu de Nicholson est devenu plus nerveux et violent. Le personnage, comme le sol de Los Angeles, en a à cracher.

La richesse du propos des deux films n'est pas surprenante. Originaire du sud de la Californie et amoureux de sa terre natale, Robert Towne a vu dans le projet «Chinatown» l'œuvre de toute une vie. Basé sur l'idée et le principe du souvenir, son travail d'écriture possède même une dimension proustienne. C'est Towne qui a dit: «Pour moi, Chinatown est l'incarnation du sentiment que j'ai de vivre avec les choses que j'aime mais ne peux plus contempler...» On croirait entendre le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

La référence n'est pas gratuite. Qui a vu *Chinatown* et compris la richesse de son discours, sait combien le film est à la fois nostalgique et moderne, comme l'est justement l'œuvre du célèbre auteur français. Nicholson, lui, aurait pu se contenter d'illustrer la thématique léguée par Robert Towne dans ses premiers jets du scénario de *The Two Jakes*. Mais il a fait plus; il a rendu l'œuvre encore plus proustienne.

Aux souvenirs historiques de Robert Towne, Nicholson a ajouté des éléments réflexifs et/ou autobiographiques, comme il en existe dans *À la recherche du temps perdu*. La toute première scène du film est particulièrement ludique. En gros plan, on voit des pieds appuyés sur un bureau. Sur la bande-son, on entend Harvey Keitel qui accuse sa femme d'être au lit avec un autre homme. Mais quelque chose ne va pas: Keitel, que l'on ne voit pas, récite son texte comme un enfant d'école. Cela met le spectateur mal à l'aise pendant de longues secondes jusqu'à ce que finalement, on entende la voix de Nicholson, hors-champ, qui réprimande justement l'acteur pour sa piètre performance. L'espace d'un instant vertigineux, on croit assister à une répétition de *The Two Jakes*, et non au film lui-même. Mais bientôt, la caméra nous montre Keitel et Nicholson dans la peau de leurs personnages: c'est Gittes qui fait répéter, à son client, le texte que ce dernier devra dire dans un microphone dissimulé en découvrant l'infidélité de sa femme. Ce n'est donc pas Keitel qui joue mal durant les premières secondes du film, mais son personnage. Par ailleurs, il faut savoir que Nicholson a demandé à Keitel d'inclure, dans sa composition, certains tics de Robert Evans, le producteur du film. On peut donc s'amuser à voir, dans l'antagonisme des deux personnages à l'écran, celui qui opposa le réalisateur et le producteur (ou encore, le scénariste et le producteur), à l'époque où Evans devait interpréter lui-même le rôle du deuxième Jake.

Autre apport significatif: dans sa dernière réécriture du film, Nicholson a ajouté une narration en voix-off. Celle-ci n'explique pas le récit mais fait de Gittes un commentateur philosophique et nostalgique, à l'image du narrateur du *Temps Retrouvé*, le dernier roman du cycle d'*À la recherche du temps perdu*. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust ne parle plus du souvenir comme d'un concept général et autobiographique; il met en abîme toute son œuvre romanesque pour nous entretenir des propriétés créatives du

souvenir. C'est ce que fait aussi Nicholson.

En effet, *The Two Jakes* ne fait pas qu'exploiter la nostalgie d'un Los Angeles disparu ou celui d'une amitié, maintenant rompue, entre Nicholson, Evans et Towne. Le film est nostalgique pour son propre passé. Et ce passé, c'est *Chinatown*.

Ainsi, dans *The Two Jakes*, le personnage de Gittes ne s'intéresse à l'affaire à laquelle il est mêlé, que lorsqu'il entend le nom de Kitty Mulway sur l'enregistrement sonore du meurtre. Kitty est la fille d'Evelyn Mulway, la femme que Gittes a aimée, mais n'a pu sauver dans *Chinatown*. Dès lors la présence d'Evelyn hante le film et tout *Chinatown* avec elle. Au point où Nicholson va même jusqu'à inclure, de façon impromptue, des plans du premier film dans le sien. Ceux-ci font figure de flash-back très courts mais très intenses qui montrent le trouble de Gittes. Ils ont ainsi pour effet de bouleverser le spectateur; surtout celui qui a gardé en mémoire le film de Polanski, seize ans plus tard. (Les autres risquent d'être décontenancés par ces passages.) Le film nous tient à cheval entre le passé et le présent cinéphilique.

