

Zoom out

Number 156, January 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50218ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1992). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (156), 61–83.

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE



Le dernier film de Krzysztof Kieslowski se situe dans la lignée des films où le thème central n'est pas prétexte à la découverte de la magie du cinéma mise en parallèle avec la magie de la vie elle-même. Tout en étant un cinéma de remise en question, le cinéma de Kieslowski ne traduit pas des malaises collectifs, ni ne laisse entendre que les insatisfactions individuelles résultent d'inadéquations sociales ou politiques. Dans les dix films de son **Décatalogue**, les méandres de l'introspection plongent les personnages principaux dans d'inextricables dilemmes, mais au bout du voyage-itinéraire qu'ils sont forcés de vivre, se trouve (peut-être) l'être entier, adulte, qui mettra ses propres décisions au-dessus de l'acceptation passive et de la résignation.

La Double Vie de Véronique donne l'occasion à Kieslowski de se libérer de la morale inhérente qui composait le tissu de ses films précédents, et de se lancer à corps perdu dans le film réaliste. Il met en scène deux personnages jumeaux qui ne se connaissent pas. À Paris, Véronique évite le contact d'un objet qui a causé une blessure à Weronika, à Varsovie. Elle profite des expériences et de la sagesse de l'autre sans le savoir. Et, l'amour de la musique aidant,

les deux jeunes femmes se communiquent, par-delà les frontières, leur quête d'une certaine spiritualité.

Kieslowski raconte finalement une histoire d'amour, d'une grande simplicité, où les manques et les envies ont leur rôle et où le bonheur intérieur parvient, à force de croyance, à surmonter le côté affligeant de la vie de tous les jours.

Ce film, brillant par sa force onirique et sa beauté plastique, traite de choses et de sentiments qu'on ne peut pas nommer. Comment expliquer que chacun, dans le monde, possède son double, et que ce double peut influencer sa vie, même à distance? La sensibilité et les pressentiments existent dans une sphère qui demeure encore inconnue à l'homme. C'est une sphère fragile dans laquelle on ne peut pénétrer sans le recours à une force plus grande, qui est, ici, la magie du cinéma.

Film d'atmosphère par excellence, **La Double Vie de Véronique** surprend par la densité de ses images, chacune créatrice de tension et d'émotion. La présence d'Irène Jacob est un exercice de création

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE

Réalisation: Krzysztof Kieslowski — **Scénario:** Krzysztof Kieslowski et Krzysztof Piesiewicz — **Production:** Leonardo de la Fuente — **Images:** Sławomir Idziak — **Montage:** Jacques Witte — **Musique:** Zbigniew Preisner — **Décors:** Patrice Mercier — **Interprétation:** Irène Jacob (Weronika / Véronique), Anna Gronostaj (voix en polonais de Weronika), Halina Gryglaszewska (la tante de Weronika), Kalina Jedrusik (la femme bariolée), Jerzy Gudjko (Antek), Aleksander Bardini (le chef d'orchestre), Philippe Volter (Alexandre Fabbri), Sandrine Dumas (Catherine), Louis Ducreux (le professeur), Claude Duneton (le père de Véronique), Lorraine Evanoff (Claude) — **Origine:** France/Pologne — 1991 — 90 minutes — **Distribution:** C/FP.

en soi. Son courage et son honnêteté se sentent à chaque séquence et la sincérité de certains de ses regards, l'innocence de certains de ses gestes, reflètent quelque chose d'intérieur qui va bien au-delà de ce qu'on lui demande d'exprimer: il s'agit probablement «des mouvements de sa propre âme, de son moi profond», comme le dirait Kieslowski. Irène Jacob donne d'elle-même à tel point qu'on se demande si elle est elle-même en quête de son autre Irène.

D'ailleurs, Kieslowski ne parle pas très longtemps avec ses comédiens, il n'analyse pas leur rôle pendant des journées entières. Il leur propose quelques repères, leur fournit quelques phrases importantes, celles écrites avec ardeur pour ce film avec Krzysztof Piesiewicz, et leur donne la possibilité de s'exprimer de la façon qui leur convient le mieux.

Lorsque Véronique se rend compte de l'existence de Weronika, elle marque un long temps d'arrêt, elle se met à pleurer, elle pense. C'est finalement ce que le réalisateur polonais nous demande de faire. Et non seulement à propos de son film, mais à propos de notre propre existence, de notre propre place dans la société. Il faut attendre et regarder. Quelque chose va se passer si on se donne la peine de s'arrêter, de regarder et d'attendre. Tout est dans cette dialectique attente/résultat, renforcée par une croyance, n'importe laquelle, une spiritualité.

Kieslowski n'accorde pas d'importance à une spiritualité particulière. Ici, avec Véronique, elle s'appelle musique, et elle vibre de partout.

Zbigniew Preisner travaille avec Kieslowski depuis 1983. À 36 ans, il est déjà l'auteur de plusieurs compositions pour le cinéma et le théâtre. Ancien élève de l'Université de Cracovie où il vit et travaille, il a composé les trames musicales de **Sans fin** et des dix films du **Décalogue**. C'est la confiance que les deux hommes ont l'un pour l'autre qui a permis à Preisner de mettre au point ce fameux concerto en mi, thème musical lancinant et poétique du film, et attribué à un certain Van den Budenmayer, comme dans l'un des épisodes du **Décalogue**. Autre preuve de l'existence d'un double quelque part au début au dix-neuvième siècle. La musique est le moteur du film et son interprétation (par le Grand Orchestre de Katowice et le Choeur Philharmonique de Silésie) est d'autant plus efficace qu'elle conduit le spectateur à entrer dans la simplicité par l'intermédiaire de la grandeur. Comme si la beauté majestueuse de la musique

provoquait la perception de la vérité la plus élémentaire. L'amour des êtres et l'authenticité des atmosphères semblent s'affirmer et la finesse de touche des sentiments paraît dans toute sa simplicité.

Cette histoire située hors du banal et du quotidien relève cependant des contradictions mêmes qui caractérisent notre génération. C'est sans doute la raison pour laquelle Kieslowski s'attarde dans la seconde partie sur les incertitudes de Véronique, sur ses tentatives de faire le joint entre son désarroi intérieur et les gens qui l'entourent. Se lancera-t-elle (après avoir abandonné ses leçons de musique), les yeux fermés, dans une histoire d'amour avec Alexandre Fabbri, sous prétexte que c'est ce qu'elle recherchait, ce que tout le monde recherche dans la vie? Le bonheur est-il uniquement dans sa découverte, plutôt que dans sa poursuite? Peut-être le cinéaste a voulu ainsi échapper au reproche de facilité ou alors parce qu'il a cru sincèrement devoir donner une caution intellectuelle à cette tentative de cinéma-miroir.

Le style de Kieslowski reste cependant le même. Il fait s'attarder la caméra sur des objets, donnant au spectateur la possibilité de disserter à l'infini sur la définition du Beau. Pas de rupture de ton néanmoins, pas de provocation. Il s'agit de faire vibrer la corde sensible, en s'attachant à tout ce qui est lucide, à tout ce qui est limpide et dépouillé. Cette liberté esthétique conduit nécessairement à une poésie réaliste qui parvient à éviter la fuite mythique et aliénante vers le merveilleux.

Jamais **La Double Vie de Véronique** ne sombre dans le ridicule. Deux facteurs primordiaux sont à considérer à l'actif de l'entreprise: l'intelligence de la mise en images et l'exceptionnelle cohésion dramatique du scénario.

Tandis qu'un vent insidieux menace l'univers des êtres sensibles, la caméra de Kieslowski traduit avec une sobriété confondante leur fragilité face à une nature hostile, la futilité de certaines valeurs traditionnelles véhiculées pendant des siècles et la faiblesse de leur moyen de défense. Les fugitives images de Véronique faisant l'amour, la rigueur pénétrante de certains de ses regards, sa radieuse lucidité à la fin du film et le bonheur de savoir et tout comprendre ajoutent à ce film magique qui place Kieslowski pour de bon au rang des grands cinéastes contemporains.

Maurice Elia

Un coeur qui bat**UN COEUR QUI BAT**

Réalisation et scénario: François Dupeyron — **Interprétation:** Dominique Faysse, Thierry Fortineau, Jean-Marie Winling, Christophe Pichon, Steve Kaifa, Coralie Seyrig — **Origine:** France, 1991. **Durée:** 100 minutes.

Après avoir travaillé à trois courts métrages avec Dominique Faysse, François Dupeyron a insisté pour que ce fût à nouveau avec elle que s'effectue le tournage de son deuxième long métrage, **Un coeur qui bat**. Le résultat possède des ambiguïtés, mais on ne peut que féliciter le metteur en scène de son entêtement.

Dominique Faysse joue le rôle d'une femme mariée qui rencontre un jour un homme dans la rue, se donne à lui à la fois pour toutes sortes de raisons et pour aucune d'elles. Lui insiste pour la revoir, elle refuse, mais finalement cède: elle se rend compte qu'elle l'aime.

Mais elle aime aussi son mari. Ce balancement, ce trouble inhérent à toutes les histoires d'amour, c'est le thème de ce film lancinant, pervers à force d'introspection, volontairement différent par la profondeur de son déroulement et la vérité de ses personnages.

François Dupeyron, qui s'y connaît en rendez-vous étranges (voir son premier long métrage, **Drôle d'endroit pour une rencontre**), a situé la majorité de ses scènes à Pigalle, ce quartier de Paris vaguement touristique, où l'amour se vend au rabais et où les corps des femmes sont pratiquement exposés en vitrine, dans le quartier

du Sacré-Coeur pour des couples d'amoureux, et du côté de Barbès où le multiculturalisme bat son plein. Bref, ceux qui s'aiment sont seuls parmi la foule.

Mado, le personnage principal, est une femme vulnérable, secrète et ouverte à la fois. Elle ne flâne pas dans les rues de Paris, elle y rôde plutôt, comme une bête aux abois, laissant exploser ses états d'âme et sa nudité dans chacun de ses mouvements, dans

chacune de ses actions. C'est une femme à fleur de peau que Dupeyron n'a pas hésité à nous montrer sous toutes les lumières possibles.

À noter, un concierge d'hôtel, vaguement musicien, qui ponctue ce film lent à dessein, d'une scène inoubliable.

Maurice Elia

Prospero's Books

Le film marque une collaboration exceptionnelle entre Peter Greenaway, le réalisateur et John Gielgud, le superbe acteur, dont le talent, depuis presque cinquante ans, domine toutes les scènes et les écrans du monde.

Depuis longtemps, en effet, conscient de l'importance du personnage de Prospero — dans la dernière pièce connue de Shakespeare que certains biographes et exégètes considèrent comme son vrai testament littéraire et artistique — et de la compréhension du rôle, mûrie au cours de quelque 500 représentations dans 4 productions prestigieuses entre 1930 (Old Vic) et 1974 (National Theatre of Great Britain), John Gielgud voulait pouvoir conserver un document pour la postérité. «En fait, déclara-t-il, j'avais toujours voulu tourner un film de *La Tempête*, et Prospero est un de mes rôles de prédilection. Il me semblait aussi que tout le côté magique et merveilleux ressortirait très bien à l'écran.» Il avait donc approché Ingmar Bergman — qui, trop occupé, lui répondit négativement — et Akira Kurosawa qui, avec ses admirables transpositions de Dostoïewski (*L'Idiot*) et, justement de Shakespeare

(*Le Château de l'araignée* d'après *Macbeth*) l'avait profondément impressionné. L'incertitude de son état de santé comme de sa position financière obligèrent Kurosawa à refuser. Aussi, lorsque Peter Greenaway lui offrit l'an dernier de participer au tournage de *Dante's Inferno* qu'il réalisait pour la BBC, au cours d'un déjeuner, John Gielgud lui parla de son rêve. «Six semaines plus tard, Peter m'envoyait un projet de scénario, me demandant si je pouvais interpréter tous les rôles masculins! J'avoue avoir été assez surpris, mais l'idée de Peter était à la fois logique et justifiée: Prospero est le maître absolu de son île enchantée; il dicte et contrôle les gestes et les pensées de tous les habitants de l'île, lutins, fées, monstres (une idée géniale: l'affreux Caliban est interprété par Michael Clark, danseur/chorégraphe fabuleux, sinueux, à mi-chemin entre le serpent et l'homme), ainsi que ceux des humains qui ont eu l'inconscience, l'ignorance ou l'imprudence de se risquer sur son territoire.» Prospero commande aussi aux éléments, et connaît le passé comme l'avenir grâce aux vingt-quatre livres du titre. Ce sont ceux que son frère Gonzalo, après l'avoir dépossédé du duché de Naples, plaça sur la demande de Prospero dans la barque

PROSPERO'S BOOKS —
Réalisation: Peter Greenaway — **Scénario:** Peter Greenaway, d'après *La Tempête* de William Shakespeare — **Production:** Kees Kasander — **Images:** Sacha Vierny — **Montage:** Marina Bodbijn — **Musique:** Michael Nyman — **Son:** Garth Marshall et Chris Wyatt — **Décor:** Ben Van Os et Jan Roelfs — **Costumes:** Dien van Straalen — **Chorégraphie:** Karine Saporta et Michael Clark — **Infographie:** Eve Ramboz — **Interprétation:** John Gielgud (Prospero), Michael Clark (Caliban), Isabelle Pasco (Miranda), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Tom Bell (Antonio), Kenneth Cranham (Sebastian), Gérard Thoolen (Adrian), Mark Rylance (Ferdinand), Pierre Bokma (Francisco), Jim van der Woude (Trinculo), Michiel Romeyn (Stephano), Orphéo, Paul Russell, James Thierree, Emil Walk (Ariel), Ute Lemper (Ceres) — **Origine:** Pays-Bas/France/Italie — 1991 — 120 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.



l'emportant vers l'exil. Ces livres symbolisent la Science, mais celle qu'on pouvait concevoir au temps de Shakespeare. On y trouve un traité de cosmogonie, un herbier, des ouvrages sur l'architecture, sur les sortes d'animaux et leurs caractéristiques, sur la navigation, sur la colonisation, sur les jeux, sur les langues, etc... Peter Greenaway en a traduit l'impact et la puissance en utilisant l'écran des miroirs, des reflets, des images dans l'image, à la fois mirages et réalités truquées, dans une débauche kaléidoscopique d'une extraordinaire richesse visuelle, mais jamais gratuite. En fait, les sortilèges et les pièges de l'écran équivalent exactement à ceux que commande Prospero. Ce royaume miniature est régi par des lois et règles en dehors du Temps et de l'Espace, comme chez la Bête dans le si beau film de Jean Cocteau, *Les Esprits* commandés par Prospero figurent les dieux et les déesses de l'Antiquité.

