

Zoom out

Number 159-160, September 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50148ac>

[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*, (159-160), 59–92.

Batman Returns



Séquences a déjà
parlé de...

RHAPSODY IN AUGUST
no 153/154, p. 37.

Pour apprécier pleinement la démarche artistique de Tim Burton, on doit d'abord surmonter le handicap que représente l'accoutumance à se faire raconter des histoires au cinéma. Il faut, en d'autres termes, se rendre disponible à une expérience de cinéma pure où le scénario ne se contente pas d'être seulement la structure en séquences d'un récit. Le cinéma de Burton relève du domaine des idées: le scénario de son film est donc, avant tout, un outil pour organiser les idées en système cohérent. Pour cette raison, **Batman Returns** accorde autant d'importance aux décors, aux costumes, aux accessoires, à la lumière, aux sons, à la musique et aux trucages qu'il en accorde à l'intrigue ou aux personnages. Tous ces éléments agissent mutuellement pour donner vie à un univers imaginaire totalement artificiel où l'effet poétique l'emporte sur le système narratif.

Batman Returns relève du cinéma visionnaire, un genre où le contenu est si intimement lié à la forme qu'il en devient indissociable. Voilà pourquoi je parle de cinéma pur: l'objet cinématographique n'est pas un simple support à raconter une histoire mais devient la fin en soi. Le film de Burton n'est que mouvement, son et lumière conjugués pour faire naître des sensations que l'art du réalisateur transforme en émotions. Il y aura toujours des spectateurs obstinément insensibles à ce genre de spectacle. Burton a au moins le mérite de ne pas tenter de plaire à tout le monde. Son film est pur et dur. Les

amateurs plus réceptifs ont de quoi se réjouir: pour eux, **Batman Returns** est un carnaval rempli de réjouissances inédites et d'inventions féroceement originales.

La première chose qui frappe dans **Batman Returns**, c'est le traitement du décor de la ville. Gotham City est tout le contraire d'une ville humaine. C'est un cauchemar urbain, un monstre totalement dépourvu de toute normalité. Mais Burton traite Gotham City comme une ville parfaitement ordinaire où les habitants vont et viennent comme si de rien n'était. Pour le spectateur, l'étrangeté provient du fait qu'elle est décrite comme une ville familière. Tout le film repose sur cette relation qui existe entre l'apparence des choses et la façon qu'on a de les percevoir.

Ce film réussit mieux que le premier à proposer une étonnante radiographie qui met à jour la monstruosité qui ronge l'Amérique de l'intérieur: son capitalisme sauvage, sa démocratie mystifiante, son racisme, ses politiciens ridicules, etc. Le film est peuplé de personnages qui s'imposent le port du masque pour affirmer leur vrai moi, tandis que le film lui-même abat le masque de l'Amérique et dévoile son vrai visage: celui d'une société malade et cynique. En adoptant le point de vue des êtres marginaux qu'il aime tant, Burton pose sa caméra de l'autre côté du miroir: il montre notre société à l'envers. Dans **Beetlejuice**, les fantômes sont plus humains et plus vrais

BATMAN RETURNS (Le Retour de Batman) — Réalisation: Tim Burton — Scénario: Daniel Waters, d'après des personnages créés par Bob Crane — Production: Denise Di Novi et Tim Burton — Images: Stefan Czapsky — Montage: Chris Lebenzon — Musique: Danny Elfman — Son: Petur Hlidal — Décors: Bob Welch et Tom Duffield — Costumes: Bob Ringwood et Mary Vogt — Effets spéciaux: Michael Fink, Chuck Gaspar et Stan Winston — Interprétation: Michael Keaton (Batman/Bruce Ward), Danny De Vito (le Pingouin/Oscar Cobblepot), Michelle Pfeiffer (la Femme-chat/Selina Kyle), Christopher Walken (Max Shreck), Michael Gough (Alfred), Pat Hingle (le commissaire Gordon), Michael Murphy (le maire), Paul Reubens (le père d'Oscar Cobblepot), Vincent Schiavelli (le joueur d'orgue de Barbaric), Jan Hooks (Jen) — Origine: États-Unis — 1992 — 129 minutes — Distribution: Warner Bros.

que les yuppies qui prennent résidence dans leur maison. Dans **Edward Scissorhands**, les banlieusards se révèlent progressivement plus inhumains et monstrueux que le héros aux mains tranchantes. Dans **Batman Returns**, le Pingouin, la Femme-chat et Batman doivent libérer ce qu'ils ont d'animal en eux pour affirmer leur humanité.

On s'explique alors facilement la sympathie qu'éprouve le cinéaste envers ses personnages marginaux. Le Pingouin, la Femme-chat et Batman n'ont rien à cacher: leur apparence atteste ce qu'ils sont. Quand Batman retire son masque à la fin du film dans l'espoir de se rapprocher de la Femme-chat, il n'obtient rien car son geste est dérisoire, son costume n'étant qu'une représentation purement accessoire de sa marginalité. Dans la séquence du bal costumé, ces deux personnages sont les seuls à ne porter aucun déguisement: leur apparence soi-disant normale étant le parfait faux-semblant. Burton aime profondément ses personnages marginaux. Il les traite avec tendresse. Comme dans ses films précédents, ce sont eux qui paraissent le plus humains. Mais plus encore, Burton vénère leur anormalité. J'en prends pour exemple la scène prodigieuse où la secrétaire jouée par Pfeiffer devient la Femme-chat. La scène débute par la reprise de tous les gestes routiniers qu'a accomplis l'héroïne dans une scène précédente, sauf que cette fois ses mouvements expriment un glissement progressif vers l'anormalité. Burton filme avec une fascination palpable ce processus transitoire par lequel l'héroïne s'affranchit des usages banals de son petit quotidien misérable. Il filme la scène comme un acte de pure libération. Pour lui, ce passage du normal à l'anormal constitue le geste libérateur par

excellence. L'interprétation saisissante de Michelle Pfeiffer confère à cette scène une force peu commune.

Fasciné par le caractère relatif de la normalité, Burton joue à fond sur toutes les ambiguïtés de la représentation, incluant le spectacle de la politique où tout n'est que dissimulation. Tout l'épisode de la campagne électorale du Pingouin prend l'allure d'un cirque où règne la mystification. Ce n'est donc que justice si le Pingouin est finalement démasqué par une tricherie de Batman lors de la scène du discours sur la place publique. La goût de Burton pour les faux-semblants crée un univers profondément étrange car toute chose montrée recèle en général un revers inquiétant. Par exemple, des boîtes à cadeaux enrubannées dissimulent des clowns meurtriers, alors qu'un couple qui promène son bébé dans un landau projette secrètement de le balancer dans une rivière.

Tous les jeux de miroirs déformants, de masques et de déguisements forment une matière thématique très riche qui n'a d'égale que la somptuosité du traitement visuel. Ce film est une folie savamment organisée qui nous enveloppe de délire et de poésie fantaisiste. Tim Burton atteint ici une véritable maîtrise de ses moyens. L'univers bizarre et éclectique qu'il a créé prend un corps cohérent, grâce à la souplesse de la mise en scène qui s'adapte sans heurts à tous les changements de ton et de climat. Le film est foisonnant, voire touffu, mais jamais brouillon. En bref, il s'agit d'un spectacle profondément étonnant qui tranche net sur la production hollywoodienne courante où tous les films se ressemblent.

Martin Girard

Riff-Raff

Trente ans après les premières contestations du *Free Cinema*, une nouvelle génération de «jeunes cinéastes anglais en colère» revient confronter la société britannique à ses réalités sociales. Ken Loach (**Hidden Agenda**) est de ce mouvement, et, avec **Riff-Raff**, il nous offre une nouvelle illustration des tensions sociales sévissant dans l'île européenne. Écrit par Bill Jesse, **Riff-Raff** raconte l'histoire de Stevie, un jeune homme à peine sorti du bagne, qui tente de gagner sa vie sur un chantier de construction à Londres. Ouvrier clandestin, exploité, mal logé et sans le sou, le jeune homme trouvera un certain réconfort en la personne de Susan, jeune chanteuse sans talent qui survit tant bien que mal à d'intenses moments de désespoir.

Avec ses travailleurs immigrants, ses itinérants en quête de ressources et ses *exilés* de Liverpool ou de Glasgow, le chantier de construction (la conversion d'un hôpital en condominium de luxe) est ici transformé en véritable microcosme de la société britannique du début des années 90, encore imprégnée de *thatcherisme*. Une

société qui se scandalise de voir qu'à l'aube d'un nouveau millénaire, et malgré l'espace disponible, l'Angleterre compte encore un nombre intolérable de sans-abri. C'est dans ce constat de révolte qu'évoluent les personnages de **Riff-Raff**, des êtres marginaux qui se savent prisonniers de leur situation et qui osent à peine rêver devant la précarité de leur quotidien.

Avec **Riff-Raff**, Loach a fait un film politique. Le réalisateur prend le parti de la classe prolétaire sans pour autant tomber dans la lourdeur, la complaisance ou le misérabilisme. Le ton est vif, cru, cynique, souvent irrévérencieux et l'humour omniprésent. Le dynamisme du film et cette impression de *tranche de vie* sont accentués par une saveur documentaire créée par la photographie granuleuse et froide de Barry Ackroyd, l'interprétation très désinvolte des comédiens (qui ont pour la plupart déjà travaillé sur les chantiers), leur langage populaire et l'important éventail d'accents régionaux (le film est d'ailleurs sous-titré en anglais international). Dans cette veine de réalisme et de critique

sociale, il va sans dire que le Londres de Loach n'est pas celui des Piccadilly Circus, Tower Bridge ou Kew Garden. Dans **Riff-Raff**, la capitale est pratiquement confinée à un triste amoncellement de briques, d'échafaudages et de débris de toutes sortes. Dans ce refus de montrer ne serait-ce qu'un coin de jardin anglais (autre qu'un cimetière), Loach tente de symboliser le sombre horizon et le désespoir de ses protagonistes et de toute la classe ouvrière britannique. Cependant, il refuse de fermer la porte au lyrisme. Ainsi, **Riff-Raff** est résolument moderne dans la mesure où il parvient à traduire les contradictions de cette jeunesse de fin de siècle symbolisée ici par le personnage de Susan. Un tantinet mystique et romantique, la jeune femme prône la purification du corps (pas de caféine, pas de matières grasses), fonce tête baissée vers ses rêves mais, devant les échecs répétés, ne trouvera d'autres exutoires que la drogue. Il faut dire que Loach ne laisse entrevoir aucun espoir d'amélioration pour ses protagonistes: la voix de Susan est vraiment médiocre et la jeune femme ne fera vraisemblablement jamais carrière. Le comportement de Stevie est profondément criminel, et malgré la promesse faite à Susan, il ne se sortira jamais de ce cercle infernal. Le seul ouvrier qui semblait pouvoir s'échapper de son quotidien, ne serait-ce que par le rêve, meurt dans un accident.