L'incorporation de *Chinatown* va plus loin. Une des scènes les plus émouvantes de *The Two Jakes* a lieu lorsque Gittes ne peut s'empêcher de reprendre la filière de d'Evelyn pour la revoir en photo. On entend alors la voix fantomatique de Faye Dunaway laisser un mot d'amour au détective qui, lui, ne peut retenir quelques larmes. L'effet est d'autant plus prenant que Nicholson ne joue pas souvent les sentimentaux. Gittes ne veut percer le mystère qui l'entoure que dans la mesure où celui-ci le rapprochera du souvenir d'Evelyn. C'est pourquoi il fait tout en son pouvoir pour trouver Kitty. En sauvant la jeune femme, il réparera la faute qu'il croit avoir commise dans le passé.

Il est intéressant de voir comment *The Two Jakes* acquiert alors des airs de *Vertigo*, cette autre oeuvre-phare sur le souvenir et l'obsession. Gittes cherche Kitty qui lui rappelle Evelyn, de la même façon que Scotty s'intéressait à Judy parce qu'elle lui rappelait Madeleine dans le film d'Hitchcock. À la différence près, que même après avoir parlé deux fois à Kitty, dans la première partie de *The Two Jakes*, Gittes ne la reconnaît toujours pas. C'est une ironie que le film souligne de façon magistrale.

Avant de revoir Kitty pour la première fois, Gittes est victime d'une explosion qui le sonne complètement. Le sort veut que, dans *Chinatown*, le personnage perdait aussi conscience sur le même site (l'orangerie est devenue un développement résidentiel). Jake s'en souvient. C'est pourquoi, pendant l'explosion, Nicholson coupe à une séquence très expérimentale qui nous montre les deux incidents se juxtaposer dans l'esprit du personnage. Le dernier plan se termine en spirale (le motif *Vertigo*) et s'arrête sur le visage de Kitty. Tout comme Evelyn avait secouru Jake après sa déconfiture chez les employés de son père, Kitty est là pour accueillir le détective à son réveil. La fille a remplacé la mère, mais Jake ne s'en rend pas compte...bien qu'il demande d'une voix confuse; «Je ne vous ai pas déjà vue ici?» Il sait mais ne sait pas qu'il sait. Lorsqu'il voit Kitty pour la deuxième fois, celle-ci est chez l'esthéticienne et porte un masque de glaise verte. L'enduit s'assèche et craque au fur et à mesure que Kitty, qui sait que Jake la cherche, perd son sang-froid. Mais même ici, Gittes ne la démasque pas. C'est à croire que celui-ci ne reconnaît pas Kitty parce qu'il cherche en fait Evelyn.



Lorsque Jake finit par reconnaître Kitty, leur relation devient ambiguë. L'adolescente de *Chinatown* est devenue une femme. Celle-ci tente d'ailleurs de séduire le détective mais Jake l'en empêche dans un moment de lucidité. On comprend qu'il aurait l'impression d'être infidèle à Evelyn mais aussi, de commettre un acte incestueux. Le même dont fut victime le personnage de Faye Dunaway dans *Chinatown*. C'est ainsi que *The Two Jakes* nous renvoie l'image du premier film pour la dernière fois.

Tout comme *Vertigo*, le récit de *The Two Jakes* est donc axé sur l'idée du dédoublement. Le premier et non le moindre étant celui de Jake qui doit confronter son homonyme, l'entrepreneur en immobilier qui a épousé Kitty. Le film est donc auto-réflexif, ce qui devrait en faire une oeuvre moderniste, comme celle d'Hitchcock. Mais outre cette réflexion horizontale (à l'intérieur même du récit), on a vu que *The Two Jakes* opère aussi sur le principe d'une réflexion verticale (hors du récit). En faisant d'un autre film la matière première du sien, Nicholson a réalisé une oeuvre post-moderne de grande envergure.

C'est peut-être là que Robert Towne en serait venu s'il n'avait pas abandonné le projet «Chinatown», et s'il avait fait du diptyque, une trilogie. Jack Nicholson a eu la présence d'esprit et l'imagination nécessaire pour réaliser maintenant ce qui, peut-être, ne se serait jamais fait.

Dans le tout dernier plan du film, la caméra effectue un mouvement péremptoire très rapide vers Jake qui, après une pause calculée, répond finalement à Kitty qu'on ne peut échapper au passé. C'est le dernier aveu de l'acteur-réalisateur. On a rarement mis en scène la souvenance, cinéphilique ou autre, avec autant d'intelligence et d'émotion.

The Two Jakes est une oeuvre d'une beauté et d'une richesse remarquables. La suite d'un film, ça peut aussi être ça.

Johanne Larue