Prospero s'habille en doge, et Caliban danse et virevolte dans l'eau d'un lac dont la transparence trompeuse n'est qu'une apparence de la réalité. On compte quatre Ariels (les génies de l'Air) et non un comme dans Shakespeare. Ils représentent les quatre Éléments. L'univers de l'île est rendu par les références des livres matérialisés en une sorte de vertigineux microcosme reflétant

l'architecture, la peinture, la musique et les connaissances de l'époque élisabéthaine. De plus, ce jeu de miroirs reflétés à l'infini retrouve et circonscrit l'univers même de Shakespeare, celui, là encore, des réalités et des apparences comme ces garçons qui, au temps du poète, jouaient des rôles de filles travesties en garçons... Avec Greenaway, cette fausse réalité joue sur tous les plans à la fois, et le prodigieux Gielgud, magicien, père, doge, démiurge ou duc de Naples, en rend toutes les nuances en se transcendant lui-même. À dire vrai, un tel film ne se raconte pas. On doit le voir et le revoir sans qu'il soit possible d'en épuiser les richesses d'un seul coup.

Témoignage prestigieux d'une rencontre exceptionnelle, et probablement l'une des traductions les plus réussies de l'univers shakespearien, **Prospero's Books** est un film-bible, un film-phare dont la valeur incontestable sans aucun doute avec le nombre des années et qui aura incontestablement une place de choix dans toute vidéothèque, puisque nous avons désormais la chance de pouvoir accéder directement à ce média de la connaissance. Prospero, lui, n'avait que des livres... Notre magie à nous, c'est l'image projetée sur l'écran et sa rétention dans notre mémoire.

Patrick Schupp

CAPE FEAR — Réalisation: Martin Scorsese — **Scénario:** Wesley Strick, d'après le scénario de James R. Webb et le roman de John D. MacDonald *The Executioners* — **Production:** Barbara De Fina — **Images:** Freddie Francis — **Montage:** Thelma Schoonmaker — **Musique:** Bernard Herrmann, arrangement d'Elmer Bernstein — **Son:** Tod Maitland — **Décor:** Henry Bumstead + Jack G. Taylor — **Costumes:** Rita Hyack — **Effets spéciaux:** Derek Meddings — **Générique:** Elaine et Saul Bass — **Interprétation:** Robert De Niro (Max Cady), Nick Nolte (Sam Bowden), Jessica Lange (Leigh Bowden), Juliette Lewis (Danielle Bowden), Joe Don Baker (Claude Kersek), Robert Mitchum (le lieutenant Elgart), Gregory Peck (Lee Heller), Martin Balsam (le juge), Ileana Douglas (Lori Davis), Fred Dalton Thompson (Tom Broadbent), Zully Montero (Graciella) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 128 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

Cape Fear

En voulant refaire (à sa manière) le thriller que réalisa, en 1962, J. Lee Thompson, Martin Scorsese a réinventé le remake. Il est allé jusqu'à se départir du décor urbain habituel de ses films pour aller filmer la vie dans une petite ville et s'attacher à une famille bourgeoise conventionnelle. Le cinéaste a cependant conservé les thèmes de la majorité de ses films: la crise morale, la tension issue des circonstances, et la peur agrémentée d'une touche d'humour.

Après avoir lu et relu le scénario que lui avait confié un jour Steven Spielberg (dont la compagnie, Amblin, a coproduit le film), Scorsese s'est vu dans l'obligation de le refuser immédiatement pour toutes sortes de raisons: difficulté de travailler avec les studios et l'industrie hollywoodienne en général, refus radical de refaire des classiques du cinéma (ce qu'il a toujours proclamé) et surtout, rejet de la psychologie même des personnages et des situations du premier film. Lorsqu'il obtint les coudées franches dans la plupart des domaines, Scorsese a décidé de mettre la psychose du personnage principal au premier plan: Max Cady se sent imbu d'une mission qui le conduira à faire souffrir au maximum Sam Bowden et sa famille dans le seul but que son ancien avocat atteigne, même dans la mort, un salut rédempteur. Tout le film est parsemé de cette ferveur presque évangélique qui sourd de Max Cady, tant dans ses actions, ses propos et les tatouages de son corps. C'est un homme qui a pris une décision et qui va l'assumer jusqu'au bout. Il est sûr de sa mission.

Dans le film original, le couple que formaient Gregory Peck et Polly Bergen était un couple parfait, avec les idéaux et les valeurs américaines traditionnelles. (Scorsese disait que la présence de Gregory Peck à l'écran représentait en elle-même quelque chose de tranquillisant.) À l'arrivée de Max Cady, libéré de prison après un séjour de six ans pour crime sexuel, les membres de la famille sont

en proie à la terreur: Sam Bowden avait été l'avocat responsable de l'incarcération de Cady et celui-ci est bien décidé à se venger de la manière la plus violente. Il tue le chien, profère des obscénités téléphoniques à Madame Bowden, menace la fille du couple à sa sortie de l'école. La tension est extrême et bien menée et, à la suite d'une lutte finale sur la rivière Cape Fear, Sam triomphe et renvoie Cady en prison.

Tel quel, le roman de John D. MacDonald, *The Executioners*, (ainsi que son adaptation cinématographique par James R. Webb) ne satisfaisait pas le cinéaste Scorsese, spécialiste de la représentation cinématographique du bien et du mal, qui ne vit dans le film de Thompson qu'une histoire de vengeance. Il fallait enrober la dépravité du sadique de cette force émotionnelle qui pouvait le rendre humain et affubler la paisible famille Bowden de toute une série de désirs inavoués, reliés, de près ou de loin, à la sexualité. Sexualité refoulée de Leigh Bowden qui n'arrive pas à oublier les infidélités passées de son mari, sexualité refoulée de Sam Bowden qui ne peut s'empêcher de poser son regard sur de petites secrétaires en compagnie de qui il joue au racquet ball dans le seul but d'extérioriser ses désirs latents, sexualité refoulée de Danielle, la fille des Bowden (qui a quinze ans au lieu de douze, dans le premier film), qui souffre des disputes parentales et se réfugie dans un monde fait de tensions internes propres à l'adolescence mais qui restent pour elle du domaine de l'inexplicable. Lorsque surgit Max Cady, toute cette répression semble se donner libre cours.

Sans montrer la sexualité, Scorsese nous la fait sentir dès les premières images. Elle imprègne chaque scène et dégage à la fois un parfum de danger et un sentiment de libération. Elle est tellement présente, tellement ultime à certains moments, qu'elle dépasse de loin la scène la plus osée du **Cape Fear** de 1962, au cours de

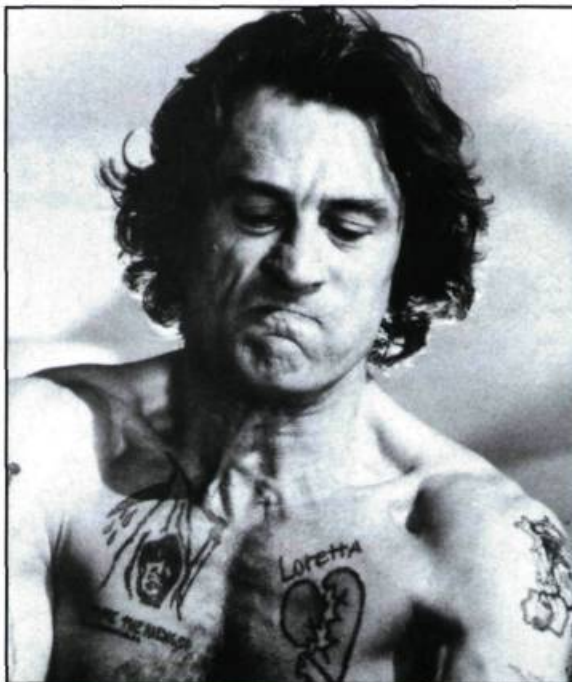
laquelle Robert Mitchum écrase un oeuf sur le haut de la poitrine de Polly Bergen au grand dégoût de celle-ci. Jessica Lange, dans le film de Scorsese, dégage au contraire, en présence de Cady, une impression de brûlante sexualité sans qu'il y ait le moindre contact physique accentué. Quant à la scène du théâtre désert, dans le sous-sol de l'école (la rencontre entre Max Cady et la jeune Danielle dans le décor enfantin de la Forêt verte), elle respire la passion à chaque plan, à chaque réplique. C'est à coup sûr un des moments les plus forts du film: caresses, baiser, mais surtout dialogues au cours duquel le bien et le mal n'ont soudain plus de définition exacte.

Scorsese a fait revenir sous forme de caméos Gregory Peck, Robert Mitchum et Martin Balsam, vedettes du film original. C'est d'ailleurs par les trois minutes d'écran qu'il donne à Peck que le cinéaste de **GoodFellas** explique comment il voyait le Sam Bowden original: traditionnel, conventionnel, jusqu'à même un certain fanatisme.

Scorsese a su expliquer à Thelma Schoonmaker (sa monteuse attitrée) ce qu'il voulait, côté montage: rien de sec, rien de visiblement violent, mais néanmoins rempli de coups de poings bien assenés. Il a même eu le courage de demander à Elmer Bernstein de re-orchestrer la partition originale de Bernard Herrmann. Quant à la photographie (en CinémaScope), une variété innombrable de plans inédits, de prises de vue nouvelles (plongées et contre-plongées nombreuses, fondus au rouge, plans en noir et blanc et en *négatif*, jeux de miroirs, éclairages inusités), c'est un festival d'originalité.

Mais c'est surtout grâce au scénario et au choix des scènes que l'extraordinaire a lieu: De Niro assis la nuit sur le mur de jardin avec feux d'artifices du 4 juillet en arrière-fond (comme s'il disait: «fête nationale? quelle fête nationale?»), les éclats de rire d'une future victime au bar, vite suivis de ses pleurs à l'hôpital, la décapotable rouge qui file comme sur de l'eau, Sam Bowden qui s'étale de tout son long en glissant sur le sang du détective assassiné, le regard fixe de l'homme qui coule, les chocs visuels provoqués par des gestes quotidiens: portes verrouillées, téléphone qui sonne...

Naturellement, un peu comme dans tous les films de Scorsese, il y a toujours cette confrontation entre l'éducation chrétienne et les valeurs enseignées par la société. À ce sujet, la scène entre Robert De Niro (dont c'est ici la septième collaboration avec Scorsese) et



Juliette Lewis dans le théâtre apparaît comme la scène-charnière du film, celle autour de laquelle s'organisera l'avenir dont la jeune fille parlera à la toute fin du récit.

Les confrontations entre Martin Scorsese et les studios de Hollywood semblent s'être aplanies avec **Cape Fear**. Un budget de 34 millions de dollars (c'est énorme pour lui), la possibilité de faire exactement ce qu'il désire, et surtout la reconnaissance de son talent donnent au cinéaste la chance de se renouveler et de raviver cet amour du cinéma qu'il a toujours ressenti. Tout comme pour Coppolla, Spielberg, De Palma et les autres cinéastes de sa génération, c'est l'amour du cinéma qui se lit dans les séquences des films de Scorsese. Il adore toujours les vieux films hollywoodiens, les westerns, les films à suspense, les films d'aventure, et il éprouve maintenant la joie double de pouvoir travailler à l'intérieur de certaines conventions de studio tout en y mettant du sien, relevant ainsi ses propres défis et innovant à tous les coups.

Maurice Elia

Whore

Le dernier film de Ken Russell passera sans doute inaperçu. Certains reprocheront à l'auteur de **Women in Love** de s'être un peu trop égaré dans la facilité; d'autres lui en voudront d'avoir coscénarisé un récit où défilent des lieux communs qui ne semblent même pas intéresser les personnages du film. Inquiet de la façon dont il manipulerait **Whore**, Russell semble avoir perdu la notion de tempérance. En particulier en ce qui a trait à la direction d'acteurs. En prostituée des autoroutes et des grands boulevards, Theresa Russell fait tout de même rougir l'écran, malgré ses délits primesautiers. Du point de vue de la mise en scène, l'auteur évite le

côté stagnant, en situant une réalité théâtrale dans différents contextes géographiques. Les poncifs, proches d'un certain mélodrame urbain rappelant les films «traite des blanches» d'une époque révolue, se présentent comme une tentative de parodier différents genres cinématographiques. C'est une opération qui passe tout de même par des outrances excessives qu'on est prêt à négliger, à condition qu'on oublie aussi que le réalisateur de **Whore** est le même que celui de **Music Lovers**.

Élie Castiel

WHORE — **Réalisation:** Ken Russell — **Scénario:** Ken Russell et Deborah Dalton, d'après la pièce *Bondage*, de David Hines — **Interprétation:** Theresa Russell, Benjamin Mouton, Antonio Fargas — **Origine:** États-Unis, 1991 — **Durée:** 84 minutes.