Afin de traduire la révolte inefficace d'une classe abandonnée à elle-même, Ken Loach a utilisé un élément clé du cinéma interventionniste: la parole, ou plus précisément, le *contrôle* de la parole. Loach se plaît effectivement à souligner régulièrement cette impossibilité pour la classe ouvrière de s'approprier le droit de parole. Une parole convaincante, provocante et qui pourrait mener à l'affirmation. Dès les premières minutes de **Riff-Raff**, une scène humoristique établit déjà l'importance du rôle de la parole et de la communication verbale, alors que deux administrateurs du chantier, pourtant équipés de téléphones cellulaires et de téléphones conventionnels, ne parviennent pas à se parler. Plus tard, lorsque l'un des ouvriers se plaint aux administrateurs des mesures inadéquates de sécurité sur le chantier, il est promptement congédié. Toujours privé du pouvoir de parole, la réponse de cette classe ne pourra être que factuelle. La parole dans **Riff-Raff** permet également l'expression des origines culturelles et sociales propres. Ainsi les différences culturelles entre Stevie et Susan s'expriment d'abord par les nuances dans la prononciation d'un même mot ou, au contraire, dans l'absence de ces mots.

Pour écrire ce scénario, Bill Jesse a puisé dans ses souvenirs encore vifs et de son passage dans le monde de la construction. En fin observateur et habile conteur, il a su dépeindre habilement les liens de belle camaraderie et de solidarité qui se tissent entre les ouvriers. Jesse a fait également preuve d'une belle sensibilité dans son étude de la relation amoureuse entre Stevie et Susan. Certains



RIFF-RAFF — Réalisation: Ken Loach — Scénario: Bill Jesse — Production: Sally Hibbin — Images: Barry Ackroyd — Montage: Jonathan Morris — Musique: Stewart Copeland — Son: Bob Withey — Décors: Martin Jonhson — Interprétation: Robert Carlyle (Stevie), Emer McCourt (Susan), Jimmy Coleman (Shem), George Moss (Mo), Tichy Tomlinson (Larry), David Finch (Kevin), Richard Belgrave (Kojo), Ade Sapara (Fiaman) — Origine: Grande-Bretagne — 1991 — 94 minutes — Distribution: Alliance Vivafilm.

moments sont très beaux, notamment celui où Susan est conspuée durant un récital dans un pub. Cette séquence est probablement la plus forte du film. Cependant le scénario se permet plus d'une fois certains raccourcis étranges, devient prévisible par moments, et se conclut, semble-t-il, sur une fausse note. Pourtant cela n'empêche pas **Riff-Raff** de faire rire, d'émouvoir et de provoquer la réflexion. C'est là qu'on apprécie le travail de Loach qui a su imposer un film ouvert, moderne et vivifiant malgré, d'une part, quelques faiblesses du scénario et, d'autre part, l'amertume du propos. Car, bien sûr, si certains trouvent, dans le « feu de joie » final, la satisfaction d'une vengeance personnelle, la cause des classes négligées, elle, n'aura pas progressé.

Dans son scénario, Bill Jesse fait dire à Susan: «Aujourd'hui, je suis allée voir ma cartomancienne. Elle a parlé d'importants changements dans ma vie. Elle a aussi parlé de mort...» Cruellement, la vie aura réservé à Jesse ce même sort. Quittant finalement, et à son grand soulagement ⁽¹⁾, son boulot d'ouvrier de la construction grâce à ce scénario, Bill Jesse devait s'éteindre quelques jours avant l'achèvement du film. **Riff-Raff** lui est dédié.

Carlo Mandolini

(1) «I'm sick of this. I've paid my fucking dues. I want to come home. This is the story.»
Lettre de Jesse à Ken Loach.

Mississippi Masala

MISSISSIPPI MASALA — Réalisation: Mira Nair — Scénario: Sooni Taraporevala — Production: Michael Nozik et Mira Nair — Images: Edward Lachman — Montage: Roberto Silvi — Musique: L. Subramaniam — Son: Alex Griswold — Décors: Mitch Epstein — Costumes: Ellen Cutter, Susan Lyall et Kinnari Panikar — Interprétation: Denzel Washington (Demetrius), Sarita Choudhury (Mina), Roshan Seth (Jay), Sharmila Tagore (Kinnu), Charles Dutton (Tyrone), Joe Seneca (Williben), Ranjit Chowdhury (Anil) — Origine: États-Unis — 1991 — 115 minutes — Distribution: Alliance/Vivafilm.

En 1988, *Salaam Bombay!*, le premier long métrage de Mira Nair, faisait l'effet d'une bombe. Son approche honnête, sans fioritures, de la vie d'un jeune garçon au milieu des drogués, des prostituées et autres arnaqueurs, s'adressait autant aux tripes qu'au cœur et nous avait touchés, dérangés, séduits.

Déjà dans ses courts métrages, comme *India Cabaret* (1985) ou *Children of a Desired Sex* (1987), Mira Nair abordait le sort de ceux, et surtout celles, que l'on maintient en marge de la société. Dans *Mississippi Masala*, sa première aventure américaine, la cinéaste s'intéresse toujours, bien que son traitement soit ici moins percutant, aux liens hiérarchiques qui se tissent dans une communauté de «marginalisés», ici tous ceux que l'on peut appeler «gens de couleur».

Cette fois, Mira Nair situe son récit à l'extérieur de l'Inde. Cela lui permet d'explorer ce qu'elle appelle la «hiérarchie des couleurs», c'est-à-dire le jeu du pouvoir des ethnies entre elles basé sur le degré variable de la pigmentation de la peau. Elle en profite également pour se livrer à une aimable caricature de ses compatriotes à l'étranger, chez qui l'attrait de la vie à l'occidentale le dispute souvent à la tradition.

La petite communauté indienne de Greenwood a très bien su s'adapter à son nouveau pays, mais sait également se réfugier derrière son identité propre lorsque le besoin se fait sentir. On peut très bien se marier dans la plus pure tradition hindoue, même si les prières finissent par se perdre dans l'indifférence générale.

Mais en préférant, au jeune homme d'affaires indien que ses parents ont choisi pour elle, un *self-made man* de race noire, Mina fait fi des traditions et des préconceptions imposées par la famille. Elle choisit l'ici maintenant. Elle ne s'embarrasse ni ne revendique un héritage qui lui est foncièrement étranger. Et ce regard que pose Mira Nair, par les yeux de Mina, est très intéressant en ce qu'il remet dans une juste perspective

toutes les tendances *politically correct* du moment. Voici en effet un Américain de race noire que d'aucuns appelleraient avec insistance *african american*, mais qui n'a jamais connu l'Afrique, et des Ougandais d'origine indienne qui n'ont jamais mis les pieds aux Indes. À cet égard, la vision pure et l'absence de prétentions de Mina sont éloquentes. Elle est de toute évidence gênée lorsque Demetrius ⁽¹⁾ la présente à sa famille en insistant un peu trop sur le fait qu'elle vient «d'Afrique et d'Angleterre», elle qui connaît davantage Greenwood que Kampala.

D'autre part, ces Indiens expulsés d'Ouganda à qui l'on a signifié sans équivoque que «l'Afrique est pour les Africains, les Africains de race noire», cèdent volontiers à la tentation, une fois installés en sol américain, de s'associer à la majorité blanche, par dépit sans doute. Les prémices ougandaises du film ouvraient d'ailleurs des avenues prometteuses qui malheureusement restent inexplorées. C'est en effet un sujet fort riche, et que l'on a peu ou jamais traité au cinéma, que celui de l'exil imposé par le nouveau régime d'Idi Amin Dada en 1972 à tous les Asiatiques qui habitaient l'Ouganda.

Pour avoir exposé publiquement ses opinions dans une interview à la BBC, Jay doit fuir le pays avec femme et enfant, laissant derrière eux un superbe domaine au bord du lac Victoria, des domestiques, un certain train de vie et surtout de loyaux amis.

Dix-huit ans plus tard, on est surpris par le côté anodin de cette vie qui est maintenant la leur. Jay semble avoir perdu toute sa dignité d'antan et son discours s'est passablement simplifié. L'homme engagé a laissé la place à une autre victime pleurnicharde et matérialiste. Propriétaire plus ou moins absent d'un motel à Greenwood dans le Mississippi, il ne vit que pour le combat juridique qui l'oppose au gouvernement ougandais. Visiblement accroché à un passé idyllique, le père de Mina ne s'anime vraiment que lorsqu'il s'agit de réclamer la restitution de ses biens confisqués. Pour sa part, sa femme Kinnu n'a pas jugé bon d'attendre après lui et a ouvert son propre commerce. Mais comment la petite famille forcée de repartir à zéro a-t-elle vécu cette dure transition? Il y aurait un film à faire uniquement sur les transformations qu'ont dû subir ces gens.

Ou alors il faut croire que le confort à l'américaine a facilement raison des ambitions les plus nobles et finit par endormir n'importe qui. C'est Dorothy dans *The Wizard of Oz* qui disait: «Home is where the heart is.»

Dominique Benjamin

(1) Si le prénom de Demetrius nous paraît assez singulier, c'est peut-être que Mira Nair veut nous référer au *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare où Demetrius est, au début, un être plutôt fat aimé d'Helena mais qui lui préfère Hermia, la fille du duc.



La Reine blanche

Jean-Loup Hubert, comme François Truffaut, Jean-Louis Blanc, Jean-Claude Tacchella et quelques autres, fait partie de ces auteurs-compositeurs postNouvelle Vague pour lesquels la France (et les histoires qu'ils racontent dans leurs films) demeure le pays de la vie simple, juste, vraie, enrichie par l'abondance du détail quotidien et de l'acuité du regard psychologique.

Le Grand Chemin (1987), **Après la Guerre** (1989) et aujourd'hui cette **Reine blanche** nés de l'imagination et de la tendresse de Jean-Loup Hubert continuent, en une ronde nostalgique et douce-amère de raconter les sourdes douleurs des passions provinciales et le vert paradis de l'enfance. J.-L. Hubert est maître d'oeuvre total: scénariste, script, cameraman, metteur en scène et monteur, il sait tout, il a tout compris. En plus, il utilise toujours des comédiens dont il connaît parfaitement la mesure et les qualités (le rôle de Lili, la Reine Blanche, a été écrit expressément pour Catherine Deneuve, la démarquant ainsi des personnages élégants et froids qu'elle a si souvent montrés à l'écran), ou qu'il considère comme porte-bonheur. Il parle, à propos de Richard Bohringer, son fétiche, «du désir que nous avons l'un et l'autre de tout l'amour et de tout l'or du monde et le doute de sa réalité quand il nous est donné...»