Little Man Tate / Le Petit Homme

Le premier long métrage réalisé par Jodie Foster est placé sous le signe de l'intelligence: celle de son protagoniste principal, un enfant surdoué, et celle également de l'oeuvre en soi. Ultimement, le trajet du scénario mène vers un message très simple, parfaitement convenu et attendu, qui dit que l'humain a autant besoin de nourriture émotive qu'intellectuelle. Comment ne pas se laisser convaincre quand le film lui-même incarne le message qu'il transmet? En effet, **Little Man Tate** frappe d'abord par l'intelligence de son écriture, par la finesse de son humour, par l'adresse avec laquelle les auteurs parviennent à typer les personnages sans effort apparent et à récupérer à leur avantage tous les lieux communs qui se dressent devant eux. Le film frappe aussi par l'intelligence de ses interprètes qui rivalisent d'imagination, d'esprit et de sensibilité. Le spectateur comprend dès la première bobine qu'il s'agit d'un petit film astucieux qui cherche à séduire avec une sorte d'élégance discrète. Plus l'histoire évolue et plus il devient évident qu'il s'agit aussi d'un film qui tend vers l'émotion, avec la même simplicité qui fait la marque de son humour satirique. C'est avec des films comme celui-là que le cinéma américain atteint une certaine grâce qui lui confère la plénitude qu'offre le mariage de l'art et du divertissement populaire.

Il n'y a pas de grand mystère à l'origine d'une telle réussite. Comme c'est souvent le cas, il s'agit simplement de la rencontre heureuse d'artistes qui, pour l'occasion, ont été tout particulièrement inspirés. Au départ, il y avait tout à craindre de cette histoire qui décrit la rencontre entre un garçon de sept ans, doté d'une intelligence supérieure, et une psychologue dont la vocation est de mettre en valeur et de développer les talents d'enfants surdoués. Entre ces deux personnages, il y a la mère du gamin, une serveuse célibataire et sans instruction qui se rebute à l'idée que son enfant soit traité différemment des autres.

Le premier quart du film est constitué de scènes brèves et généralement humoristiques où le jeune héros, prénommé Fred, nous résume son *vécu* en voix off. Ainsi, on le voit dans la cour d'école, dessinant à la craie, sur l'asphalte, une fresque dans le style de la Renaissance italienne, pendant que ses compagnons de classe jouent au ballon. Il commente: «Je pense que c'était évident pour tous que j'étais différent des autres enfants de mon âge». Le film décrit avec une belle économie narrative la relation entre Fred et sa mère, Dede, fondée parfois sur un curieux et très amusant renversement des rôles (lui, toujours sérieux et préoccupé par les grands problèmes du monde, elle, désinvolte et préférant s'amuser plus qu'autre chose). Les auteurs savent qu'il est primordial que dans cette première partie du film on sente bien la complicité et la tendresse qui lient la mère et l'enfant, car c'est de cela dont dépendra, plus loin, toute la charge émotive du film. En effet, **Little Man Tate** peut être vu comme l'histoire d'une séparation. Lorsque la psychologue, Jane, propose à Dede d'inscrire le gamin à un camp d'été pour enfant *géniaux*, elle lui demande, en fait, d'abdiquer son rôle de mère pour le bien de son enfant. Ce drame s'inscrit en sourdine dans la trame narrative; il s'affirme dans le regard de Jodie Foster, dans le choix de certains mots du dialogue. On comprend que c'est Dede qui va devenir l'orpheline, l'enfant abandonnée.



La suite du film raconte deux solitudes. Celle de Dede, installée en Floride pour l'été et qui n'a plus que le téléphone pour garder contact avec Fred. Et celle de Fred, bien encadré par la psychologue sur le plan intellectuel, mais orphelin quand même au plan émotif. L'enfant suit un cours à l'université et fait la connaissance d'un étudiant trois fois plus âgé que lui dont il tente de se faire un ami, mais sans succès. Par ailleurs, Jane se persuade qu'il faut traiter Fred en adulte, puisqu'il en possède l'intelligence. Sans s'en rendre compte, elle le prive de la magie de l'enfance. On comprend alors, progressivement, que Jane a elle-même été un enfant surdoué qui n'a pas eu d'enfance véritable. Le noeud du drame, donc, c'est que Fred est coincé entre deux mères, l'une pouvant lui procurer l'affection maternelle et l'autre, l'encadrement intellectuel. Les insuffisances de Dede et Jane sont décrites avec beaucoup d'humour. Mais Scott Frank et Jodie Foster ne nous laissent jamais oublier qu'ultimement la solitude est au centre du drame. C'est elle, d'ailleurs, qui fournit à la réalisatrice ses plus belles idées de mise en scène et, au scénariste, ses répliques les plus fortes. La solitude, l'éloignement, les difficultés de communiquer, tous ces thèmes n'ont rien de neuf. Ils sont pourtant abordés, ici, avec une simplicité et une fraîcheur qui enchantent. L'émotion s'installe sans crier gare, colorant parfois d'équivoque les moments drôles. Tout est ici tellement juste et bien dosé que Foster peut se permettre de filmer les moments clefs du récit avec une retenue qui, loin d'en diminuer l'impact, les rend bouleversants. La scène où Dede retrouve Fred vers la fin du film est mise en scène avec une telle sobriété, une telle pudeur, que si elle était vue hors contexte, le spectateur non prévenu ne pourrait jamais croire qu'il s'agit de la grande scène du film: en avant-plan, Fred s'acharne sur un téléphone avec un tournevis, tandis que Dede apparaît derrière lui, en silhouette, s'approche, penche la main vers l'enfant qui se tourne et passe les bras autour de la taille de sa mère. Elle se penche, l'embrasse sur la tête et

LE PETIT HOMME (Little Man Tate) — Réalisation: Jodie Foster — Scénario: Scott Frank — Production: Scott Rudin et Peggy Rajski — Images: Mike Southon — Montage: Lynzee Lingman — Musique: Mark Isham — Décors: Jon Hutman — Costumes: Susan Lyall — Interprétation: Adam Hann-Byrd (Fred Tate), Jodie Foster (Dede Tate), Dianne Wiest (Jane Grierson), David Pierce (Garth), P.J. Ochlan (Demon Wells), Debi Mazar (Gina), Harry Connick Jr. (Eddie), George Plimpton (Winston F. Buckner) — Origine: États-Unis — 1991 — 99 minutes — Distribution: Orion.

prononce quatre mots: «I am here, kid». Pas de musique, un seul plan séquence sans mouvement d'appareil et aucune larme inutile. Il fallait vraiment que Foster ait confiance en elle pour tourner aussi simplement les retrouvailles tant attendues de l'enfant et de sa mère.

Mais il fallait surtout qu'elle ait une grande confiance dans l'intelligence et la sensibilité du spectateur.

Martin Girard

My Own Private Idaho

MY OWN PRIVATE IDAHO

— **Réalisation:** Gus Van Sant — **Scénario:** Gus Van Sant — **Production:** Laurie Parker — **Images:** Eric Alan Edwards et John Campbell — **Montage:** Curtiss Clayton — **Son:** Reinhard Stergar, Robert Marfs, Jan Cyr et John Huck — **Décor:** David Brisbin — **Costumes:** Beatrix Aruna Pasztor — **Interprétation:** River Phoenix (Scott Favor), Keanu Reeves (Mike Waters), William Richert (Bob Pigeon), James Russo (Richard Waters), Rodney Harvey (Gary), Michael Parker (Digger), Jessie Thomas (Denise), Chiara Caselli (Carmella), Udo Kier (Hans) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 105 minutes — **Distribution:** Alliance /Vivafilm.

Le troisième long métrage de Gus Van Sant est un *road movie* qui se glisse éperdument dans les confins misérabilistes du sexe, de la perte, et des aléas de l'amour. Ils sont jeunes, beaux, et ont toute la vie devant eux. Mais ils se prostituent. Pour survivre. Le premier, Mike, atteint de narcolepsie, n'a pas vu ses parents depuis son enfance, ce qui le pousse, malgré lui, à vendre son corps au plus offrant. Scott, quant à lui, décide de vivre dans les rues pour se révolter contre l'autorité abusive de son père, le maire de la ville.

La vie compliquée que mènent ces deux jeunes hommes n'est atténuée que par leur jovialité, par la présence d'un groupe de copains solidaires qui font le même «métier», et par l'indulgence de certains habitués. Libres de toutes contraintes, ils décident de partir pour Rome où il semblerait que l'on ait retrouvé les traces de la mère de Mike. Là, Scott tombe amoureux d'une jeune fille. Mike se rend alors compte qu'il est sur le point de perdre la seule personne qui l'aime.

Film farouchement urbain, *My Own Private Idaho* se passe au même endroit (à Portland, en Oregon) et reprend la même thématique que *Mala Noche*, premier long métrage du même auteur. Dans un milieu de paumés, de drogués et de parasites sociaux, les deux protagonistes principaux réussissent tout de même à sauvegarder leur candeur et leur quête d'amour. Et contrairement à *Drugstore Cowboy*, le précédent film de Van Sant, oeuvre intéressante mais qui souffrait d'un peu trop de compromis, *My Own Private Idaho* est une étude libre et sincère bonifiant les quelques faiblesses techniques que l'on constatait dans *Mala Noche*.

Avec un budget plus généreux accordé par une maison indépendante mais largement connue (il s'agit de «New Line International»), Gus Van Sant a reçu carte blanche pour mettre en image le canevas qu'il a lui-même composé. C'est un scénario qui nous parle en fin de compte de l'amour et de l'impossibilité de le consommer. L'amour que Scott éprouve pour Carmella, la jeune fille qu'il rencontre en Italie, est plus proche du coup de foudre «provisoire» que du véritable attachement. Tout le contraire du sentiment que Mike éprouve envers son compagnon, alors que celui-ci ne peut le partager. *My Own Private Idaho* n'est pas pour cela un film exclusivement sur l'homosexualité, bien qu'elle soit une des thématiques abordées comme dans le cas de *Mala Noche*.

Gus Van Sant évite le graphisme opulent pour s'en tenir à des sentiments que seuls les traits d'un visage, les gestes furtifs d'un corps en mouvement, ou des paroles volontairement insensées pourront exprimer. En se montrant compatissant envers ses personnages, le cinéaste n'essaie pas d'inoculer une certaine morale réprobatrice, mais au contraire place ses «marginiaux» sur le même piédestal que les gens censés mener une vie soit-disant normale. S'il a un parti pris, c'est contre toute la société qu'il l'extériorise.

Entre le *road movie* et le film d'auteur (bien que Van Sant refuse catégoriquement cette appellation), *My Own Private Idaho* surprend surtout par son économie de moyens, indépendamment d'une mise en scène baroque où les effets peuvent paraître flamboyants. Entre les nombreux personnages paumés de ce récit anti-spectaculaire, les mots se font rares, les gestes sont à l'économie, et les sens le plus souvent atrophiés. En même temps, ce cinéma aussi isolé soit-il dans la production américaine, ne renie pas certaines références (en particulier à *Falstaff*). À ce propos, nous avons droit au long monologue d'un personnage (référence au film de Welles), particularité qui donne au film sa théâtralité. Les deux approches, la cinématographique et la scénique, se voient harmonieusement liées l'une à l'autre, la première servant de contrepoids à la seconde. Cet équilibre rend le film plus accessible malgré une écriture parfois tendancieuse.

Les non-dits trouvent leur traduction dans le choix de la mise en scène: plongées ou contre-plongées, délires visuels hallucinants, et surtout de saisissants gros plans sur les objets. Quant au discours social sur un pays en crise, Van Sant l'évacue pour le tirer vers un constat nu et arbitrairement froid de la réalité. Avec *My Own Private Idaho*, Gus Van Sant confirme qu'il est un des cinéastes américains les plus originaux de sa génération.

Élie Castiel



Les Amants du Pont-Neuf

En allant voir **Les Amants du Pont-Neuf**, j'ai voulu oublier toutes les histoires incroyables et/ou vraies qui ont contribué à faire naître la légende de ce film.

C'est donc une histoire d'amour entre deux clochards: Alex, venu à la cloche comme on naît banquier, et Michèle, clocharde par désespoir lucide en forme de suicide différé. Au début du film, ils sont seuls, chacun de son côté, et rien, à part un accident de parcours, n'inscrit leur rencontre dans une destinée commune. Ils vont vivre sur ce fameux Pont-Neuf en restauration, le temps de deux saisons, et parvenir à établir entre eux une sorte de relation faite d'amour, de nécessité et de peur de la solitude. Ils iront jusqu'au bout de leur aventure, par des chemins différents, mais choisiront volontairement de finir ensemble ce qu'ils avaient commencé par hasard.

Cette histoire d'amour pour le moins banale, ce n'est jamais qu'une autre version de la bonne vieille recette du *boy meets girl* (que Carax avait déjà prise à son compte). Alors, qu'est-ce donc qui fait que nous ayons envie d'assister à ces noces de crasse, jusqu'à ce qu'elles soient consommées? En ce qui me concerne, tout simplement l'envie de me laisser porter par cette histoire, d'espérer qu'elle prenne chair dans la vie des amants. Est-ce ce qui s'est produit? Je ne crois pas, à mon grand regret.

Il y a tant de façons de raconter une histoire...Carax a choisi de dissocier l'histoire intérieure et l'histoire racontée de l'extérieur par la caméra. Mise à part la séquence d'ouverture, tout le reste du film s'inscrit en deux temps. On observe les relations entre Michèle et Alex et les relations entre la caméra (Carax?) et le couple. Les deux se font échos, les premiers sublimant les seconds, souvent avec un lyrisme époustouffant et une économie de mots remarquable. Mais alors, puisque la forme semble fonctionner, d'où vient le malaise et l'insatisfaction?

À l'évidence, Carax n'atteint pas le but fixé: nous faire partager ce qui se passe sur l'écran. Avec nos tripes bien sûr, mais aussi avec notre tête. On trouve un scénario qui veut en donner trop ou pas assez, particulièrement dans tout ce qui touche aux personnages. Carax se sent obligé de nous faire pressentir pourquoi Michèle est rendue à ce point de sa vie. Mais tout n'est que pressentiments. Elle devient *scénarisée* et donc, abstraite. On ne croit pas qu'elle puisse tomber amoureuse d'Alex qui, lui, est accessible et vraiment incarné. Caractère primaire par défaut, par conséquence de sa vie, il fait admettre ses actes sans avoir recours à de longs discours, ni même à une gestuelle exagérée. La pierre d'achoppement du film, le couple Michèle/Alex, s'effrite lentement. Ce qui devait nous saisir du début à la fin, la fulgurance de cette histoire d'amour, nous lâche à partir du moment où Carax intervient en chargeant de mystère une histoire dont la force était la simplicité.

Et ça n'est même pas un problème de réalisation. Il y a là une mise en scène et un parti pris cinématographiques à la fois frustrés et sophistiqués. La première séquence du film, tournée à la façon cinéma vérité reportage — caméra au poing — introduit la vie du

personnage d'Alex et de ses compagnons d'infortune. Puis, le personnage de Michèle nous apparaît dans une mise en scène à la fois simple et élaborée. Cette partie culmine dans la séquence de la nuit du 14 juillet, celle du bicentenaire, où les amants célèbrent leur rencontre dans un décor grandiose que la caméra filme sobrement mais non sans effet. Il y a de l'audace, de l'émotion pure et forte, une cacophonie d'un Paris fou, à la mesure de la célébration d'Alex et de Michèle. À ce point du film, soit le tiers, Carax a bien voulu faire confiance à la force de son histoire. Par la suite, tout bascule, le ton et le traitement changent. Le charme est rompu.



Il reste le souvenir des références à l'univers pictural dans lequel évolue Michèle. Par moments impressionnistes — l'eau de la Seine —, par d'autres, expressionnistes — Alex dans son numéro de cracheur de feu —, parfois surréalistes — le délire éthylique du couple devenant *réalité* ou encore la séquence des affiches enflammées dans le métro. Tout cela est admirablement réalisé, mais ne saurait suffire à faire du film une complète réussite. Reste une oeuvre certes poignante, poétique sans nul doute, avec la vie nocturne d'un Paris plus vrai que nature, mais qui se noie dans l'intimité du couple improbable.

Quant à la résolution de cette histoire d'amour, Carax nous fait passer alternativement du plus sec réalisme à la folie douce, pour mieux nous faire retrouver une poésie oubliée, peut-être celle des films du réalisme poétique. Les amants s'en vont, quittent ce Paris qui n'est plus celui de leur premier amour, au fil de cette eau qui est le coeur de la ville.

Que reste-t-il? L'impression d'être passé à côté de quelque chose de grand mais d'inaccessible. Carax est un auteur aux prises avec des rêves qui n'appartiennent qu'à lui. Film d'une forme mal contrôlée, **Les Amants du Pont-Neuf** souffre peut-être, finalement, de son passé légendaire.

Sylvie Gendron

LES AMANTS DU PONT-NEUF — **Réalisation:** Leos Carax — **Scénario:** Leos Carax — **Production:** Christian Fechner — **Images:** Jean-Yves Escoffier — **Montage:** Nelly Quettier — **Musique:** William Flageolet — **Son:** Henri Morelle — **Décor:** Michel Vandestien — **Costumes:** Robert Nardone — **Interprétation:** Juliette Binoche (Michèle), Denis Lavant (Alex), Klaus-Michael Grüber (Hans) — **Origine:** France — 1991 — 125 minutes — **Distribution:** Cinéma Plus.

Cheb

Cheb, c'est une sorte de chébec, un petit bateau à voiles et à rames, qui s'enliserait dans les sables mouvants d'un désert aux mirages grimaçants. Cheb, c'est le racisme dans la phase la plus réussie de son absurdité, parce qu'il étouffe celui qui n'a pas encore appris correctement à respirer. Tel est le sort de Merwan, âgé de 19 ans. Il vient de réintégrer son Algérie natale après une absence de 18 ans. L'accueil s'affiche glacial. Il faut dire que Merwan n'a pas de papier. Pas le moindre petit visa de touriste. Sans carte d'identité, il ne peut même pas louer une chambre. Il devra aller coucher avec les sans-abri. À son réveil, il constate qu'on lui a volé sa valise. Et qui plus est, on le force à faire son service militaire. Le moins qu'on puisse constater, c'est que l'enthousiasme n'est pas au rendez-vous. D'autant plus que Merwan, élevé en France ne connaît ni la langue ni les moeurs désuètes de son étrange pays d'origine.

Plus tard, le film nous apprendra que Merwan a été condamné à huit mois d'emprisonnement en France. On l'expulse. Voilà pourquoi il se sent beaucoup plus étranger en Algérie qu'en France. Douze mois dans une existence peuvent chambarder bien des choses. Mais les douze premiers mois d'une existence terrestre ne peuvent pas revendiquer l'âge de raison. Et si le plant change de pot après une année d'existence, doit-on évoquer le manque de pot si ce dernier ne connaît que les us et coutumes de son pays d'adoption? Pour vivre en toute liberté de cause, faut-il choisir soigneusement son lieu d'origine? À sa naissance, l'enfant ne semble pas très doué pour un choix de ce genre. Toutes ces constatations nous renvoient à l'absurde de celui qui voudrait savoir à quand le pourquoi du comment. En tenant compte de la réalité des faits, Merwan se sent davantage Français qu'Algérien: c'est en France qu'il a fabriqué la toile de ses relations comme une araignée singulière. Dans ce

contexte, Merwan pourrait penser que la logique n'a pas toujours le coeur qu'il faut pour remettre la montre de l'humain à l'heure du bon sens.

À Roubaix où il a vécu 19 ans, Merwan avait fait la connaissance d'une copine de classe, Malika. Elle était née en France de parents algériens. Notre jeune homme apprend que sa petite amie est retenue prisonnière à Saada chez un oncle très intégriste. Son paternel lui avait joué un sale tour. À l'occasion d'une visite en terre algérienne, son père lui avait enlevé ses papiers. Révoltée, Malika ne veut plus retourner à Roubaix. C'est à Paris qu'elle voudrait aboutir. Et voilà que nos deux tourtereaux entreprennent une course folle dans un désert aussi hostile qu'éreintant. Ils n'ont pas fini d'en baver. Arriveront-ils à sortir des frontières? La frontière, c'est ce qu'on a inventé de mieux pour dessiner des prisons. La frontière, c'est ce qu'on a dessiné de pire pour encager des moutons. Antoine de Saint-Exupéry nous l'a déjà dit d'une façon princière.

Sans la moindre menace de didactisme, ce petit film de Rachid Bouchareb qui épouse une facture toute simple se montre grand sur le plan des réflexions nombreuses qu'il inspire face au sort réservé aux refoulés de la terre. Une caméra attentive et alerte offre tout son dévouement aux personnages en place. Ici, point d'enjolivures ni de circonvolutions lelouchiennes. La tentation était forte durant cette évasion dans le désert. Au cinéma, on sait que le désert aime bien qu'on chatouille son ego photogénique. Bouchareb nous le montre dans son aridité de tous les jours sans couchers de soleil pour border la dorure de ses langueurs. Par la même occasion, le réalisateur nous brosse un tableau plutôt sombre de cette Algérie aux horizons bornés. Par l'intermédiaire du compagnon d'infortune

CHEB — **Réalisation:** Rachid Bouchareb — **Scénario:** Rachid Bouchareb, Abdelkrim Bahloul et Christian Zerbib — **Production:** Jean Bréhat — **Images:** Youcef Sahroui — **Montage:** Guy Lecorne — **Musique:** Safy Boutella — **Son:** Fabien Ferreux, Olivier Schwob et Thierry Sabatier — **Interprétation:** Mourad Bounass (Merwan), Nozha Khouadra (Malika), Pierre-Loup Rajot (Ceccaldi), Boualem Benani (le capitaine), Yahia Bemmabrouk (le chauffeur de taxi) — **Origine:** France/Algérie — 1991 — 82 minutes — **Distribution:** Films du Crépuscule International.



de Merwan, il déclare qu'il faut trimer toute une vie avant de pouvoir s'acheter une bagnole. Le salaire d'un ouvrier ne permet pas d'acquérir un logis décent. Voilà pourquoi on peut aller jusqu'à entasser quatorze personnes dans un loyer de trois pièces. On y lapide encore des gens. On exploite la vulnérabilité des fuyards. Cependant, tout n'est pas que noirceur dans ce pays au soleil ardent. Merwan rencontrera un Algérien généreux qui l'hébergera et arrangera son passeport. Il ira même jusqu'à lui donner de l'argent.

Cheb veut dire jeune, en français. Dans ce film, jeune se change en jeûne. Jeûne de la faim pour la deuxième génération des beurs qui n'ont pas le moindre beurre à mettre sur la tranche de leur destin en cavale à cause d'une double identité. Pour ces oiseaux

migrateurs, tous les nids semblent bouchés. À quoi peuvent bien servir des ailes si on vous les emprisonne? L'envol peut alors se changer en vol pour survivre quand les lois n'ont ni cœur ni tête. C'est l'humour beur qui vous le dit. Nous sommes devant un triste dilemme: Merwan désire retourner dans une France qui le vomit après s'être buté contre une Algérie qui n'en veut pas. Double rejet difficile à vivre. **Cheb** a la douloureuse profondeur des questions existentielles que tout être humain digne de ce nom s'empresse de soulever devant l'intolérance des hommes. La Mecque de tous les pays peut se montrer indifférente devant des mecs qui ne savent plus avec quelle culture danser. Ce malaise, **Cheb** le souligne d'une façon aussi magistrale qu'émouvante.

Janick Beaulieu

Frankie and Johnny

FRANKIE AND JOHNNY —
Réalisation: Garry Marshall —
Scénario: Terrence McNally,
 d'après sa pièce *Frankie and Johnny in the Clair de Lune* —
Production: Garry Marshall —
Images: Dante Spinotti —
Montage: Battle Davis et Jacqueline Cambas —
Musique: Marvin Hamlisch —
Son: Keith A. Wester, John Carter III et James Sabat —
Décors: Albert Brenner —
Interprétation: Michelle Pfeiffer (Frankie), Al Pacino (Johnny), Hector Elizondo (Nick), Kate Nelligan (Cora), Nathan

À l'écran naissent parfois de belles alchimies entre des couples d'acteurs, réunis pour les besoins d'un ou de plusieurs films, unions qu'on croirait éternelles, tellement les rapports entre la femme et l'homme sont intenses et empreints d'un naturel qui fait oublier l'artifice du cinéma. Que l'on pense à Ingrid Bergman et Humphrey Bogart dans *Casablanca*, au même Bogart avec Lauren Bacall, à Ginger Rogers et Fred Astaire — il ne sera jamais aussi bon avec d'autres partenaires — et à Michèle Morgan et Jean Gabin dans *Quai des Brumes*, pour ne citer que ces quelques exemples.

Frankie and Johnny, le plus récent film de Garry Marshall, révèle une nouvelle combinaison magique: le couple formé par Michelle Pfeiffer et Al Pacino. Brian de Palma avait réuni ces deux acteurs pour la première fois dans *Scarface* (1983), mais Pacino était alors auréolé de la gloire de *The Godfather* (1971) et d'autres succès et Pfeiffer faisait ses débuts au cinéma. Maintenant, à l'âge de trente-trois ans, elle a pris du métier et de l'assurance pour

devenir une des vedettes américaines les mieux cotées. Par contre, depuis quelques années, Pacino a volontairement réduit ses apparitions à l'écran et s'est réfugié dans l'ombre des coulisses du théâtre. Cela rend d'autant plus plaisant son retour dans un rôle taillé à sa mesure. À cinquante et un ans, ses traits se sont adoucis, il conserve toujours ce regard qui trahit tous ses sentiments et il émane de toute sa personne un charme qu'on ne lui connaissait pas. Sans la présence de ces deux acteurs qui maîtrisent leur rôle à merveille et semblent s'apprécier et se respecter mutuellement, ce film ne décollerait pas.

Adaptation de *Frankie and Johnny in the Clair de Lune*, une pièce de Terrence McNally qui a tenu l'affiche pendant dix-huit mois «off-Broadway», il s'agit de l'histoire de deux êtres éperdument seuls que le hasard fait se rencontrer dans un petit restaurant de quartier à New York.

Frankie y travaille comme serveuse. Cette jeune femme, qui serait très jolie si elle s'en donnait la peine, ne s'intéresse plus aux hommes: elle a subi trop de déboires dans sa vie amoureuse pour avoir mal une nième fois. Elle passe donc ses soirées devant un magnétoscope acheté pour combler sa solitude.

Johnny sort de prison et veut refaire sa vie. S'il se trouve un emploi comme cuisinier au petit restaurant où travaille Frankie, c'est grâce à la compréhension de son propriétaire, un Grec, qui lui donne une deuxième chance «parce que les États-Unis lui en ont offert une», en l'acceptant comme immigrant.

Le coup de foudre n'est pas réciproque, loin de là! Johnny se cherche une compagne durable; l'âge lui a fait passer le goût des brèves rencontres. Il ne tarde pas à faire la cour à Frankie. Mais il s'y prend mal et semble pressé; elle pense qu'il ne s'intéresse à elle que physiquement. Elle refuse donc toutes ses avances et ce n'est que très lentement que sa garde tombera, mais non sans méfiance.