Écriture donc d'un scénario superbe, inspiré autant par des souvenirs de jeunesse que de l'observation méticuleuse d'un passé tout proche et écrit d'un seul jet ou presque. Il avoue d'ailleurs écrire à toute vitesse, sans plan ni construction préalable. Ici, ce sont trois personnages qui s'affrontent, Lili, son mari Jean, et Yvon, tous deux amis d'enfance et autrefois l'un et l'autre amoureux de Lili. Mais c'est le drame en contraignant Yvon à quitter le pays (Nantes et sa région, que Jean-Loup Hubert connaît bien), déterminant ainsi, et en cachette de sa fille, lequel des deux Lili doit épouser. C'est, bien entendu, le plus solide, celui qui offre le plus de garanties et d'avancement financier que les parents choisissent, mais pas nécessairement celui que la jeune fille aurait souhaité. Vingt ans plus tard, Yvon revient, et c'est le début du film. Entre-temps il s'est marié à la Guadeloupe, et ramène sa femme et les trois enfants (Jean et Lili en ont autant). Nous sommes au tout début des années 60. Les vingt ans écoulés n'ont pas cicatrisé la blessure d'Yvon et, en revoyant Lili «sa plaie trop vive aussitôt a saigné». Jean-Loup Hubert utilise le thème central de deux hommes amoureux de la même femme et qui vont s'affronter à cause d'elle vingt ans après, comme un ressort dramatique très classique, qu'on retrouve autant dans le cinéma et le théâtre que dans la littérature. Mais «ce qui m'intéressait, dit-il, c'était celui du temps suspendu, des passions anciennes données pour mortes alors qu'elles restent souterraines et puissantes, au point de rejaillir avec une violence inouïe à la première occasion».

Le cadre du drame, c'est Trentemoult, «lieu étrange et poétique», à l'origine une île épousée par deux bras de la Loire, accrochée comme une remorque au port de Nantes et ouverte sur un monde étrange et merveilleux qui était



celui des colonies. Jean-Loup a puisé dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence et entoure **La Reine blanche** de plusieurs familles: la famille Soulas, dont le père construisait chaque année le char destiné au carnaval de Nantes, les Blondin, qui tenaient la boutique rutilante de plomberie sanitaire, la famille Josepho dont le père, d'origine antillaise, vendait des cacahuètes et des fruits sur les marchés. Il avait aussi une fille, Mireille, ravissante métisse que l'on retrouve dans le film sous ce même nom et dont la présence sert à la fois l'intrigue dramatique et la critique d'un racisme latent, mais bien réel. La transposition part donc d'une réalité, mais le talent dramatique de Hubert scénariste lui ajoute une importante dimension d'observation parfaitement traduite par Hubert metteur en scène. Le film suit remarquablement cette reconstruction du passé et, comme dans **Le Grand Chemin**, on sent que, non seulement Jean-Loup Hubert aime et comprend parfaitement ses personnages, mais qu'il les connaît aussi en profondeur, avec leurs motivations, leurs craintes, leurs désirs et leur personnalité, reflet du lieu et de l'époque où ils vivent. Maître de son scénario comme de sa mise en scène, Jean-Loup Hubert imbrique si étroitement l'intention et la réalisation l'une dans l'autre qu'il devient à peu près impossible alors de distinguer la césure, c'est-à-dire le moment où le mot devient image. C'est aussi pour cette raison que Hubert le cameraman utilise les courtes focales et les profondeurs de champ: «un décor, un accessoire, dit-il, doivent faire partie intégrante du récit».

Une chose encore, clairement présente dans les films précédents, et particulièrement évidente dans **La Reine**

LA REINE BLANCHE —
Réalisation: Jean-Loup Hubert —
Scénario: Jean-Loup Hubert —
Production: Francis Bouygues
Images: Claude Lecomte —
Montage: Raymonde Guyot —
Musique: Georges Delerue —
Son: Bernard Aubouy et
 Dominique Dalmaso — **Décors:**
 Frédéric Duru — **Costumes:**
 Annick François —
Interprétation: Catherine
 Deneuve (Liliane Ripoché),
 Richard Bohringer (Jean
 Ripoché), Bernard Giraudeau
 (Yvan Legouloudec), Jean Carmet
 (Lucien Soulas), Laure
 Montoussamy (Annabelle
 Legouloudec), Isabelle Carré
 (Annie Ripoché), Antoine Hubert
 (Nicolas Ripoché) — **Origine:**
 France — 1991 — 119 minutes
 — **Distribution:** Allegro.

blanche: la profusion de détails parfaitement authentiques, les petites touches légères mais précises, qui fixent en un plan bref mais essentiel ce qui peut aider à la peinture des passions. Le papier mural hideux et déchiré dans la chambre de Lili, la scène des enfants dans la baignoire, la clé du hangar, où Jean construit ses chars, cachée dans le pot de fleurs, la salle à manger style Henri II sans laquelle aucun intérieur bourgeois et campagnard ne saurait exister, et surtout le choix de ces éléments simples en apparence, mais qui prennent tout à coup une valeur essentielle lorsqu'ils servent de cadre à un moment grave ou important. Dans la scène extrêmement dramatique où Lili apprend de son père la vraie raison du départ d'Yvon, elle est en train d'éplucher des pommes de terre pour le repas du soir, aidée de sa fille. La petite sent bien que quelque chose ne va pas, et se retire discrètement. Lili continue sur sa lancée, mais bientôt s'arrête, aveuglée par les larmes, la honte et la colère, jetant au loin la pomme de terre à moitié épluchée et le couteau. L'alliance surprenante d'un geste banal et quotidien et d'un moment tragique où une vie est près de basculer, est dirigée et jouée à fond dans la plus parfaite simplicité, et filmée avec l'intense pudeur qui caractérise le grand talent de Jean-Loup Hubert. Cette remarquable antithèse définit aussi un des buts du réalisateur. Il a souvent déclaré qu'il voulait faire participer directement le spectateur à l'action, lui faire comprendre les motivations et les gestes de ses personnages de l'intérieur. Les rapports tendus et difficiles entre mari et femme dans

Le Grand Chemin ont une résonance particulière parce qu'ils sont tributaires du cadre et de l'époque. Dans **La Reine blanche**, le cinéaste va encore plus loin, d'abord parce que l'intrigue est infiniment plus complexe, les rebondissements plus nombreux, ainsi que les scènes qu'on oserait presque appeler de bravoure — celle dans la galerie marchande entre Lili et Yvon, le repas chez les Legouloudec, la fureur aveugle de Jan et la destruction du char, l'élection-suspense de la Reine Blanche 1960. En outre, il est porté à bout de bras par des comédiens en parfaite harmonie avec lui, de Richard Bohringer à l'éblouissante Catherine Deneuve, ici fort éloignés de son registre habituel; de Bernard Giraudeau, qui cerne avec une acuité psychologique bouleversante sa descente en enfer et sa lente remontée vers la lumière; de Jean Carmet enfin et surtout, trop longtemps cantonné dans des rôles secondaires et plus ou moins comiques, et qui trouve ici l'un des plus beaux rôles d'une carrière déjà jalonnée de réussites. Ce sont les quatre protagonistes du drame; mais il faudrait citer tout le monde, notamment les enfants — on sait à quel point Jean-Loup Hubert — comme François Truffaut — est à l'aise avec eux. Une mention spéciale également à la musique de Georges Delerue, discrète, fort efficace, parfaitement d'époque lorsque c'est nécessaire, subtilement évocatrice des gestes et des sentiments, lorsque ceux-ci doivent être mis en valeur, mais sans rien de trop.

Patrick Schupp

Épouses et Concubines

ÉPOUSES ET CONCUBINES
(Dahong Denglong Gaogao Gua) — **Réalisation:** Zhang Yimou — **Scénario:** Ni Zhen, d'après le roman de Su Tong — **Production:** Chiu Fu-sheng — **Images:** Fei et Yang Lun — **Montage:** Du Yuan — **Musique:** Zhao Jiping — **Décors:** Qao Jiuping et Dong Humiao — **Costumes:** Huang Lihua — **Interprétation:** Gong Li (Songlian, la quatrième épouse), He Caifei (Meishan, la troisième épouse), Cao Qifeng (Zhuoyun, la deuxième épouse), Ma Jingwu (le maître Chen Zuoqian), Kong Lin (Yan'er, la servante de Songlian), Cui Zhihgang (le docteur Gao) — **Origine:** Taiwan/HongKong — 1991 — 126 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

Trois ans après l'écrasement du Printemps de Pékin, nous arrive un film qui, sans parler de politique, en dit suffisamment long sur le pays où dix millions de prisonniers croupissent dans des camps de concentration. Remplaçant l'oppression politique par le thème moins dangereux de l'assujettissement des femmes, le cinéaste «nouvelle vague», Zhang Yimou, remonte dans les années 20 pour illustrer d'une façon métaphorique ce qui semble être une constante de l'esprit chinois: l'art de faire courber l'échine.

Épouses et Concubines raconte d'une manière convaincante les déboires d'une jeune fille de 19 ans qui, forcée de quitter l'université par manque d'argent, devient la quatrième épouse d'un riche Chinois de 50 ans. Adapté du roman récent de Su Tong *Épouses et Concubines*, le film de Zhang Yimou plonge le spectateur dans un monde peu connu au cinéma, celui d'un harem à la chinoise. Ici, les femmes ne vivent pas dans le même appartement; elles ont chacune leur petite maison qui possède aussi sa propre cour intérieure. Pas question de les laisser se gaver de friandises durant la journée, non plus. Elles mènent une vie bien réglée, partageant uniquement leurs repas dont le menu change en fonction des goûts alimentaires de la concubine du moment. Car,

chaque soir, au crépuscule, l'annonce de la maison choisie pour la nuit est faite de vive voix par un serviteur qui ordonne alors l'allumage des lanternes rouges. Symboles sexuels de la domination du mari, les lanternes illumineront autant l'extérieur que l'intérieur du foyer honoré.

Toutefois, à part le rouge omniprésent, très peu de sensualité transpire dans cette histoire d'alcôve. Avant d'accueillir son maître, la femme élue reçoit un bain de pieds, suivi d'un massage de pieds, ce qui apparemment se révèle un aphrodisiaque aussi puissant que le haschisch, le champagne et le chocolat combinés. Après l'amour, elle essaiera de prolonger le plus longtemps possible son influence de concubine préférée, forçant ainsi les autres épouses à subir son bon ou mauvais vouloir. Les traditions familiales seront malheureusement incontournables: la première épouse n'a d'autre choix que d'accepter son sort de vieille femme délaissée, mais reste fière d'avoir donné à son mari un bel héritier; la deuxième, qui n'a conçu qu'une fille, veut absolument avoir un garçon et devient peu à peu la reine des intrigantes; la troisième, une ex-chanteuse d'opéra, après avoir donné naissance à un garçon, se permet une liaison clandestine avec son gynécologue. Quant à Songlian, la

quatrième, celle par qui l'histoire commence et finit, et dont le rôle est magnifiquement interprété par la ravissante Gong Li, elle n'a pour destin que la folie dans laquelle ses tentatives de révolte la précipiteront inéluctablement. «On doit se battre. Mais à quoi cela sert-il?», déclare-t-elle, quand une cinquième épouse vient la remplacer.

Ayant obtenu un succès bien mérité au dernier festival de Venise, **Épouses et Concubines** nous montre une image sévère du poids féodal de la soumission en Chine. Néanmoins, sauf pour une scène, celle de la mort de la troisième épouse dans une sorte de cachot-gibet horrible, rien ici n'est très révoltant. Le réalisateur nous offre un film d'une grande beauté plastique où est dépeinte une société obsédée par les coutumes ancestrales, une société évacuant tout ce qui dérange la pérennité d'un système au profit duquel existe la servitude.