Garry Marshall a fait ses armes à la télévision dans les années 1970, en réalisant des épisodes de séries de comédie légère. Au cinéma, on lui doit quelques films mais, principalement, le succès de *Pretty Woman* (1990), une romance classique de type hollywoodien.



Frankie and Johnny demandait une sobriété et une finesse que ne possède pas ce réalisateur qui n'a rien perdu de son écriture télévisuelle. Ces deux personnages ne peuvent décider s'ils sont faits l'un pour l'autre; on devrait donc se concentrer sur eux et éviter le superflu. Or, Marshall s'assure que le spectateur rit à intervalles réguliers et, surtout, que jamais le ton ne reste sérieux longtemps. Il fait donc intervenir un grand nombre de personnages secondaires, tout aussi caricaturaux les uns que les autres — à noter cependant celui campé avec brio par Kate Nelligan: Cora, une serveuse aux moeurs légères dotée d'un rare cynisme. De plus, le dialogue est assaisonné d'un maximum de petites phrases supposément amusantes qui font souvent l'effet d'un coup de tambour (ou de massue!) et cassent le rythme du film.

À la décharge de Marshall, mentionnons tout de même qu'une de

ses plus belles scènes, celle où Frankie et Johnny s'embrassent pour la première fois et semblent ne plus vouloir jamais cesser leur étreinte, est muette.

Voilà pourquoi on sort de ce film avec des sentiments ambivalents. D'une part, on voudrait vouer Marshall aux enfers pour son manque de subtilité et de finesse, d'autre part, on se dit que si le couple Pfeiffer-Pacino fonctionne si bien, il en est sans doute partiellement responsable! Bilan: un film dans la plus pure tradition hollywoodienne avec les aléas que cela sous-entend, mais à voir pour ces deux vedettes dont les échanges nous captivent du début à la fin.

Martin Delisle

Lane (Tim), Jane Morris (Nedda), Greg Lewis (Tino) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 118 minutes — **Distribution:** Paramount

Naked Tango / Tango Passion

Ignoré par la critique au moment de sa sortie, en octobre dernier, **Tango Passion** est passé comme un météore dans les salles montréalaises. Malgré la publicité qui l'annonçait comme «un nouveau film provocant des mêmes auteurs que **Le Baiser de la femme araignée**», le long métrage de Leonard Schrader n'aura recueilli que des réactions discordantes chez les rares cinéphiles qui ont pu le voir.

Cette production américaine nous parvenait dans sa version originale en anglais ainsi que dans une version française très convenable. Ayant vu les deux, je dois avouer ma préférence pour la version doublée en français. Question d'accents sans doute, car dans la version anglaise ils sont aussi étonnants qu'absurdes. Comment, en effet, une jeune mariée française et deux truands argentins peuvent-ils parler avec un accent américain? (Surtout quand ces derniers emploient par surcroît des expressions comme «attiboy!»). Même les accents (hispano-argentins?) de Fernando Rey et de Cipe Lincovski m'ont agacé. On a beau se réjouir de l'internationalisation des productions cinématographiques, le problème des accents étrangers (ou étrangères) en est un de taille. Comment empêcher Marcello Mastroianni par exemple de rendre insupportables presque tous les films dans lesquels il parle une autre langue que l'italien?

Toutefois, si **Tango Passion** a désemparé certains spectateurs, ce n'est pas à cause de l'accent des acteurs, mais plutôt à cause de son scénario écrit par Leonard Schrader. Celui-ci, on s'en souviendra, avait déjà adapté le roman de Manuel Puig *Le Baiser de la femme araignée*, dont la mise en scène fut confiée au réalisateur sud-américain Hector Babenco. Cette fois, le cinéaste s'inspire de la pièce *Souvenirs de Gardel* que l'écrivain argentin avait écrite il y a quelques années. Puig a d'ailleurs cautionné jusqu'à sa mort, en juillet 1990, **Tango Passion**, et ses «aficionados» frissonneront d'aise en apprenant que le scénario écrit par Schrader contient tous les thèmes chers à leur regrettée idole.

Les amateurs de littérature latino-américaine savent à quel point Manuel Puig était un fanatique du 7e art. Durant les années 60, il a



travaillé en Italie comme assistant-réalisateur, notamment avec Zavattini. Malgré des velléités de devenir lui aussi metteur en scène, Puig s'est tourné vers la littérature après avoir transformé un premier scénario *La Trahison de Rita Hayworth* en un roman à succès. Orienté vers l'image et le récit épisodique, Puig a produit par la suite une des oeuvres les plus significatives de la littérature argentine. Ses romans regorgent de références et d'allusions cinématographiques. Il invente ainsi une vision, un ton, une manière d'écrire où s'entremêlent une quantité formidable de clichés d'acteurs et d'actrices de l'entre-deux-guerres.

Son oeuvre littéraire, souvent hallucinante, à la fois mélo, rétro, kitsch et pastiche, semble trouver dans **Tango Passion** un aboutissement parfait. Quintessence de l'univers puiguien, le film de Schrader pourrait d'autant mieux s'intituler *Le plus beau tango du monde* ou *Sang de l'amour partagé*, deux des romans célèbres de l'écrivain. De plus, on retrouve dans les personnages de Chollo et d'Alba/Stéphanie le maniement (essentiel chez Puig) des sous-entendus et l'éclairage de ces moments où la vérité des êtres se transforme en mensonge et réciproquement.

Avant d'apprendre que Chollo recherche la beauté dans le tango, on sait allusivement qu'il est assoiffé de sang. Lors de sa première apparition, il en boit goulûment un verre dans un abattoir. Au moment où il réapparaît, après avoir fait quelques pas de danse, ses taillades sanguinaires dans le ventre d'un cadavre gargantuesque nous secouent les épaules. Le tango et le sang deviennent dès lors les deux leitmotifs de cette histoire de tromperie où la jeune Stéphanie, afin de donner une leçon à son vieux mari rabat-joie, prend la place d'une Juive polonaise du nom d'Alba qui s'est suicidée sur le paquebot à destination de Buenos Aires.

Une fois arrivée, Stéphanie/Alba est prise en main par Zico, son futur époux connu par correspondance. Après un mariage truqué, elle se retrouve prisonnière dans un bordel de luxe (dont le décor kitsch frôle le surréalisme) où tout est faux sauf les clients (en majorité des Italiens). Lorsqu'elle tue son premier client, la mafia exige sa tête. Mais Chollo, l'ami d'enfance de Zico, refuse d'apaiser les Italiens et transforme la blonde jeune fille en une nouvelle femme tout en noir (véritable sosie de Louise Brooks dans **Loulou**). Alba subira dès lors le charme maléfique de son créateur et celui-ci sera envoûté par la beauté de sa création. Toutefois, Chollo ne pourra plus jamais recommencer sa vie de truand, comme Alba ne pourra jamais redevenir l'innocente Sylvie qu'elle était. Ramenée chez son riche mari plein d'attention, elle ne pourra s'empêcher de revoir Chollo.

La fin tragique et pleine de sang de **Tango Passion** où tout le

monde meurt, sauf la patronne du bordel, se veut certes symbolique. Dans cette histoire où les personnages étaient tous faux, seule la réalité sordide demeure: Buenos Aires continuera à être le plus grand bordel du monde, avec 30 000 prostituées travaillant pour une pègre contrôlée par des Juifs polonais. La revue de cinéma britannique *Sight and Sound* a d'ailleurs vu dans ce film (du producteur David Weisman) un antisémitisme grossier. C'est ignorer à mon avis l'effort de la communauté juive argentine de l'époque pour enrayer la traite des blanches, et mettre fin aux activités d'une organisation appelée «Zwi Migdal Society», responsable de l'arrivée massive de jeunes Polonaises israélites destinées à la prostitution.

De nombreux spectateurs seront surpris par la quantité étonnante de viande animale qu'on charcute dans **Tango Passion**. Les Argentins, on le sait, sont de grands producteurs de bestiaux; mais toute cette chair a de quoi refroidir les spectateurs peu habitués au spectacle des abattoirs. D'autres seront peut-être surpris d'apprendre que le tango est né dans les bas-fonds de Buenos Aires et qu'il était au départ dansé uniquement par des hommes. La trame sonore contient des mélodies célèbres de tango des années 20, et visuellement la danse donne un relief inattendu à un scénario qui joue la désinvolture. La chorégraphie de Carlos Rivarola échappe brillamment aux normes et aux conformismes. Comment ne pas sourire en voyant Chollo marcher comme s'il dansait, ou en regardant Alba danser nue derrière des barreaux avec un Chollo tout habillé?

L'un des traits caractéristiques de notre époque «post-moderniste» est l'usage immodéré du second degré. **Tango passion** (dont le générique nous montre Rudolf Valentino dansant le tango dans **Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse** et où, à plusieurs reprises, on voit l'affiche de son film **Blood and Sand**) deviendra forcément un morceau d'anthologie post-moderne. Comme dans les films d'Alan Rudolph, tout y est artifice, rien n'est à prendre au premier degré.

Pierre Fortin

NAKED TANGO (Tango Passion) — Réalisation: Leonard Schrader — **Scénario:** Leonard Schrader, d'après l'oeuvre de Manuel Puig — **Production:** David Weisman — **Images:** Juan Ruiz-Anchia — **Montage:** Debra McDermott et Lee Percy — **Musique:** Thomas Newman — **Son:** José Luis Díaz, Lary Oatfield et Susan Dudeck — **Décors:** Anthony Pratt et Tom Sanders — **Costumes:** Patricio Bisso — **Chorégraphie:** Carlos Rivarola et Graciela Daniele — **Interprétation:** Mathilda May (Stéphanie/Alba), Vincent D'Onofrio (Chollo), Esai Morales (Zico Borenstein), Fernando Rey (le juge Torres), Cipe Lincovski (Mama), Constance McCashin (Flora), Patricio Bisso (Gaston), Josh Mostel (Bertoni, le bijoutier), Ruben Szuchmacher (le petit homme de main italien), Marcos Wainiski (le gros homme de main italien), Jean-Pierre Reguerrax (le chef de gang juif), Javier Portales (le chef de police), Hector Arbelo, Claudio Garafolo, Santis Maggi (les musiciens de Cholo) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 92 minutes — **Distribution:** C//FP.

Le Brasier

La rumeur a le dos large. Elle est capable de transporter sur ses épaules des réputations parmi les plus prometteuses. La rumeur a ce pouvoir de faire dire à la braise des propos brûlants que le vent peut entretenir par delà les continents. C'est son privilège. Un privilège qui peut donner contre le mur des murmures d'une déception soudaine. C'est ainsi que le premier long métrage d'un jeune réalisateur français nous est parvenu avec la réputation d'une super-production étonnante. Il s'agit du film **Le Brasier** réalisé par Éric Barbier qui ne craint pas de descendre dans un puits de mine de charbon. Il nous raconte une histoire d'amour contrarié sur fond de grisaille quotidienne, de racisme violent et de calculs politiciards.

1931. Trieux dans le nord de la France. Le film s'attache à nous faire connaître Victor, un jeune immigré polonais. Son père Piotr Pavlak se prépare nerveusement à accueillir le reste de la famille en provenance de la Pologne. Les Polonais ne semblent pas très prisés

par les travailleurs locaux. La haine du Polak peut se lire aisément derrière le masque de suie imposé dans les mines de charbon. Mais Victor ne s'en laisse pas imposer facilement. Il n'est pas du genre à se faire broyer par la fatalité. Il est fier, notre Victor. Ce qui lui fait dire à Octave Garnier: «Pourquoi les Français se croient-ils supérieurs au autres? Pourquoi pensent-ils que le charbon ne les salit pas?» Kristina, une Polonaise n'en pince que pour Victor qui ne l'aime plus. Le coeur de ce dernier ne bat que pour Alice Ledoux, une belle Française aux yeux ravageurs. Les choses se gâtent quand Victor découvre qu'il n'est pas le seul à lui courir après. Il a pour rival Émile, un Français qui ne s'embarrasse pas de longs préliminaires avant de faire l'amour. Émile va jusqu'à la violer de la plus sordide manière. Alice finira par l'épouser. Victor provoquera une grève des ouvriers polonais majoritaires devant la menace d'expulsion de l'un d'eux. Il y aura prise d'otages français. Le tout se terminera d'une façon tragique.

LE BRASIER — Réalisation: Eric Barbier — Scénario: Eric Barbier et Jean-Pierre Barbier — Production: Jean-François Lepetit — Images: Thierry Arbogast — Montage: Isabelle Dedieu — Musique: Frédéric Talgorn — Son: Louis Gimel — Décors: Jacques Bufnoir — Costumes: Pierre-Yves Gayraud — Interprétation: Jean-Marc Barr (Victor Pavlak), Maruschka Detmers (Alice Ledoux), Wladimir Kotliarov dit Tolsty (Pavlak, le père), Thierry Fortineau (Emile), François Hadji-Lazaro (Gros), Sylvia Weis (Louise), Arkadiusz Smolarczyk (Mattiouch Pavlak), Elzbieta Karkoszka (Marta), Jean-Paul Farré (Subiton), Jean-Paul Roussillon (Dalmas), Serge Merlin (Maurice Bétaix), Boguslawa Schubert (Kristina), Maximilien Reggiani (Antoine), Marc Brunet (Jacques), Wojciech Jenczek (Witold), Stefania Bak (l'aïeule), Dominique Didry (Octave), Pierre Tabard (Dussuelle), Michel Charrel (Ledoux) — Origine: France — 1990 — 124 minutes — Distribution: Prima.



Le Brasier décrit avec brio la *dolence* de vivre autour d'une mine de charbon qui sacrifie ses fidèles sur l'autel de la dégénérescence. C'est ainsi que Mattiouch, le plus jeune garçon des Pavlak, se doit de dire avant de descendre dans la mine en signe d'initiation: «Adieu mon bon temps!» Avec l'assurance qu'à partir de ce temps, il vient de déposer un pied dans la tombe. Le père s'adonne à la boxe sans trop de conviction. Il ne le fait que pour un peu de fric. Maman Marta qui regrette d'avoir quitté sa Pologne natale trouve qu'à Trieux il fait toujours nuit même en plein jour. Et l'éclairage du film de lui donner raison.

Ici, tout n'est que suie et désolation. Dans ce contexte, même les lumières affichent une ternissure tenace. On assiste à des crépuscules sans envergure. Les cheminées crachent de noirs dessins aux sombres perspectives. Le filtre de la morosité regarde avec un oeil d'un bleu d'acier ces maisons souillées qu'une pluie pénétrante n'arrive plus à nettoyer. On regarde les vapeurs froides des trains qui ne semblent mener nulle part. La fête foraine baigne dans une joie évanescence et le bal populaire a comme une balle dans l'aile. Jusqu'au soleil qui semble éprouver quelque gêne à montrer le bout de son nez derrière un écran fumigène. Fidèle à sa réputation, le charbon souille tout ce qu'il fréquente. Si vous avez un visage de la pâleur d'un drap javellisé, la mine de charbon vous promet plus qu'une grise mine. Le charbon ne pratique pas la discrimination raciale: il noircit tout sur son passage. C'est un petit démon qui s'infiltré partout. Jusque dans l'inconscient de vos poumons. Dans la mine, les tympan deviennent comme des peaux de tambours. Les marteaux-piqueurs abondent en décibels qui vous donnent l'impression d'un pic-bois quelque part dans l'oreille.

Malgré mon admiration pour **Le Brasier**, je ne suis pas sorti emballé après une première projection. À ce moment-là, je ne savais

pas que le sort me demanderait de tremper ma plume sèche dans l'encrier de la critique. Quand je suis retourné voir le film, j'ai compris un peu le pourquoi de mon petit malaise. Barbier n'a pas su maîtriser l'ensemble de son style face à ce drame social. Il donne parfois l'impression de ne pas savoir avec quelle caméra filmer, tout en rendant bien l'atmosphère étouffante que la météo du temps social lui propose. Dans la mine, sa caméra se donne des allures sophistiquées que l'humeur ambiante ne reconnaît pas. Elle prend des poses de grande dame comme pour épater le profane. Impressionnante, cette descente du ciel des vêtements de travail comme des parachutistes dans un camp ennemi. Très belles, ces séquences en plans rapprochés où le mineur semble poursuivre une lutte à finir avec son marteau-piqueur. Alors que tout baigne dans un naturalisme de bon aloi, les séquences dans la mine s'affirment très stylisées. Il y a là comme un hiatus sur le plan du style. Suis-je en train de faire la fine pellicule devant une bobine plutôt bien remplie? Le réalisateur a-t-il voulu rendre mythique le travail des mineurs? Cela m'est apparu comme une dorure déplacée sur un quotidien terne et désabusé. Le réalisateur ne semble pas avoir choisi sa mine: la grise, la grande ou la patibulaire.

Devant ce long métrage ambitieux qui compte plus de 4 000 figurants, on aurait aimé avoir la ferveur de la braise qui ne sait pas mourir. Une braise qui couve des tisons capables d'imposer des émotions profondes. On doit se contenter d'un film bien fait qui ne contient pas toutes les promesses d'une flamme bien maîtrisée. Barbier en est à son premier essai dans le long métrage. On souhaite que les suivants aillent plus loin qu'un certain intérêt. On attend qu'ils nous consomment d'un intérêt certain. Eric Barbier en a le bois et le feu.

Janick Beaulieu

Billy Bathgate

Quand les temps sont durs et les idées molles, que la morosité s'installe dans le peuple, les idoles gagnent du galon. On envie ces gens, qu'on croit sortis de la cuisse de Jupiter, qui ont réussi à s'élever au-dessus de la grisaille où végète le commun des mortels. Certains n'en ont que pour les vedettes de la chanson ou du spectacle; d'autres pour les athlètes, qu'ils soient bourrés aux stéroïdes ou sidéens; quelques-uns, de moins en moins nombreux, pour les hommes politiques. Mais au milieu des années 30, au sortir de la Grande Dépression, les héros se faisaient rares pour les mêmes du Bronx, à New York, à part les vedettes des Yankees. Pour Billy, de Bathgate Avenue, fils d'une midinette désenchantée, le héros qui hantait son imagination n'était pas sur un losange, mais plutôt dans des officines sombres et les bars, à brasser des milliers de dollars issus d'entreprises clandestines. Ce héros, c'est Dutch Schultz, le roi de la pègre locale, qui, un jour, avait changé sa vie en lui glissant un billet dans la main. Dès lors, le jeune Billy n'en avait plus eu que pour lui, au point de tout tenter pour se faire accepter dans son clan. Loin de vouloir dépasser le maître, l'élève ne cherchait qu'être à côté de celui qui représentait le pouvoir et l'argent. Ce pouvoir que son père absent n'a jamais pu ou su représenter, cet argent qui confère la liberté... le pouvoir.

La mafia. La pègre. Ses faits d'armes, sa déchéance, ses règlements de comptes. Sujet hollywoodien par excellence, qui a valu à une panoplie de réalisateurs et de vedettes les plus grands honneurs. Depuis l'immortelle saga du **Parrain** jusqu'au magnifique **Affranchis**, en passant par l'inoubliable **Il était une fois l'Amérique** ou **Les Incorruptibles**, les vingt dernières années ont foisonné de chefs-d'œuvre sur ces hommes cupides qui ont écrit un chapitre peu glorieux mais si mythique de l'Amérique. En décidant de sauter dans ce bain, le réalisateur Robert Benton savait donc que les comparaisons seraient inévitables. D'autant plus qu'il avait choisi de confier le rôle de Billy Bathgate à un jeune acteur de théâtre, Loren Dean, déjà vu dans le marginal **Say Anything** de Cameron Crowe. Rien pour attirer les foules. Il fallait donc de gros noms. Benton tenait mordicus à son vieux pote, Dustin Hoffman, avec qui il avait rafilé la Triple Couronne avec **Kramer vs Kramer**, en 1979 (meilleur film, meilleur réalisateur et meilleur acteur). Et, pour interpréter le rôle lilliputien du gangster Bo Weinberg, nul autre que Bruce Willis. La presse spécialisée devait longtemps faire écho aux problèmes de tournage: querelles internes (quasi inévitables quand on connaît le caractère de Hoffman...), problèmes de tournage et de montage (certaines scènes ont été reprises, un an plus tard), budget en folie (plus de 40 millions \$), sortie retardée de plusieurs mois, etc. En bout de ligne, le résultat final ne sera guère convaincant. Un autre fiasco que se rappelleront longtemps les dirigeants de Touchstone Pictures.

Billy Bathgate vient s'ajouter à une longue liste noire de films qui n'ont pas recréer à l'écran le souffle que possédait l'oeuvre littéraire qui les inspirait, en l'occurrence une nouvelle de l'ex-prix Pulitzer, E.L. Doctorow. Le scénariste Tom Stoppard (**Empire of the Sun**, **Brazil**, **The Russia House**) s'attaquait à un gros morceau avec **Billy Bathgate**, une histoire aussi difficile à adapter au cinéma que du Proust, selon le *New York Times*. Plusieurs fans de Doctorow ont crié au scandale en découvrant que Stoppard avait cantonné l'un des

personnages principaux du roman, le comptable Otto (Abbadabba) Berman, imbattable dans le calcul mental, dans un rôle marginal. De plus, alors que le livre s'appuyait sur une narration d'un Billy Bathgate devenu plus mûr, jetant un regard nostalgique sur sa rencontre avec Schultz, puis la perte de sa naïveté et de son innocence face à ce héros tenant plus du psychopathe que du «gangster de ses rêves», le scénariste a choisi de traiter le sujet de façon détachée. L'atmosphère demeure froide, impersonnelle, incapable d'émouvoir le spectateur.

Même s'il est parfois difficile de croire en son personnage, Dustin Hoffman offre néanmoins une performance intéressante dans la peau d'un parrain vindicatif qui n'hésite pas à occire ses ennemis de



façon sanguinolente, mais de façon beaucoup moins fréquente que dans les autres films sur la mafia. Son rôle de Schultz ne se rapproche toutefois pas de ses brillantes prestations antérieures. Qu'il se rassure, son étoile est loin d'être aussi en déclin que celle de la méga-star Bruce Willis, qui, bizarrement, a accepté un rôle genre...étoile filante. Après quelques minutes à l'écran, son personnage disparaît au fond de la mer, les pieds coulés dans le ciment, à l'image de la direction que semble prendre sa carrière, depuis le triomphe des deux **Die Hard**. Après le soporifique **Hudson Hawk**, puis **Billy Bathgate**, voilà que les méchantes langues nous promettent guère mieux pour son prochain film, **The Last Boy Scout**, déjà baptisé Hudson Hawk II.

Normand Provencher

BILLY BATHGATE —
Réalisation: Robert Benton — **Scénario:** Tom Stoppard, d'après le roman de E.L. Doctorow — **Production:** Arlene Donovan et Robert F. Colesberry — **Images:** Nestor Almendros — **Montage:** Alan Heim et Robert Reitano — **Musique:** Mark Isham — **Son:** Danny Michael — **Décor:** Patrizia Von Brandenstein — **Costumes:** Joseph G. Aulisi — **Interprétation:** Loren Dean (Billy Bathgate), Dustin Hoffman (Dutch Schultz), Nicole Kidman (Drew Preston), Steven Hill (Otto Berman), Bruce Willis (Bo Weinberg), Steve Buscemi (Irving), Stanley Tucci (Lucky Luciano), Robert F. Colesberry (Jack Kelly) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 107 minutes — **Distribution:** Buena Vista

Truly, Madly, Deeply

TRULY, MADLY, DEEPLY —

Réalisation: Anthony

Minghella — **Scénario:**

Anthony Minghella —

Production: Robert

Cooper — **Images:** Remi

Adefarasin — **Montage:**

John Stothart — **Musique:**

Barrington Pheloung —

Son: Jim Greenhorn —

Décor: Barbara Gasnold

— **Costumes:** James

Keast — **Interprétation:**

Juliet Stevenson (Nina),

Alan Rickman (Jamie),

Bill Paterson Sandie

(Sandy), Michael

Maloney (Mark), Jenny

Howe (Burge),

Christopher Rozycki

(Titus), Stella Maris

(Maura), David Ryall

(George) — **Origine:**

Grande-Bretagne — 1990

— 107 minutes —

Distribution

Alliance/Vivafilm.

On a qualifié *Truly, Madly, Deeply* de «Ghost pour cinéphiles pensants.» En effet, si les deux films ont en commun un point de départ à peu près similaire — le retour auprès de sa compagne d'un homme mort de façon prématurée dans la fleur de l'âge —, leur traitement est on ne peut plus différent. Anthony Minghella explore le monde de l'intuition et de l'émotion et son approche épurée joue habilement entre rêve et réalité avec subtilité et humour.

Traductrice dans une petite maison d'édition, Nina ne semble pas se remettre de la mort de Jamie. Dans son appartement décrépit de la banlieue nord de Londres dans lequel elle vient d'emménager, elle vit de ses souvenirs; quelques photos du disparu et son violoncelle. Bientôt Nina se met à recevoir des signes, plutôt des impressions de la présence de Jamie qui veille sur elle, jusqu'au jour où il revient... s'installer chez elle.

Ce n'est pas rendre justice au film que de tenter d'en raconter l'argument en peu de mots, puisqu'ici tout est affaire d'impression, de suggestions, et que jusqu'à la fin, on n'est pas vraiment sûr de ce qui s'est passé. Le film ouvre la porte à toutes les interprétations.

Ce premier long métrage du dramaturge-scénariste-réalisateur britannique Anthony Minghella n'est pas sans évoquer certains rapprochements avec *Bliethe Spirit* ou *Field of Dreams* par son petit côté sans prétention doublé d'un rien d'ironie (les anglophones diraient *tongue in cheek*). Il devait à l'origine s'intituler *Cello* (violoncelle), mais les distributeurs ont craint que le public américain ne comprenne pas le mot. Alors que *Cello* met l'accent sur le lien musical important (et le phénomène des ondes) qui unit Jamie et Nina, l'instrument étant étroitement associé à la présence éthérée de Jamie, *Truly, Madly, Deeply* fait davantage allusion au caractère ludique et enjoué de leur relation et renvoie au trio Jamie-Nina-Mark qui est en voie de trouver son équilibre.

Minghella est peu connu à l'extérieur du Royaume-Uni. Il a signé de nombreuses oeuvres pour la radio et la télévision, entre autres la

télé-série *The Storyteller* avec Jim Henson et il a beaucoup écrit pour de jeunes publics. Ce n'est donc pas un hasard si le jeu occupe une part importante dans les relations entre ses trois protagonistes, notamment comme paravent aux émotions, un écran de fumée face à la réalité. Il n'y a qu'à voir le jeu des nuages auxquels se livrent Nina et Jamie (une référence aux nuages précède l'arrivée de Jamie, puis son départ) où cet échange d'adverbes, *truly, madly, deeply, passionately, juicily*, se veut un test déguisé. Pour résoudre une situation inconfortable et avoir raison de son indécision, Mark, le jeune psychologue qui s'intéresse de plus en plus à elle, aura aussi recours à une forme de jeu qui vise à dégonfler le stress des présentations.