Ce long métrage n'en constitue pas moins un exercice cinématographique répétitif où la caméra est fort statique. L'intrigue suit le rythme des saisons. Au début de chaque séquence cyclique, on aperçoit les cours intérieures, cadre principal des événements. Les hauts murs qui entourent les maisons des épouses réapparaissent au fil de l'année, empêchant tout contact avec l'extérieur. L'isolement, la claustration, l'aliénation, voilà le lot de



ces épouses et concubines, victimes symboliques de la sujétion. Il va sans dire qu'**Épouses et Concubines** a été interdit par la censure chinoise, et qu'il risque de le demeurer longtemps.

Pierre Fortin

Kafka

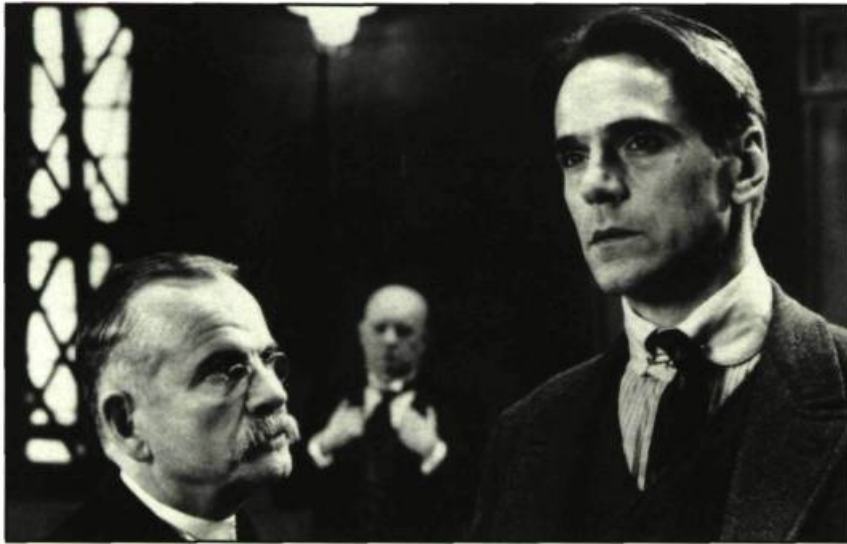
Ce film du réalisateur de **sex, lies and videotape** complète un captivant trio de portraits d'écrivains en rupture de contact avec la réalité. Les frères Coen ont ouvert le bal avec une brillance toute formelle dans **Barton Fink**. Cronenberg a ensuite visé la zone cérébrale avec son **Naked Lunch**. Steven Soderbergh opère, quant à lui, un retour aux origines, c'est-à-dire à l'écrivain qui hante d'une manière ou d'une autre tous ces films. Kafka est le romancier le plus fascinant de ce siècle. Il est l'un des seuls dont le nom est à l'origine d'un terme littéraire générique. Il n'a peut-être pas inventé l'angoisse et la paranoïa, mais il a très certainement contribué, plus que tout autre, à incarner ces deux «sentiments» dans un corps narratif qu'il a doté d'une grammaire très reconnaissable et dont se servent aujourd'hui les cinéastes comme on se sert de la grammaire hitchcockienne.

Tous les films kafkaïens sont des biographies en puissance de l'écrivain, car l'oeuvre du célèbre Tchèque est intimement liée à sa vie et à ses propres angoisses. On ne saurait donc imaginer une biographie filmée du cinéaste qui se limiterait à une chronique factuelle. Voilà pourquoi le meilleur *Kafka* auquel on puisse rêver serait un film dans la manière de **Naked Lunch**, c'est-à-dire une exploration du psychisme de l'écrivain. Or, ce n'est pas exactement ce que nous offre le **Kafka** de

Soderbergh. D'ailleurs, on est curieusement tenté de noter d'abord ce que n'est pas le film plutôt que ce qu'il est. Cette réaction est suscitée par le titre de l'oeuvre qui annonce deux choses que le film n'est pas: une biographie de l'homme et une étude psychologique de l'écrivain. On se trouve plutôt devant une sorte de dissertation sur la grammaire kafkaïenne où le réalisateur place l'écrivain dans un condensé contextuel de ses romans. Il l'observe ainsi à distance au lieu de tenter de pénétrer son imaginaire le plus profond. Par ailleurs, et pour contredire finalement ma remarque du début, **Kafka** n'est pas vraiment un film sur le processus d'écriture. À moins, bien sûr, que l'on fasse une lecture purement allégorique du récit, comme s'il s'agissait d'un rêve éveillé que fait l'artiste à la recherche d'une histoire à raconter.

Le héros, superbement interprété par un Jeremy Irons tout en nuances subtiles, est bel et bien le Kafka que nous connaissons. Il vit à Prague, dans les années 10, et travaille le jour pour une compagnie d'assurances. La nuit, incapable de dormir, il écrit une histoire qui raconte la transformation d'un homme en insecte. Comme on le sait, c'est durant la nuit que Kafka écrivait. D'une certaine façon, donc, il imaginait sur papier les cauchemars dont son insomnie le privait. La nuit blanche kafkaïenne est comme un écran paranoïaque sur lequel se projette

KAFKA — Réalisation: Steven Soderbergh — Scénario: Lem Dobbs — Production: Stuart Cornfeld et Harry Benn — Images: Walt Llodj — Montage: Steven Soderbergh — Musique: Cliff Martinez — Son: Paul Ledfort et Mark Mangini — Décors: Les Tomkins, Jiri Matolin et Philip Elton — Costumes: Michael Jeffery — Interprétation: Jeremy Irons (Kafka), Theresa Russel (Gabriela), Joel Grey (Burgel), Ian Holm (le docteur Murnau), Jeroen Krabbe (Bizzlebek), Armin Mueller-Stahl (l'inspecteur Grubach), Alec Guinness (le chef du personnel), Brian Glover (l'homme de confiance du château), Robert Flemyng (le gardien des fichiers) — Origine: États-Unis — 1991 — 98 minutes — Distribution: C/FP



l'imaginaire de l'auteur, nourri tout particulièrement des expériences vécues par l'intéressé durant la journée (travail de bureau, relations avec ses collègues, ses supérieurs, ses secrétaires, etc.). Voilà l'assise du récit imaginé par Soderbergh et le point de jonction où la vie et l'univers romanesque de l'écrivain se fondent: bureaucratie journalière réinterprétée, la nuit, par l'imaginaire d'un génie angoissé, solitaire et désespérément en manque de rêve.

La psychologie du héros évoque certains traits connus de l'écrivain et trouve son expression dans le principal déclencheur du récit, c'est-à-dire l'indifférence avec laquelle tout l'entourage de Kafka accueille la disparition mystérieuse d'un collègue de travail. Tout est là, dans cette négation de l'importance de l'individu dans le système bureaucratique et, plus globalement, social. Sur ce thème précis, le film évolue ensuite vers une fable paranoïaque qui culmine dans l'horreur, voire dans la science-fiction. Sur ce plan, le film correspond à l'idée que pourrait se faire de l'univers de Kafka une personne qui n'a jamais lu un seul de ses livres mais qui en a beaucoup entendu parler. En somme, dans ce film où les ombres caressent délicieusement les vieilles pierres de Prague, c'est justement l'ombre de l'écrivain qui subsiste à la fin, plutôt que son âme.

Let Him Have It

Avec **The Krays**, Peter Medak s'intéressait à l'ascension et à la chute des légendaires gangsters Reginald et Ronald Kray, deux jumeaux au destin à la fois tragique et exceptionnel. Dans ce film, le réalisateur d'origine hongroise proposait un portrait fascinant de l'Angleterre des années 50 et 60, tout en décrivant la vie d'êtres marginaux animés d'une brutalité et d'une soif de pouvoir relativement séduisantes mais surtout, des plus inquiétantes.

Toujours dans une veine biographique, Medak s'attarde cette fois-ci au triste et révoltant sort de Derek Bentley, innocente victime d'un système judiciaire poussiéreux dans un contexte social d'après-guerre quasi-

Parlons-en de Prague, car cette ville est le véritable héros du film. Symptôme d'une oeuvre plus décorative qu'autre chose. Peut-être que oui, mais c'est aussi une source de réel plaisir esthétique. Il s'agit d'une vision tout à fait artificielle mais qui sied parfaitement à cette histoire où l'espace architectural est peut-être ce qu'il y a de plus authentiquement kafkaïen (voir les décors fabuleux du château ou des bureaux de la compagnie d'assurances, ou encore le lieu de rendez-vous des terroristes dans un grenier qui surplombe un vaste dôme vitré, et aussi les toits percés de cheminées tortueuses). Lorsque l'histoire languit un peu, Soderbergh se rattrape sur le visuel et nous décoche, ici et là, quelques plans épatants qui nous font patienter.

Il faut dire que, pour un deuxième film, **Kafka** démontre une virtuosité remarquable. À certains moments, on sent cette énergie du jeune cinéaste qui s'amuse à découvrir le jouet cinéma. On le sent dans quelques plans tour de force qui utilisent les changements de focale spectaculaires (la perspective d'une rue, la nuit, avec la silhouette menaçante du château au bout) et on le sent dans l'élaboration de séquences complexes dans la logistique de l'action et dans l'utilisation de l'espace (la poursuite au-dessus de l'oeil du microscope géant). Tous les clichés habituels sont au rendez-vous dans la mise en images, du noir et blanc atmosphérique au cadrage oblique: mais le film compense son manque d'originalité véritable par un ludisme invitant et séduisant. Si l'on accepte le fait que ce film n'est au fond rien d'autre qu'un simple divertissement, **Kafka** s'affirme alors comme une oeuvre populaire brillante. Dans la balance, Soderbergh peut toujours prétendre n'avoir jamais eu d'autres prétentions que celle de faire un film d'horreur stylisé en hommage aux vieux classiques du genre. Qui oserait dire alors qu'il n'a pas réussi?

Martin Girard

hystérique. Bien que le discours adopté, le sujet abordé et la mise en scène de **Let Him Have It** ne suggèrent que peu de nouveauté, il s'en dégage une émotion parfois très intense et soulève des questions et contradictions pour le moins troublantes.

Divisé en trois parties (la vie quotidienne de Derek et sa lente intrusion dans l'*underworld*, le crime suivi du procès et enfin, la lutte pour sauver la victime de la pendaison), **Let Him Have It** s'ouvre, à l'instar de **The Krays**, sur une série de flash-backs datés. Procédé narratif éculé s'il en est un, mais pourtant terriblement efficace ici dans l'établissement du sceau de fatalité qui marque la vie de Derek Bentley.