Comme dans *Field of Dreams*, on nous propose ici une vision assez singulière, pour ne pas dire triviale, de l'au-delà et de ses résidents. On joue davantage sur la création d'atmosphère un peu floue que sur des effets spéciaux pour nous présenter les amis de Jamie. Curieusement, c'est la lueur de l'appareil de télévision (une voie d'accès sur l'au-delà qui a fait ses preuves) qui leur donne leur allure irréaliste. Ces revenants ne pensent qu'à visionner de vieux films sur vidéo et font irrésistiblement penser à des hommes sans emploi ou récemment retraité qui *traînent* dans la maison.

Par le biais de cette fable aux allures de doux fantastique, Minghella fait le constat d'une société à toutes fins pratiques sans hommes où les femmes sont peut-être courtisées mais doivent ultimement s'en remettre à elles-mêmes. Nina a bien trois ou quatre bourdons qui lui tourment autour sans vraiment rien offrir de tangible. Sa soeur Claire attend un enfant, alors que son mari se prépare à conquérir l'Everest. Maura la jeune Chilienne va aussi accoucher et ignore qui est le père de son enfant, mais accueille sa maternité avec simplicité et sérénité. Nina aimerait aussi devenir mère et c'est la naissance de l'enfant de Maura (*a new life*) qui la pousse à se reprendre en main et à remonter à la surface, à sortir de cet *underground* (ce qui nous ramène au plan d'ouverture du film) dans lequel elle s'était plus ou moins terrée. Elle ne se sentira prête à accepter Mark que lorsqu'elle aura appris à se défaire du passé et à occuper son propre espace.

L'originalité du traitement de Minghella, ou l'un de ses aspects les plus inusités, consiste à présenter le retour du disparu comme prétexte à démystifier une fausse nostalgie qui colore le passé en rose. Jamie revient tel qu'il était, tendre par moments, cassant à l'occasion, avec ses qualités et ses défauts intacts. Ce compagnon dont elle a tant pleuré l'absence va finir par prendre trop de place avec sa bande d'amis vidéophages. Et réciproquement Jamie reprochera à Nina, qui se dit très sensible au sort des opprimés et autres victimes de l'intolérance, de ne pas chercher à mieux connaître ses amis.

Quel bonheur de voir enfin Alan Rickman dans un rôle romantique. C'est surtout le rôle de Valmont dans *Les Liaisons dangereuses* de Christopher Hampton qu'il a créé à la scène en 1985 qui l'a fait connaître à l'étranger. Ayant depuis travaillé dans une majorité de films américains, il a trop souvent été cantonné dans



des rôles de méchants cyniques face à une star du box-office qu'il éclipse sans grandes difficultés: il a été entre autres terroriste sans scrupules dans **Die Hard** (1988), rancher retors dans **Quigley Down Under** (1990) et bien sûr un shérif de Nottingham à la fois sadique et amusé de sa propre perversité dans **Robin Hood Prince of Thieves**. Dans le rôle de ce revenant bien terre à terre, il établit un admirable équilibre entre la joie du retour, la confusion face à son nouvel état et le désir difficilement exprimable de reprendre la vie comme avant.

Mais **Truly, Madly, Deeply** est avant tout un magnifique portrait de femme, une fantaisie pour femme seule sur un thème de Bach et, en ce sens, il appartient entièrement à Juliet Stevenson. Ce film

Madame Bovary

Avant de me rendre au cinéma pour assister à la projection de **Madame Bovary**, je me demandais si Claude Chabrol serait fidèle au roman de Gustave Flaubert. Est-ce qu'Isabelle Huppert, qui avait si bien incarné une femme qui pratiquait des avortements pour faire vivre ses enfants (**Une affaire de femme**), saurait donner une dimension personnelle à la neurasthénique Emma Bovary?

J'ai d'abord été agréablement surprise, non pas par Isabelle Huppert, mais par Jean-François Balmer. Quand, au début du film, je l'ai entendu bredouiller un «Charbovari» quasi inaudible, je me suis dit: «Bravo! Bravo! monsieur Chabrol. Vous avez trouvé votre Charles Bovary.» En un seul instant, le premier chapitre du roman de Flaubert m'est revenu à l'esprit. Je revoyais ce grand nigaud de Charles à dix ans au milieu des nouveaux camarades de classe qui se moquaient de lui.

Dans le roman, c'est le professeur qui reprend assez durement ce pauvre enfant qui ne parvient pas à se faire entendre au milieu du chahut. Dans le film, c'est Emma qui le fait répéter. Chabrol triche pour être plus fidèle, pour rendre à merveille la mollesse et la bêtise de ce médecin consciencieux et sans envergure. Jamais je n'oublierai le regard idiot de Balmer lorsque le père Rouault explique très clairement qu'il ouvrira l'auvent de la fenêtre pour signifier à Charles qu'Emma accepte de l'épouser. Le comédien a su trouver l'air idiot d'un enfant vraiment pas intelligent qui met toutes ses énergies à essayer de comprendre un problème tout simple. On voit déjà que le regard porté sur ce personnage n'est pas des plus généreux. Il en est de même pour tous les autres.

Chabrol nous montre une Emma Bovary qui profite de toutes les occasions qui passent pour quitter la monotonie de sa vie de petite bourgeoise de province. Elle épouse Charles pour avoir une vie plus animée. Rapidement désillusionnée par un mari dont la conversation est «plate comme un trottoir de rue» (l'expression est de Flaubert), la pauvre Emma sombre dans la dépression. Seuls les bals, les amants, les rêves sentimentaux et les dépenses frivoles la sortent par moment de sa neurasthénie. En relatant ces faits, Chabrol respecte très fidèlement l'esprit flaubertien. L'indulgence, eux, ils ne connaissent pas ça. Ils critiquent durement les hommes et les femmes centrés sur leurs petits nombrils. Peu importe ce qui les a conduits là. Il faut à tout prix montrer les travers de tous. Ils semblent

devoir permettre au public nord-américain de découvrir et d'apprécier les extraordinaires ressources de cette comédienne de théâtre chevronnée, formée à l'école rigoureuse de la Royal Shakespeare Company et du Royal National Theatre qu'on a peu vue au cinéma (elle était l'une des trois Cissy dans **Drowning by Numbers** de Peter Greenaway). Stevenson en est à sa septième collaboration avec Minghella qui a écrit le rôle de Nina à son intention. Elle règne en souveraine sur ce film, lui imprimant ses changements d'humeurs, ses émotions vibrantes, sa détresse, sa colère, ses indécisions. Pour notre plus grand bonheur.

Dominique Benjamin

dire que la vérité ne réside que dans nos gestes les plus maladroits.

Comme Flaubert, Chabrol a un très grand souci du détail. La reconstitution d'époque séduit par sa vraisemblance. Pour apprécier le travail du réalisateur, il faut savoir que Gustave Flaubert peint avec minutie et concision tous les objets et tous les personnages. Il n'y va jamais par quatre chemins pour décrire les choses les plus laides comme les plus belles. En une seule phrase, le romancier décrit l'état dans lequel se trouve la jambe du pauvre Hippolyte, victime d'un Charles qui se croyait capable d'opérer un pied bot. «Une tuméfaction livide s'étendait sur la jambe, et avec des phlyctènes de place en place, par où suintait un liquide noir⁽¹⁾». Description directe, froide, concise, presque médicale. Flaubert ne prend pas dix pages pour décrire une chose ou un fait qui se résume en une phrase. On est loin de la prolixité des Proust et Balzac. Chabrol est aussi expéditif que son romancier préféré.

Malgré sa fidélité à Flaubert, le film a, par moments, une ampleur que le roman n'a pas. Il s'agit de la scène du bal à la Vaubyessard. Bien sûr, certains gestes sont reproduits avec exactitude. Je pense ici au domestique qui casse une vitre avec une chaise pour faire circuler l'air dans la salle. Je pense encore à cette dame qui laisse tomber son éventail afin de remettre un petit papier à un homme qui passait près d'elle. Mais d'autres moments sont reproduits avec plus de faste. À titre d'exemple, la scène de la grande valse est vraiment fascinante. Un homme que tout le monde appelle vicomte invite

(1) Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Ed. R. Simon, tome II, p. 13.



MADAME BOVARY —
Réalisation: Claude Chabrol — **Scénario:** Claude Chabrol, d'après le roman de Gustave Flaubert — **Production:** Marin Karmitz — **Images:** Jean Rabier — **Montage:** Monique Fardoullis — **Musique:** Matthieu Chabrol — **Son:** Jean-Bernard Thomasson — **Décors:** Michèle Abbe — **Costumes:** Corinne Jorry et Christine Guégan — **Interprétation:** Isabelle Huppert (Emma Bovary), Jean-François Balmer (Charles Bovary), Lucas Belvaux (Léon Dupuis), Christophe Malvoy (Rodolphe Boulanger), Jean Yanne (Monsieur Homais le pharmacien), Florent Gibassier (Hippolyte, garçon du Lion d'or), Sabeline Campo (Félicité), Yves Verhoeven (Justin, préparateur en pharmacie), Jean-Claude Bouillaud (le père Rouault), Jean-Louis Maury (Lheureux, marchand d'étoffes), Jacques Dynam (l'abbé Bournisien), Henri Attal (l'huissier), Dominique Zardi (l'aveugle), François Périer (le narrateur) — **Origine:** France — 1990 — 140 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Emma à danser. Elle accepte. Et voilà que le couple virevolte avec aisance parmi les autres couples. Tous les gestes et tous les regards des deux danseurs sont bien découpés. Rien ne nous échappe. Chabrol continue à n'être que le serviteur de maître Flaubert. Et soudainement, la caméra s'éloigne du couple ... et nous aussi. Nous regardons presque froidement ce tourbillon de couleurs bien chorégraphié. Les couples tournent sur eux-mêmes dans le sens des aiguilles d'une montre et ils s'avancent autour de la salle dans le sens contraire. Nous oublions le souffle haletant d'Emma, nous ne tenons plus compte des jambes qui se frôlent. Peu nous importe les émois du couple, nous admirons le travail des costumiers et du chorégraphe. Ici, Chabrol perd des points.

RICOCHE — **Réalisation:** Russell Mulcahy — **Scénario:** Steven de Souza, d'après une histoire de Fred Dekker et Menno Meyjes — **Production:** Joel Silver, Michael Levy — **Images:** Peter Levy — **Montage:** Peter Honess — **Musique:** Alan Silvestri — **Son:** Ed Novick — **Décors:** Christiaan Wagener — **Costumes:** Marilyn Vance-Straker — **Interprétation:** Denzel Washington, John Lithgow, Ice T, Kevin Pollack, Lindsay Wagner, John Evans, Victoria Dillard, John Coltrán Jr — **Origine:** États-Unis — 1991 — 105 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Il en perd encore lorsqu'un narrateur lit en voix hors champ des extraits du roman. À vouloir reproduire la quasi-totalité de *Madame Bovary*, le réalisateur oublie que le cinéma a un support visuel qui peut ajouter bien des indices que les mots sont malhabiles à rapporter. Chabrol refuse pourtant d'abandonner son récit un seul instant. Il tient son spectateur par la main du début à la fin du film. Il lui explique tout. Par moment, j'avais envie de lui dire: «Ça va, monsieur Chabrol. J'ai compris. Vous pouvez passer à autre chose.»

Ricochet

Voici un autre digne représentant de l'esthétique vidéoclip. Le film échafaudé une squelette narratif auquel vient se greffer une série d'images clés. Mulcahy et son équipe de scénaristes (tous les trois des réalisateurs en devenir) procèdent ainsi à l'envers du bon sens: des images fortes pour un scénario pauvre.

On n'a qu'à voir la mine déconfite ou réjouie d'Isabelle Huppert pour comprendre que les périodes dépressives d'Emma avaient pris fin ou pas. Par exemple, il n'était pas nécessaire de nous dire: «Ils recommencèrent à s'aimer», lorsqu'Emma et Rodolphe s'étreignent avec passion dans le jardin. D'autant plus que ce deuxième épisode de leurs amours était fort prévisible. Cette scène se produit le lendemain de l'opération ratée par Charles. Il fallait bien qu'Emma aille trouver ailleurs de quoi nourrir ses rêves.

Malgré quelques réserves, j'estime que ce film vaut la peine d'être vu. En soi, ce n'est pas un chef-d'oeuvre. C'est un très bon film. Il ne s'agit évidemment pas d'une adaptation cinématographique aussi somptueuse que les *Liaisons dangereuses* de Stephen Frears. Il est difficile aussi d'avoir le goût de s'identifier aux héros de Flaubert. Ceux de Laclos étaient plus attirants. Pourtant, il faut recommander vivement à tous ceux qui veulent connaître Gustave Flaubert d'aller voir ce film. Ils constateront eux aussi que Chabrol lui voue une admiration sans borne.

Sylvie Beaupré

Le point de départ de *Ricochet* semble d'ailleurs en être la fin: l'affrontement entre Nick le héros flic et Blake le tueur cruel, sur deux tours artisanales déclarées monuments historiques à Los Angeles. Ces tours, en enchevêtrement incroyable de métal et de ciment, deviennent le symbole parfait d'un scénario tortueux et torde, artificiel et invraisemblable. Elles évoquent en plus l'ambiance d'une certaine B.D. (de Frank Miller ou de Stan Lee) que le film tente d'exploiter.

D'autres images viennent compléter cette armature visuelle: Nick se dévêt en public devant Blake qui menace de tuer une jeune femme; Blake affronte un détenu de prison dans un combat à la *Highlander* (Mulcahy s'auto-glorifiant!); Nick est séquestré au fond d'une immense piscine publique vide; Nick se trouve sur le toit d'un édifice qui explose, comme dans *Die Hard*; Blake tue son associé crucifié au pied des deux tours.