Le premier plan séquence, d'une durée assez longue, est caractérisé par un mouvement grue-travelling au cours duquel la caméra *flotte* d'une manière irréaliste, impression que l'on retrouvera également dans la dernière séquence du film. La descente de l'appareil imite la chute des bombes (nous sommes en 1941 pendant un bombardement) et, alors qu'elle avance vers les débris de la maison des Bentley où l'on trouve le jeune Derek enseveli, exprime l'ouvrage acharné du mauvais sort dont il fut la cible. Les conséquences de cet incident seront illustrées dans le second flash-back: l'accident a provoqué l'émergence de troubles épileptiques chez Derek. Le troisième flash-back souligne la marginalisation opérée par le système vis-à-vis Derek. Doté d'une intelligence *inférieure*, on ne veut pas de lui à l'école, mais on prend bien soin de prévenir ses parents qu'il peut causer des problèmes s'il reste sans surveillance, et même devenir un sujet facile pour les gens de mauvaise influence.

Dire de *Let Him Have It* qu'il s'agit d'un autre film à procès constituerait à mon avis une erreur. Des 120 minutes que dure le film, seulement une vingtaine sont consacrées au célèbre procès. Bien sûr, la phrase qui donne son titre au film est au centre même de la controverse entourant la condamnation du jeune homme. Elle démontre aussi jusqu'où la bêtise humaine peut aller lorsqu'elle est réglementée. C'est principalement le scénario de Neal Purvis et de Robert Wade qui pêche par

manque de tripes. Sans rejoindre l'aspect hallucinant et la puissance vitriolique de *The Thin Blue Line* d'Errol Morris, on aurait pu s'attendre à une véritable remise en question des lois (la réelle justice n'existant pas) et à plus de réflexion sur la peine de mort. Au lieu de cela, le film s'applique à nous rendre Bentley sympathique, afin d'être vraiment convaincu que le pendu était en fait un innocent. *Let Him Have It* s'éloigne donc du documentaire pour laisser presque toute la place à la fiction.

Heureusement, celle-ci n'est pas du tout déplaisante. L'exploration que fait Medak du milieu des jeunes *durs* (ayant comme point de rencontre un bar...laitier!) jouant aux gangsters évoque avec une certaine nostalgie non dénuée d'ironie cette époque où la jeunesse se croyait invincible. Par ailleurs, la fascination qu'exercent les nombreux films de gangsters hollywoodiens des années 50 sur les jeunes héros (et plus particulièrement sur Chris Craig) apporte beaucoup d'éléments intéressants au déroulement de l'histoire en plus de contribuer grandement à l'esthétique générale du long métrage. Certaines images d'ombres d'immenses arbres s'étirant sur les rues mouillées de Londres sortent tout droit d'un film noir. Les qualités expressionnistes de plusieurs passages mettent en évidence le talent du directeur de la photographie, Oliver Stapleton. Cependant, une des meilleures scènes du film fait plus directement appel au réalisme. Il s'agit de l'arrestation du frère de Chris Craig.

LET HIM HAVE IT —
Réalisation: Peter Medak —
Scénario: Neal Purvis et Robert Wade —
Production: Luc Roeg et Robert Warr —
Images: Oliver Stapleton —
Montage: Ray Lovejoy —
Musique: Michael Kamen —
Son: Peter Best et Ted Mason, Rene Borisewitz —
Décor: Michael Pickwood et Henry Harris —
Costumes: Pam Tait —
Effets spéciaux: Dominic Tuohy, Paul Corbold et Peter Arnold —
Interprétation: Chris Eccleston (Derek Bentley), Paul Reynolds (Chris Craig), Tom Courtenay (William Bentley), Eileen Atkins (Lilian Bentley), Clare Holman (Iris Bentley), Mark McGann (Niven Craig), Tom Bell (Fairfax), Michael Gough (Lord Goddard) —
Origine: Grande-Bretagne —
 1991 — 117 minutes —
Distribution: Alliance Vivafilm.



Littéralement passionné du gangstérisme hollywoodien, le personnage de Craig voue un culte un peu morbide aux armes à feu, facilement obtenues à la fin de la guerre. Il idolâtre James Cagney et croit fermement que l'acteur utilise de vrais pistolets dans ses films, concédant par le fait même une dimension mythique au gangster qui s'apparente à celle remarquée dans **The Krays**. Alors qu'il désire observer son frère *opérer*, Chris se tient, avec Derek et d'autres collègues, à proximité de l'endroit où Niven doit se trouver, et se heurte à une surprise: les policiers. Il faut voir le regard horrifié de Chris devant le spectacle de la capture de son frère. C'est comme s'il assistait à un film en direct.

La dernière partie de **Let Him Have It** expédie la lutte qu'ont menée parents et collaborateurs afin d'épargner Derek Bentley. Plusieurs questions restent sans réponses. Qu'est-il arrivé à la lettre écrite à la reine par le père de Derek? Comment se fait-il que le parlement ait refusé de discuter le cas Bentley avant l'application de la sentence? Plusieurs hypothèses sont permises. Étant donné que la délinquance juvénile croissait de façon effarante à cette époque, il est possible

qu'on ait voulu, en pendant Derek Bentley, calmer la population et effrayer les jeunes voyous. Il aurait été intéressant de voir Peter Medak insister davantage sur le sujet.

Enfin, une des principales forces de **Let Him Have It** réside dans la qualité de ses jeunes interprètes. Christopher Eccleston dans le rôle de Bentley et Paul Reynolds dans celui de Chris Craig s'affirment comme deux acteurs remplis de promesses avec lesquels on peut désormais compter. Les yeux d'Eccleston, souvent filmés en gros plan, rendent bien le tourment habitant le personnage. La dernière rencontre entre Derek et sa famille demeure un beau moment d'émotion durant lequel il est difficile de ne pas frissonner, tout comme l'est celle où il demande à sa mère s'il aura mal en mourant. Pour ce qui est de Paul Reynolds, ses yeux lancent des éclairs d'une telle démenche lors du cambriolage fatidique qu'on ne peut s'empêcher de penser à un certain Jack Torrance, le personnage joué par Jack Nicholson dans **The Shining**. C'est tout dire.

Alain Dubeau

J'embrasse pas

Lorsque le film s'achève sur le plan de Pierre plongeant dans une mer déserte, le film de Téchiné révèle toute sa signification. Poussé par un intense besoin de purification, l'enfant qui a rêvé de Paris s'immerge dans une eau salvatrice, prêt pour un nouveau départ vers l'inconnu.

La faune nocturne (prostituées, travestis, jeunes dragueurs, clients) que Pierre croise sur son chemin sert de toile de fond à un long et douloureux processus d'identification. **J'embrasse pas** ouvre sur le départ du jeune provincial vers la grande ville. Et, dès lors, la caméra ne cessera de le suivre en travellings et autres mouvements traquant ses pérégrinations nocturnes. Et ce n'est pas un pur hasard si ses tergiversations autour du

monologue d'*Hamlet* («Être ou ne pas être») seront source de sa chute.

Pierre «n'est pas». Il subit les influences du milieu qui l'entoure. Le jeune homme pur et virginal se laisse très vite corrompre par l'appât facile du gain. Pour réussir une vie sociale faite d'artifices, de faux-semblants et de gadgets, Pierre se sert de ses seuls biens: sa jolie gueule et son corps. Mais pour les vrais sentiments, il n'en est pas question. Pierre dit «non» à tous les compromis: sa relation avec Evelyne, plus que le double de son âge, aurait pu être l'occasion d'une première aventure sentimentale, certes éphémère, mais néanmoins tendre et désintéressée. Même les élans d'amitié que lui prodigue Romain, incarné par Philippe Noiret, sont mal interprétés à cause de l'homosexualité de ce dernier. Le jeune homme refuse de donner une suite à leur première rencontre.

André Téchiné possède un style à la fois nerveux et attentif, sensible aux parcours physiques et intérieurs de ses personnages, rendus ici presque surréels. La caméra les surprend, les frôle, et finit par les secouer malgré leur immuabilité. Pierre est un bloc que rien ni personne ne vient déranger. Prostitué, non par choix, mais par inconscience morale, il se sent d'un probité absolue parce qu'il n'existe aucun lien, à part ceux physiques, entre lui et ses clients, et surtout nul désir de sa part parce qu'il ne se considère pas homosexuel. De la manière la plus naturelle, il se préserve ainsi, errant dans les nuits marginales, vendant son corps au plus offrant. C'est

J'EMBRASSE PAS —
Réalisation: André Téchiné —
Scénario: Jacques Nolot —
Production: Maurice Bernart, Jacques-Eric Strauss et Jean Labadie —
Images: Thierry Arbogast —
Montage: Claudine Merlin et Edith Vassart —
Musique: Philippe Sarde —
Son: Elizabeth Servouze et Jérôme Lévy —
Décor: Vincent Mateu-Ferrer —
Costumes: Claires Fraisse —
Interprétation: Manuel Blanc (Pierre), Philippe Noiret (Romain), Emmanuelle Béart (Ingrid), Héléne Vincent (Évelyne), Yvan Desny (Dimitri), Roschdy Zem (Saïd), Christophe Bernard (*le mac*), Raphaëline Goupilleau (Mireille), Michèle Moretti (le professeur de théâtre), Paulette Bouvet (la mère d'Évelyne) —
Origine: France —
 1991 — 116 minutes —
Distribution: Aska.



lorsqu'il rencontre Ingrid, prostituée comme lui, que Pierre provoque le choc qui le brisera. De turpitudes en désillusions, il finit par s'engager dans les paras pour «apprendre à sauter dans le vide».

Effleurée dans les précédents films de Téchiné, l'homosexualité semblait devoir être au centre de **J'embrasse pas**. Une fois de plus, le cinéaste n'en fait qu'un élément périphérique, dimension intégrée dans une structure narrative qui ne lui donne jamais la vedette. Les difficultés qui frappent Pierre ne sont pas liées à son homosexualité, qu'elle soit latente ou manifeste. Il s'agit, en fait, simplement d'un trajet que, pour des raisons de «survie», il se voit contraint d'emprunter. Par contre, le vieux Romain vit assez bien son orientation puisqu'il assume sa préférence sans prosélytisme. Ainsi, Téchiné reconnaît que cette variante sexuelle est une réalité sociale et surtout «individuelle». En tant que cinéaste

lucide, il s'interdit d'y porter un quelconque jugement moral ou d'y proposer des solutions miracles.

À la fin, comme pour rebâtir son existence, Pierre change, jusque dans son aspect physique. Il devient un nouveau citoyen aguerri à toutes les formes de combat, prêt à affronter la société dans laquelle il vit. Film sur l'initiation, **J'embrasse pas** est aussi un exercice d'apprentissage, autant pour les personnages de la fiction que pour le réalisateur. Calquant ses silhouettes fragiles d'un film à l'autre, André Téchiné poursuit un itinéraire filmique qui transcende des univers parallèles, à la fois angoissants, glauques et déroutants. **J'embrasse pas** est un exposé terriblement humain dans sa dureté, sombre aussi dans ses moments les plus légers, mais sans doute l'oeuvre la plus bouleversante de son auteur.