Et comme dans un vidéoclip, tout cela défile à une vitesse folle grâce à une mise en scène frénétique aux mouvements de caméra étourdissants qui nous empêchent de penser. Cette histoire d'un meurtrier psychopathe, voulant détruire la réputation du policier qui l'a arrêté, ressemble à une pâle copie de *Cape Fear* produite en vitesse pour sortir dans les salles avant le film de Scorsese. Reste tout de même deux interprétations brillantes, l'une de Denzel Washington, déployant une énergie des plus fébriles, l'autre de John Lithgow, composant un des vilains les plus diaboliques de l'histoire du cinéma. Quant au film lui-même, à l'instar d'un quelconque vidéoclip, on l'a oublié dès le mot «Fin».

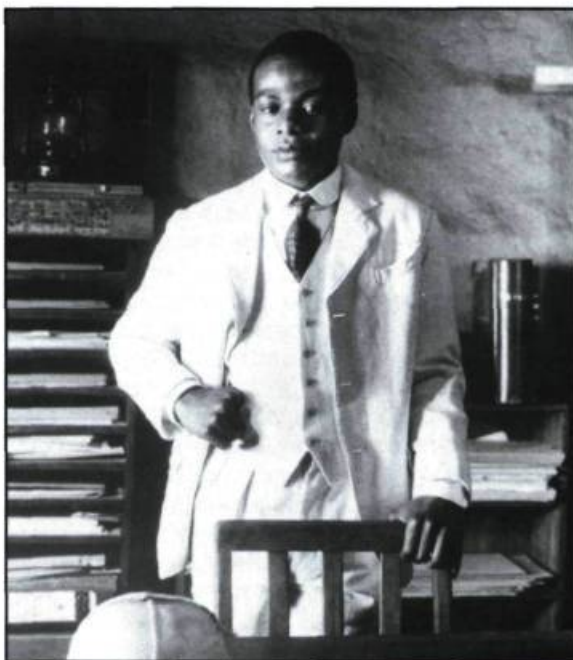
André Caron



Mister Johnson

Mister Johnson n'a sans doute pas su impressionner ses distributeurs pour qu'ils le sortent sur nos écrans un an après avoir été achevé. Réalisé par Bruce Beresford, le film s'avère plus modeste que **Black Robe**, qu'il a tourné par la suite. Il est pourtant tentant de rapprocher les deux films. On retient d'eux la saveur ethnologique de leur fiction, **Mister Johnson** étant à l'Afrique coloniale du début du siècle ce que **Black Robe** est à la Nouvelle-France. De nature moins épique cependant, le récit de **Mister Johnson** se concentre sur l'amitié difficile qui s'établit entre un représentant de la couronne britannique et son commis de race noire qui idolâtre la culture des colonisateurs. Malgré un point de départ assez original, le scénario déçoit parce que superficiel et parfois simpliste, sans compter qu'il laisse le spectateur avec une impression de déjà-vu. De plus, le récit manque d'élan. Le film n'en finit pas de commencer puis de finir, sa structure narrative souffrant d'être trop épisodique: un problème inhérent à bien des adaptations. Au lieu de se concentrer sur l'élément potentiellement allégorique de l'histoire, la construction d'une route sensée relier un village africain à la civilisation — un projet qui unit les deux protagonistes —, le film se perd dans un dédale d'observations secondaires. L'interprétation demeure intéressante, en particulier celle de Maynard Eziashi qui insufflé une certaine poésie à son personnage parfois stéréotypé.

Johanne Larue



MISTER JOHNSON —
Réalisation: Bruce Beresford — **Scénario:** William Boyd d'après un roman de Joyce Carey —
Interprétation: Maynard Eziashi, Pierce Brosnan, Edward Woodward, Beatie Edney, Denis Quilley —
Origine: États-Unis, 1990 —
Durée: 103 minutes.

Company Business

Les critiques font souvent référence à Hitchcock à propos des nombreux films à suspense qui déferlent sur les écrans en ce moment, comme **Shattered** ou **Deceived**. Mais gageons que, si le maître était encore vivant, il réaliserait plutôt des films d'action et d'espionnage comme ce **Company Business** qui est cent fois plus hitchcockien que la vaste majorité des films à suspense contemporains. Le film de Meyer possède toutes les caractéristiques des récits d'espionnage qu'aimait Hitchcock: une intrigue construite sur le principe de la causalité tel qu'il est sublimé dans **North By Northwest**; la présence d'un déclencheur narratif qui n'a ensuite qu'une importance relative dans l'histoire (dans le cas présent, une idée magnifiquement mise en scène lors d'une séquence-bravoure dans le métro de Berlin et qui repose entièrement sur un détail observé par le héros, presque par hasard); finalement, un goût marqué pour les séquences de suspense compliquées dans des lieux publics (ici, la finale, entièrement filmée dans les hauteurs de la tour Eiffel et qui fait échos à **North By Northwest**, **Notorious** et bien d'autres, mais sans jamais les citer ouvertement). Ce qui manque au film de Meyer, c'est une plus grande rigueur dans la forme et le contenu. L'auteur aborde son sujet avec une désinvolture souvent heureuse, mais à laquelle on préférerait parfois un suspense plus soutenu et plus haletant. Mais le pire problème, ce sont les méchants. Ils ne sont pas assez menaçants; ils ne fascinent pas. Le vieil Alfred serait le premier à s'en plaindre. Il savait, mieux que quiconque, que la réussite d'un méchant est un des éléments déterminants pour assurer le succès d'un suspense. Du côté des bons, par contre, Gene Hackman démontre une aisance confondante dans son rôle d'agent vieillissant de la CIA.

Martin Girard

Freddy's Dead: / La Fin De Freddy...

Le seul intérêt de ce sixième et dernier chapitre de la série **Nightmare on Elm Street** repose sur les quelques éléments de parodie qu'on y décèle. Par exemple, quand Freddy Krueger, le spectre meurtrier aux doigts d'acier, se projette dans le rêve d'un adolescent atteint de surdité, son premier geste consiste à détruire l'appareil auditif du jeune homme. Celui-ci déambule dans une sorte d'usine pendant que Freddy s'amuse à grogner et à grimacer derrière le garçon qui ne l'entend pas. Ailleurs, Freddy imite la méchante sorcière du **Magicien d'Oz** qui vole sur son balai devant la fenêtre de la chambre d'un autre adolescent emporté par le vent.

Ce n'est pas le genre d'humour auquel on s'attendrait dans un film où le cauchemar et la peur sont de rigueur. Mais c'est à peu près tout ce qui peut en être réchappé. Comme pour la série des **Friday the 13th**, il n'y a ici que répétition et surenchère d'effets déjà exploités dans les volets précédents. Même la séquence finale, tournée en 3-D, ne fait qu'agacer. D'abord, il ne faut mettre les foutues lunettes qu'une fois les trois quarts du film écoulés. Alors, on n'a pas eu le temps de s'y habituer que c'est déjà terminé et, de plus, il faut remettre les satanées lunettes au portier. Mais ça c'est une bonne chose: car qui voudrait conserver un souvenir de **Freddy 6**?

André Caron

COMPANY BUSINESS —
Réalisation et scénario: Nicholas Meyer. —
Interprétation: Gene Hackman, Mikhail Baryshnikov, Kurtwood Smith, Terry O'Quinn, Daniel Von Barga —
Origine: États-Unis, 1991 —
Durée: 98 minutes.

FREDDY'S DEAD: THE FINAL NIGHTMARE (La Fin de Freddy... l'ultime cauchemar) —
Réalisation: Rachel Talalay — **Scénario:** Michael Deluca —
Interprétation: Robert Englund, Lisa Zane, Shon Greenblatt — **Origine:** États-Unis, 1991 — **Durée:** 89 minutes.

DECEIVED (Trompée) —
Réalisation: Damian Harris
 — **Scénario:** Mary Agnes
 Donoghue —
Interprétation: Goldie
 Hawn, John Heard,
 Ashley Peldon, Beatrice
 Straight — **Origine:** États-
 Unis, 1991 — **Durée:** 102
 minutes.

PARADISE — **Réalisation:**
 Mary Agnes Donoghue
 — **Scénario:** Mary Agnes
 Donoghue —
Interprétation: Melanie
 Griffith, Don Johnson,
 Elijah Wood, Sheila
 McCarthy, Eve Gordon —
Origine: États-Unis, 1991.
Durée: 95 minutes.

LATE FOR DINNER —
Réalisation: W.D. Richter
 — **Scénario:** Mark Andrus
 — **Interprétation:** Brian
 Wimmer, Peter Berg,
 Marcia Gay Harden,
 Colleen Flynn, Peter
 Gallagher — **Origine:**
 États-Unis, 1991. **Durée:** 90
 minutes.

Deceived / Trompée

Dans le but évident d'apporter un second souffle à sa carrière devenue quasiment routinière, Goldie Hawn exécute un virage à cent quatre-vingts degrés et passe de la comédie légère au suspense meurtrier. Pour ce faire, **Deceived** lui offre un scénario fait sur mesure pour mettre en valeur toute la gamme possible et imaginable de sa palette dramatique: femme terrorisée, en amour, en pleurs, enragée, désespérée, maternelle, etc. Tout y passe. L'actrice est parfaitement à l'aise, toujours très juste et souvent touchante. L'ennui c'est que son talent est au service d'une mécanique un peu froide, méthodique sans être assez ludique, dramatique sans être tragique, passablement stylisée mais sans lyrisme. Bref, un film efficace, rondement mené, mais rapidement oublié une fois la projection terminée. On en a tellement vu de ces suspenses pseudo-hitchcockiens qu'il faut vraiment que l'auteur ait un peu de génie pour apporter du neuf au genre. Cette histoire, où une femme découvre que son mari n'est pas l'homme qu'elle croyait, contient mille et une ficelles bien tendues, mais ne réserve aucune surprise. On prévoit tout longtemps d'avance, y compris la scène ultime où les auteurs pensent visiblement nous jouer un tour immense alors que la surprise qu'ils nous préparent saute aux yeux. Le problème, en fait, c'est que nous sommes tous devenus des spécialistes du genre et il en faut beaucoup pour nous étonner. De plus, la mise en scène de Harris n'a pas assez de style pour se démarquer de la pléthore d'oeuvres semblables. Tout cela, donc, n'aura servi qu'à nous rappeler que Goldie Hawn est à l'aise dans le drame autant que dans la comédie. Sur ce plan, mission accomplie!

Martin Girard



Deceived

Paradise

Étrange idée des Américains d'avoir voulu refaire **Le Grand Chemin** en lui donnant un titre qui fait penser au **Blue Lagoon** de Brooke Shields. Les comédies de Francis Veber, le **Couffin** de Coline Serreau, passe encore, mais pourquoi avoir insisté pour américaniser le succès populaire de Jean-Loup Hubert? Plusieurs raisons toutes aussi plausibles les unes que les autres:

1. Le film original fut justement un succès commercial, donc on fait encore des sous; reste à savoir si l'entreprise sera financièrement justifiée.

2. Cette fois, il ne s'agit pas d'une comédie comme les autres adaptations, toutes des américanisations pour le moins de bon aloi, mais sans aucune qualité purement intrinsèque. Faire un essai, alors, pour voir si le drame pouvait, d'une langue à l'autre, d'un continent à l'autre, passer la rampe?

3. Remplacer le couple Anémone-Bohringer par un vrai couple dans la vie, mais Don Johnson et Melanie Griffith ne sont-ils pas trop hollywoodiens pour permettre à cette histoire d'être appréciée à sa juste valeur?

En somme, ce **Paradise** n'est pas un firmament sur lequel on devrait trop s'attarder. Les nuages y sont nombreux, épais et lourds comme les scènes qui le composent. De plus, Don Johnson n'est pas l'homme de l'emploi, trop pesant, trop beau garçon (on pense à ce qu'aurait pu faire le Harrison Ford de **Witness**), ni Melanie Griffith qui n'arrive pas à faire oublier ses précédents rôles. Quant à notre Sheila McCarthy nationale, elle y apparaît plus pimbêche que jamais (mais est-ce uniquement son physique, finalement, ou quoi?)

Maurice Elia

Late for Dinner

Vingt-neuf ans plus tard, ils reviennent dans la ville d'où ils avaient disparu un jour sans laisser de traces. Frigorifiés par accident, deux beaux-frères (quelle bonne idée!) se rendent soudain compte que tout a changé, que les gens qu'ils ont aimés ont vieilli (et pas eux), etc. Air supposément connu. Bizarrement, le scénario se tient, l'histoire se suit avec intérêt, les images sont belles, bref, tout va bien dans ce petit film dont on cherche absolument à découvrir les défauts.

Il est vrai que les deux acteurs principaux portent le film sur leurs épaules. Peter Berg dont le personnage possède un état mental légèrement perturbé et Brian Wimmer (Bonnie, dans la série-tv «China Beach») qui a cette qualité de montrer l'émotion avec chacun de ses gestes et de ses expressions faciales sont un exemple de ce qui peut arriver si l'on a le courage de donner les rênes à de jeunes acteurs inconnus (inconnus du moins pour le public des salles obscures).

La réalisation de Richter (**The Adventures of Buckaroo Banzai**) est agréable. C'est à lui que revient l'excellente idée de terminer le film en vidéo et d'y inclure tous les détails qui parsèment le film et qui reviennent à la fin comme autant de petits rappels expliqués et commentés brièvement. Quant à ceux qui méprisent «le côté trop familial» de l'entreprise, du scénario et du dénouement, je leur suggère de détruire leurs propres «home movies» avant que le reste de leurs semblables ne viennent se moquer d'eux.

Maurice Elia