Élie Castiel

The Player

Pendant les quinze premières minutes de **The Player**, le nouveau film de Robert Altman, il ne se passe rien ou presque. On fait la connaissance des personnages, choisis indistinctement dans la faune hollywoodienne contemporaine, dont le réalisateur trace les différentes personnalités à grands traits: le producteur mégalomane à la fin de son contrat et qui entend bien ne pas se laisser évincer, la script/rédactrice qui couche avec le patron, les scénaristes frustrés et revendicateurs, la secrétaire de direction hautaine et d'une glaciale efficacité, enfin tout ce qui, en un mot, constitue la mafia actuelle des studios américains, avec leurs magouilles, leurs projets plus ou moins sordides, leur ignorance et leurs millions. Quinze minutes, donc, ordinaires, et qui ne semblent pas augurer grand-chose de la suite... Puis, brusquement, sans avertissement, un meurtre, extrêmement violent, percutant et sordide, celui d'un scénariste frustré et furieux, par le producteur en question. Du coup, le film change à la fois de registre et de direction. Dieu merci, Altman n'a pas perdu la patte et, autant par son impeccable direction d'acteurs que dans le montage serré et la peinture vitriolique d'un monde — Hollywood — qu'il connaît bien, il prouve qu'il est toujours un des grands et que son commentaire, jadis fait à l'occasion de la sortie de son film **M*A*S*H*** (1970), est valable plus que jamais. «Je voulais, disait-il, qu'en voyant mes films, chaque spectateur vive une expérience qui lui soit totalement personnelle et différente pour chacun.»⁽¹⁾

Par la suite, dans la plupart de ses films, on retrouve ce mélange d'audace et d'ironie mordante, tout comme son mépris des conventions, que ce soit dans le choix,

parfois surprenant, mais finalement toujours justifié, de ses comédiens ou dans celui des sujets qu'il aborde. La guerre et ses absurdités violentes, les mythes de l'Ouest et ses westerns, la famille, voire la bande dessinée, prennent sous sa lentille des dimensions dérisoires, qui peuvent d'ailleurs aller parfois jusqu'à l'amertume et presque la méchanceté. **The Player** est tout à fait dans cette lignée et cette optique. Parce que, voyez-vous, le méchant producteur, meurtrier, calculateur, hypocrite, salaud fini et tout, gagne sur toute la ligne. Il se joue de la police (ah! la scène de la confrontation avec la vieille dame/témoin, et celles avec une Whoopi Goldberg sublime! Du grand art!), s'offre la petite amie de sa victime, conserve sa place de méchant producteur, et les dernières images nous le montrent concluant une entente avec un autre scénariste maître-chanteur pour tirer un film à succès du meurtre qu'il a commis. Ici, et par souci d'équilibre, comme tous les méchants gagnent, il est normal qu'Altman nous montre que ce sont les bons qui sont punis de l'être. Alors la victime — l'écrivain — parfaitement justifiée dans ses accusations, se fait sommairement tracter dans une ruelle mal éclairée et la gentille et honnête script amoureuse fait la terrible expérience du renvoi méprisant et de l'ingratitude, pour ne nommer que ces deux-là.

Enfin, comme si cela ne suffisait pas — parce que c'est déjà pas mal —, Altman se paye de fort jolies références ou clin d'oeil, comme on voudra, aux films dont il utilise les idées pour mieux les démolir en les parodiant: les studios, le bureau du producteur, le générique même sont remplis d'affiches de films des années 50 et 60, films noirs, de science-fiction, photos d'acteurs ou de réalisateurs (la caméra s'attarde même sur

THE PLAYER — **Réalisation:** Robert Altman — **Scénario:** Michael Tolkin, d'après son roman — **Production:** David Brown, Michael Tolkin et Nick Wechsler — **Images:** Jean Lépine — **Montage:** Geraldine Peroni — **Musique:** Thomas Newman — **Son:** Joseph Holsen, Michael Redbourn et Ed Lachmann — **Décors:** Stephen Altman et Jerry Fleming — **Costumes:** Alexander Julian — **Interprétation:** Tim Robbins (Griffin Mill), — Greta Scacchi (June Gudmundsdottir), — Fred Ward (Walter Stuckel), — Peter Gallagher (Larry Levy), — Brion James (Joel Levison), — Cynthia Stevenson (Bonnie Sherow), — Vincent d'Onofrio (David Kahane), — Whoopi Goldberg (la détective Susan Avery), — Dean Stockwell (Andy Civella), — Richard E. Grant (Tom Oakley), — Dina Merrill (Celia Beck), — Sydney Pollack (l'avocat Dick Mellen), — et avec dans leur propre rôle: Steve Allen, Harry Belafonte, Charles Champlin, Cher, Teri Garr, Leeza Gibbons, Scott Glen, Jeff Goldblum, Joel Grey, Buck Henry, Anjelica Huston, Jack Lemmon, Marlee Matlin, Annie MacDowell, Malcolm McDowell, Burt Reynolds, Jack Riley, Julia Roberts, Alan Rudolph, Lily Tomlin, et Bruce Willis — **Origine:** États-Unis — 1992 — 124 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

(1) Cité dans *Movie Trivia Mania*, Beekman House, New York, p. 234



Elle a travaillé mille fois
les mots, les notes et les pas.
Aujourd'hui,
ses gestes sont libres.

 **BANQUE
NATIONALE**
Notre banque nationale

une photo d'Alfred Hitchcock !) qui servent souvent de point d'orgue à une séquence ou de lien avec la scène qui suit. Altman semble dire qu'autrefois le cinéma américain était vertueux, honnête, juste et respectueux des «valeurs morales». Les bons étaient bons et les méchants, méchants, donc punis. Dans *The Player*, Robert Altman se moque autant des conventions que de la folie humaine, et atteint ici à la maîtrise et à l'intelligence qui caractérise ses meilleurs films, un peu en perte de vitesse depuis *Streamers* (1983).

Patrick Schupp



Urga

Coincés que nous sommes dans le maelström de cette fin de siècle, à une époque où le salut ne semble passer que par les insipides films à numéros, qu'il fait bon de savourer *Urga*, la dernière création du cinéaste russe Nikita Mikhalkov et gagnant du Lion d'Or à Venise. Du cinéma intelligent qui donne à penser et à méditer. Du cinéma qui fait grandir l'Homme.

L'urga, c'est un lasso au bout d'une perche avec laquelle l'éleveur mongol attrape le bétail. Planté au sol, l'objet indique que l'éleveur est occupé à batifoler avec sa bien-aimée et que personne ne doit venir violer leur intimité. Mais depuis quelque temps, ce pauvre Gombo se sert davantage de son urga avec le bétail qu'avec sa femme Pagma, une fille de la ville qui, malgré tout l'amour qu'elle lui voue, n'a pas réussi à le convaincre de laisser au vestiaire ses idées rétrogrades et de s'ouvrir à la culture moderne. À commencer par la prudence dans la bagatelle, pour éviter d'avoir plus de deux marmots sur les bras, aussi magnifiques et radieux soient-ils. Et Gombo de se faire expliquer qu'il existe des trucs, en pharmacie, pour éviter ça. Suffit de se rendre en ville et d'en acheter. Mais quand on n'est jamais allé en ville, imaginez le choc...

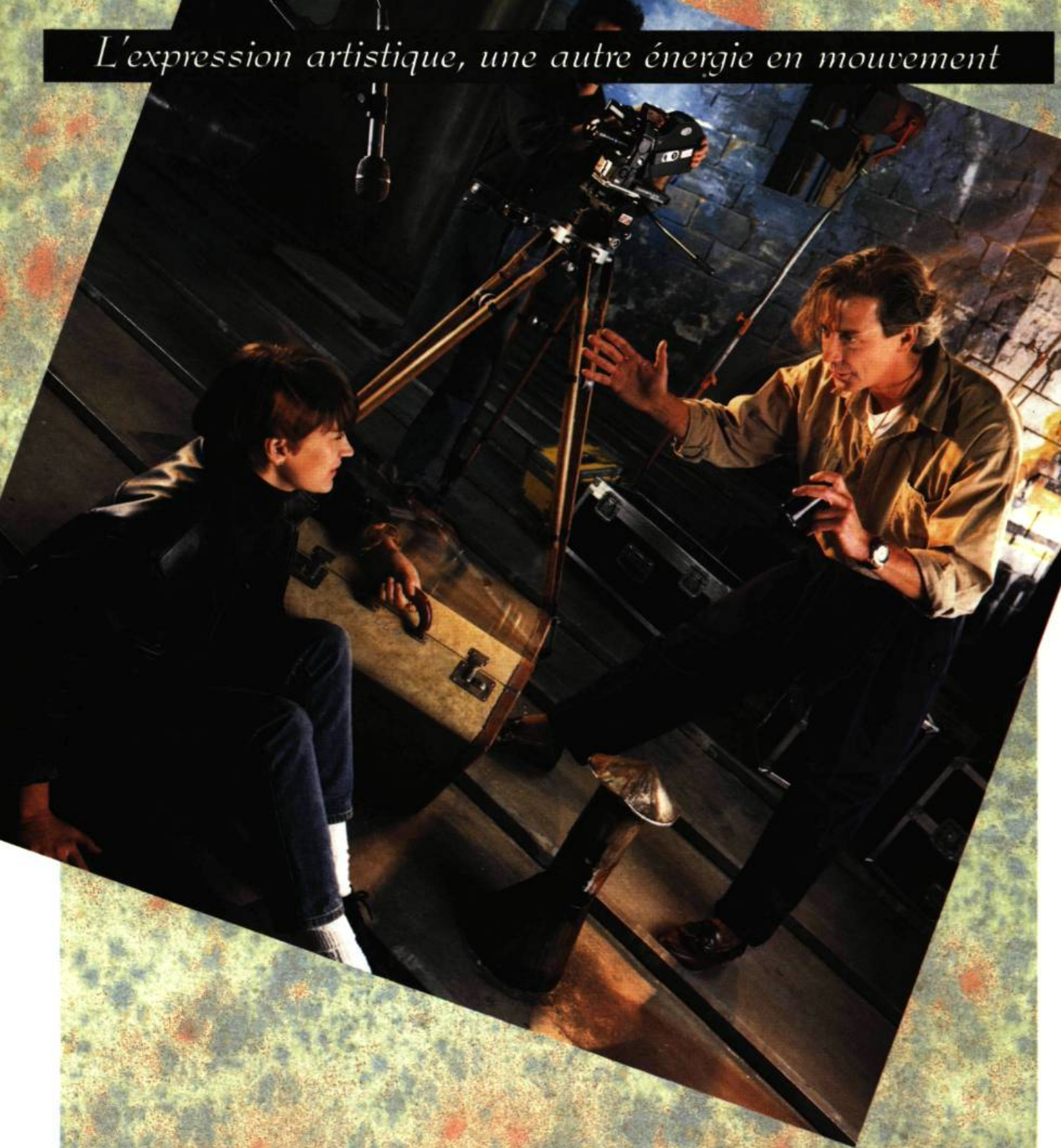
Une comédie, *Urga*? Raconter de cette façon, on pourrait le penser mais il n'en est rien, ou si peu. Gombo n'a rien de la vedette de carton pâte traditionnelle qui s'emmêle les pieds lorsque plongée dans un nouvel environnement. Gombo, c'est la pureté, c'est l'innocence d'un homme qui, tel un disciple de Jean-Jacques Rousseau, vit avec la nature et non dans la nature. Sous sa yourte, quelque part dans la steppe de Mongolie, avec sa femme, ses deux adorables enfants et la grand-maman, Gombo traverse la vie en retrait du monde moderne, perpétuant les rites de ses ancêtres. Il représente le dernier rempart d'une culture qui se meurt. Plus loin, il y a la ville et ses miroirs aux alouettes. Gombo a peur. Nous aussi.

Dans son scénario écrit en collaboration avec Roustam Ibraguimbekov, Mikhalkov insère le personnage de Sergueï, un camionneur russe qui fait la connaissance de Gombo et de sa famille, à la suite d'un accident cocasse. Sergueï a perdu ses racines et il en prend d'autant plus conscience en partageant la vie quotidienne de ses nouveaux amis. Il ne sait pas d'où il vient, donc, où il va. Ne connaît même pas le nom de son grand-père. Son seul lien avec le passé, il l'a littéralement tatoué dans le dos: les paroles d'une vieille chanson russe. Une véritable mémoire tatouée. Sergueï, c'est en quelque sorte l'être désincarné que risque de devenir Gombo si la civilisation le rattrape. En dépit de leurs différences culturelles, tous deux apprendront à se connaître et à partager leurs angoisses, celles qui nous ramènent à l'essentiel.

La première partie de *Urga*, à saveur ethnographique, se laisse savourer. Après les magnifiques séquences de la steppe, bercées par l'envoûtante musique d'Eduard Artemiev, Mikhalkov nous fait lentement pénétrer dans l'univers familial de Gombo, où apparaît, de temps à autre, l'oncle Bajartou, symbole de l'esprit mongol qui erre à cheval dans les steppes, mais aussi dans les villes. Des scènes tendres de la vie qui nous rappellent la fragilité d'un peuple. La mise à mort de la brebis, sans effusion de sang et dans la dignité, se veut une séquence inoubliable et point choquante. Puis, ce sera le repas partagé avec Sergueï, le paso-doble de la fillette à l'accordéon, le regard enjôleur et inoubliable du fils de Gombo. Le deuxième versant du film, axé sur la visite de Gombo dans une grande ville chinoise, nous fait partager la déroute de Gombo face à un monde qu'il ne comprend pas et qui ne le comprend pas. Que faire de ces condoms, de ces bars anonymes, de toutes ces usines et camions, est-ce cela le progrès? se demande-t-il. Toutes ces menaces à son mode de vie, Gombo les verra revivre, sur le chemin du retour, sous la forme d'un Gengis Khan onirique, celui-là même qui livra une lutte sans merci pour protéger la Mongolie contre les envahisseurs. Khan

URGA — Réalisation: Nikita Mikhalkov — Scénario: Nikita Mikhalkov et Roustam Ibraguimbekov — Production: Michel Seydoux — Images: Willennir Kaluta — Montage: Joelle Hache — Musique: Eduard Artemiev — Son: Jean Umansky — Décors: Aleksei Levchenko — Costumes: Irina Guino et Galina Bolotnikova — Interprétation: Bayaertu (Gombo), Badema (Pagma), Vladimir Gosstukhin (Sergueï), Babouchka (la grand-mère), Larissa Kuznetsova (Marina), Jon Bochinski (Stanislas), Bao Yongyan (Bourma), Wurinile (Bouin), Wang Zhiyong (Van Biao), Bao Yinhexige (Bajartou) — Origine: France — 1991 — 120 minutes — Distribution: France-Film

L'expression artistique, une autre énergie en mouvement



Hydro-Québec



se battait contre les humains, Gombo, lui, est menacé par la société de consommation dont le poste de télévision rapportée de la ville par Gombo représente le plus vil symbole et un véritable cadeau de Grec.

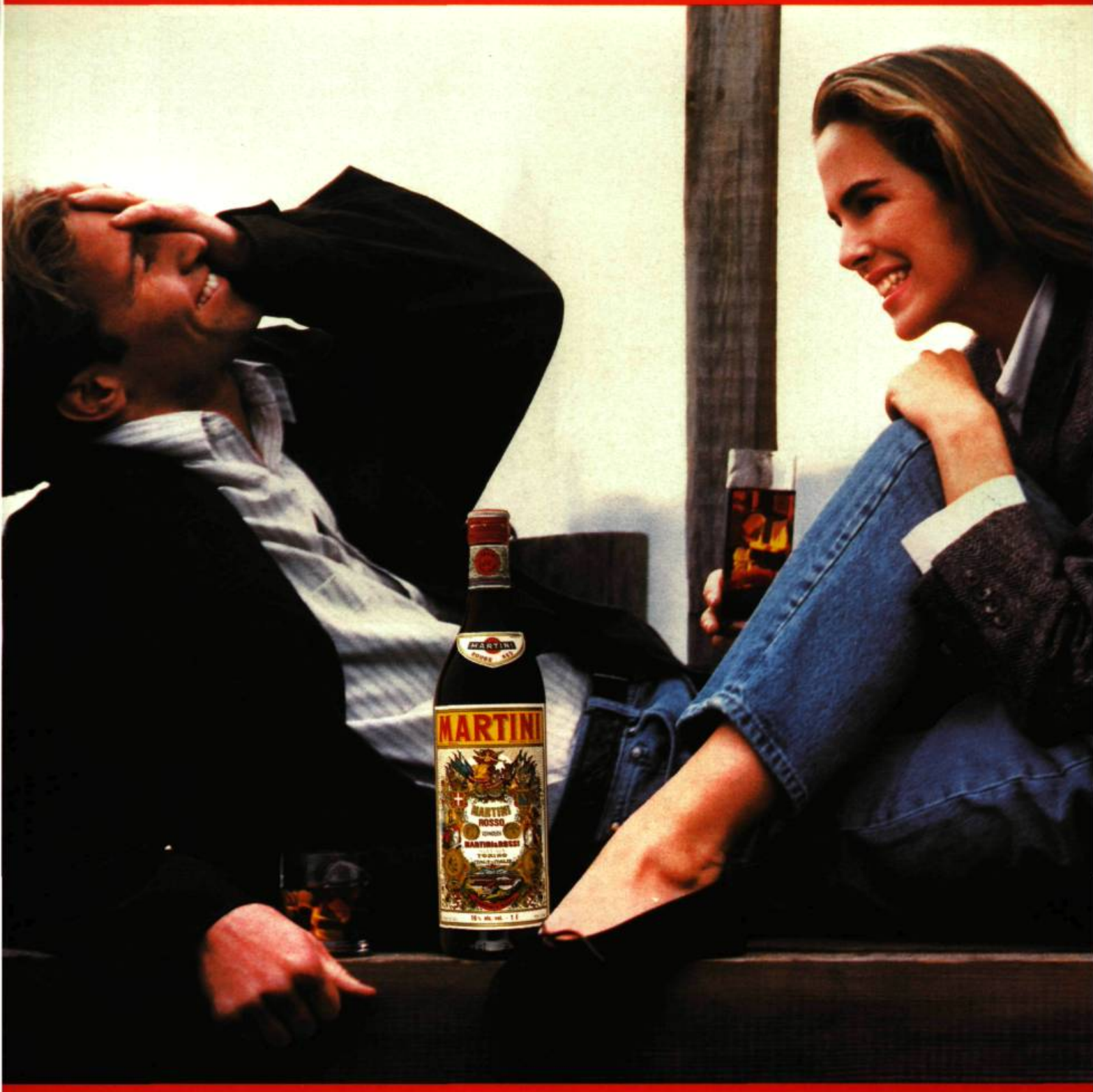
Pas demain la veille que Nikita Mikhalkov imitera son demi-frère Andrei Konchalovsky et viendra tourner des films dans la grosse machine hollywoodienne. Grand bien nous fasse, car son immense talent, même s'il n'est pas toujours reconnu à sa juste valeur par ses compatriotes, risquerait d'être englouti par les diktats de la société de masse où, pour reprendre les termes de Mikhalkov lui-même, «le cinéma est devenu une espèce de cliché qui concentre tous les sujets défendus». **Urga** représentait d'ailleurs une trop belle occasion pour lui de faire un pied-de-nez à l'Occident, en faisant du personnage de Rambo le symbole de la décadence américaine et de l'influence yankee dans le monde, même dans la Mongolie intérieure. (Sans doute voulait-il également lancer une petite flèche à Konchalovsky qui a eu l'insigne honneur de diriger Stallone dans le médiocre **Tango & Cash**). Mikhalkov aime son pays mais l'inverse ne semble pas toujours vrai. Sans le soutien du producteur français Michel Seydoux, jamais **Urga** n'aurait vu le jour. Dans cet empire éclaté qu'est devenu l'ex-URSS, il apparaît de plus en plus difficile pour les réalisateurs de vivre de leur art. On assiste donc

malheureusement à un nivellement par le bas, à l'image de ce qui se passe en Amérique, où les sujets faciles (lire violence, sexe, drogue, corruption et tutti quanti) tiennent le haut du pavé, comme l'a démontré avec ironie le magnifique **The Player**. Son film précédent, **Les Yeux noirs**, Mikhalkov ne l'avait-il pas tourné en Italie, même s'il était question de la Russie profonde? Pourquoi son génie est-il davantage reconnu à l'étranger que dans son propre pays? Tant de questions restent sans réponse dans cette partie du monde qui n'en finit plus de digérer les transformations.

Certains critiques français ont comparé **Urga** à **Il danse avec les loups**. Sacrilège. Même si l'oeuvre de Kevin Costner ne manque pas d'intérêt et s'en rapproche par son lyrisme, il ne faudrait pas sombrer dans pareille condescendance et tout mesurer à l'aune américaine, ce que justement dénoncent des réalisateurs comme Mikhalkov. **Urga** existe par lui-même et représentera dans quelques années une oeuvre-phare dans l'histoire du cinéma. Même si l'urga a cédé sa place à la cheminée, que la sonnerie du téléphone a remplacé le bruit du vent et le cri des oiseaux, l'oeuvre de Mikhalkov restera éternelle et témoignera pour les générations à venir de la démarche géniale d'un grand réalisateur.

Normand Provencher

entre nous, c'est **ROSSO.**



INIMITABLE POUR SES HERBES AROMATIQUES ET SES VINS RARES.
MARTINI ROSSO: UN DON NATUREL.



Martini, Martini Racing, M & R
sont des marques enregistrées

Edward II

Edward II n'est pas une tragédie de l'homosexualité réprimée, mais la tragédie d'un souverain qui n'aura pas su séparer l'amour de l'exercice du pouvoir.

Car quand Edward, à peine couronné, appelle à ses côtés son amant Gaveston, cela ne choque guère la cour qui commente «les rois les plus puissants ont leurs mignons». Non, le vrai scandale éclate quant Edward, couvre le roturier Gaveston des honneurs les plus hauts, en le faisant comte et presque son égal.

De la dernière pièce de Christophe Marlowe, le cinéaste britannique Derek Jarman aura tiré, quelque quatre cents ans plus tard, une méditation hautement stylisée et profondément personnelle sur le sexe, le pouvoir et la mort.

Après le Caravage (**Caravaggio**), il n'est point surprenant que Jarman se soit tourné vers Marlowe, qui partage avec le peintre italien le douteux privilège d'avoir été un artiste surdoué, homosexuel de surcroît, et d'être mort prématurément dans des circonstances équivoques.

Edward II porte d'ailleurs la trace du Caravage dans sa photographie en clair-obscur. Conjugué aux décors spartiates et à l'absence de lumière naturelle, l'univers visuel d'**Edward II** rend cet «effet de studio» des tableaux du Caravage. Avec le mouvement en plus, la scène bascule tout naturellement vers le music-hall et on est à peine surpris de voir deux mignons se mettre soudain à esquisser un pas de deux contemporain, ou qu'Annie Lennox vienne chanter merveilleusement un air de Cole Porter.

Tel est le paradoxe d'**Edward II**, de jouer de l'anachronisme le plus flagrant, comme l'intrusion des militant(e)s gais et lesbiennes du groupe Outrage, et d'être une des plus belles introductions à Marlowe qu'on puisse rêver.

Jarman, que décidément rien n'effraie (n'a-t-il pas réalisé, avec **Sebastiane**, le seul film en latin de l'histoire du cinéma?), a gardé les dialogues originaux en langue du XVI^e siècle. Il a pris, en revanche, la liberté d'interpréter les sous-entendus sexuels de la pièce, leur donnant un peu plus de chair, et conférant à chaque personnage-clef une sexualité emblématique: tendre et fouguese homosexualité pour Edward, sadomasochisme pour le guerrier Mortimer et appétit sélectif de mante religieuse pour la reine Isabelle.

Du jeune dauphin, il a accentué le rôle de témoin et de juge, scrutant du faisceau symbolique de sa lampe de poche les comportements sexuels et moraux des uns et des autres. Car dans le film de Jarman, les choix sexuels vont de pair avec les choix politiques.

Mais ce n'est là qu'un aspect du film, et l'on peut regretter que sa trop grande visibilité ne fasse de l'ombre à un autre message, plus intime et exprimé de façon plus détournée.



En prenant l'histoire de Marlowe à rebours, à partir des flashbacks du roi dans son cachot, Jarman provoque une alternance de moments de bonheur, idéalisés à la lumière du souvenir, et de soubresauts de violence, fantasmés ou réels. Ce faisant, il crée une sensation persistante de menace d'une mort qui prendrait sa source dans les moments de plus pure jubilation. Et cette dernière étant liée au sexe, le sexe lui-même devient porteur de mort. Car c'est bien du Sida dont Jarman traite également dans **Edward II**, avec une pudeur et des provocations d'esthète.

C'est chez un autre cinéaste homosexuel, Jean Cocteau, dont Jarman partage l'originalité, le sens de la théâtralité et une certaine élégance glacée, que le réalisateur britannique est allé chercher les attributs de sa transportation.

Qu'on se souvienne de l'**Orphée** de Cocteau en costumes de ville, de sa suite de poètes-éphèbes, rebelles poursuivis par de sinistres motards en uniforme, de ses décors minéraux faits de rues pavées et de carrières désertées. On retrouve dans **Edward II**, les mêmes éphèbes en plus dénudés, les mêmes attouchements en plus explicites, les mêmes forces de l'ordre, armées de casques et de matraques, les mêmes blocs de pierre nue qui dessinent un dédale de salles résonnantes et de couloirs dérobés, et jusqu'à la statuesque Tilda Swinton qui, dans son rôle de reine en tailleur et collier de perles, se transfigure peu à peu en divinité porteuse de mort, double blond de la Maria Casarès d'**Orphée**.

Pour aborder l'indicible de la maladie, Jarman s'est tourné vers le mythe. Edward au cachot, qui se lamente sur son destin et ses amis perdus, c'est Orphée aux enfers qui pleure la perte de l'être aimé, c'est aussi Jarman lui-même, atteint du Sida, qui cherche chez Marlowe une expression du tourment qui le tenaille.

Pascal Boutroy

EDWARD II — Réalisation: Derek Jarman — **Scénario:** Derek Jarman, Stephen McBride et Ken Butler, d'après la pièce de Christopher Marlowe — **Production:** Steve Clark-Hall et Antony Root — **Images:** Ian Wilson — **Montage:** George Akers — **Musique:** Simon Fisher Turner — **Son:** Ean Wood — **Décors:** Christopher Hobbs et Rick Eyres — **Costumes:** Sandy Powell — **Interprétation:** Steven Waddington (Edward II), Andrew Tiernan (Piers Gaveston), Tilda Swinton (Isabella), Nigel Terry (Mortimer), Jerome Flynn (Kent), John Lynch (Spencer), Kevin Collins (Lightborn), Jody Graber (le prince Edward) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1991 — 90 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.

CAFÉ CHERRIER INC.



Le café des artistes
bistro-terrasse

3635, rue Saint-Denis, Montréal

Tél.: 843-4308



VOYAGES INTER PALLAS

Une division de Intercontinental Pallas Gestion Inc.

CITÉS DU 7^e ART

Festival des films: Cannes, Venise, Berlin, San Sebastian, Rio...

Villes de rêves; villes à découvrir.

Paris, ville lumière; Monaco, un royaume pour les étoiles du cinéma.

Los Angeles, Hollywood, San Francisco: Découvrez la magie du cinéma aux Studio Universal.

De tout pour tous les goûts.

De l'Australie (**Crocodile Dundee**) à la Yougoslavie.

L'insoutenable légèreté de l'être en passant par l'U.R.S.S., la Chine, la Grande-Bretagne.

Vous avez été séduit(e) par le paysage, les personnages, le «feeling» du film, vous voulez revivre ces scènes, voir les lieux par vous-même. Quoi de plus facile!

Voyages Inter Pallas.

Nous allons partout à travers le monde.

VOYAGES INTER PALLAS
1538, rue Sherbrooke Ouest, suite 304-305
Montréal (Québec) H3G 1L5
Tél.: (514) 937-6411

Cool World / Le Monde de Cool

Ralph Bakshi n'avait pas réalisé de long métrage d'animation depuis dix ans, ses deux derniers, **American Pop** et **Fire and Ice**, remontant à 1982. Mis à part deux ou trois films pour la télévision, reprenant des personnages de **The Lord of the Rings** de J.R.R. Tolkien, Bakshi est demeuré plutôt effacé durant le grand boom qu'a connu le film d'animation au cours de la deuxième moitié des années 80, amorcé avec **An American Tail**, confirmé par l'énorme succès de **Little Mermaid** et surtout par le prestige de **Beauty and the Beast**. De plus, le jumelage d'acteurs réels avec des dessins animés devait atteindre de nouveaux sommets de perfection avec **Who Framed Roger Rabbit**.

Sans aucun doute, Bakshi espère-t-il, avec **Cool World**, profiter de ce regain de popularité pour un art qu'il pratique depuis les années 60 avec plus ou moins de succès, selon les projets qu'il met en chantier. Il a donné au dessin animé pour adultes ses lettres de noblesse avec **Fritz the Cat**, il a illustré avec brio les écrits fantastiques de Tolkien dans **The Lord of the Rings**, mais il s'est par ailleurs embourbé dans les fantasmes érotiques peu inspirés de Frank Frazetta avec **Fire and Ice**.

Pour **Cool World**, Bakshi empiète sur le terrain glissant de **Roger Rabbit** en tentant de recréer selon sa vision personnelle le monde cartoonesque de **Toontown**. Il ouvre son film dans les années 40, projette un jeune homme dans un monde de dessins animés, effectue un saut dans le temps pour replacer l'histoire dans un contexte contemporain, puis catapulte des personnages animés dans le monde des humains. **Cool World** se veut une version plus adulte et plus «décontractée» de **Toontown**, avec ses rues glauques, ses prostituées, ses punks, ses bars-discothèques, ses brigands et ses détectives privés. C'est en fait un mélange schizophrénique entre le monde beatnik de **Fritz the Cat** et l'univers irréel de Tex Avery.

Si certains trouvaient **Who Framed Roger Rabbit** hystérique, ils ne perdent rien pour attendre avec **Cool**

World. Tout le film devient une sorte d'énorme excroissance de la séquence de **Toontown**. Dans la ville de **Cool World**, on trouve constamment des objets qui tombent du ciel sur des personnages qui font trois petits tours devant la caméra puis périssent écrabouillés. Une action secondaire vient à tout moment empiéter sur l'intrigue principale, détournant l'attention ou rendant impossible la compréhension d'un récit déjà morcelé, précipité et peu captivant. Des effets sonores infernaux surgissent de partout et contribuent à la cacophonie générale. **Cool World**, c'est **Roger Rabbit** sur l'acide.

Je n'ai pas l'impression que c'est avec ce film que Bakshi va refaire surface. L'animation se révèle bien sûr relativement souple et soignée, mais elle ne peut rivaliser avec les exploits techniques de **Roger Rabbit**, surtout lorsqu'il s'agit de faire interagir les acteurs réels avec les dessins animés. Les personnages, humains ou animés, ne constituent qu'un ramassis de clichés et de stéréotypes plus éculés les uns que les autres, à commencer par la blonde voluptueuse Holli Would, modelée sur Kim Basinger (qui l'incarne lorsque Holli se transforme en être humain), que Bakshi voit manifestement comme sa réponse érotique à Jessica Rabbit. Mais Holli n'a rien d'intéressant à dire ni à faire, ce n'est qu'une blonde stupide en quête de pouvoir qui ravira sûrement les mouvements féministes.

Personnellement, je crois que Ralph Bakshi ne s'est jamais vraiment remis de ne pas avoir pu financer le deuxième chapitre de **The Lord of the Rings**. Son intégrité artistique en a souffert, ce qui explique peut-être pourquoi il s'est lancé dans une telle entreprise. Malgré quelques moments de satire amusants (dans le magasin de bandes dessinées) et quelques gags assez délirants (le téléphone qui ne supporte pas sa propre sonnerie; une variation scatologique du plan classique du *toon* qui tombe dans le vide), **Cool World** est loin d'être *cool*.

André Caron

Patriot Games / Jeux de guerre

Il n'était qu'une question de temps avant qu'un studio américain s'aperçoive que les best-sellers du maître du techno-thriller, Tom Clancy, pouvait représenter un filon intéressant à exploiter. Il y a deux ans, **The Hunt for Red October**, avait remporté un fort succès d'estime et, détail non négligeable, des recettes de 200 millions de dollars. Le talent de Clancy à décrire avec une fidélité peu commune les dessous des machines militaires et d'espionnage s'est attiré les éloges des plus haut-gradés du Pentagone. Jusqu'à Ronald Reagan qui l'invita un bon matin à venir causer quinquillerie à la Maison-Blanche.

La firme Paramount a donc décidé de remettre ça et de faire de **Patriot Games** son gros canon de la lucrative saison estivale. Deux autres adaptations des romans de Clancy sont déjà sur les tables des scénaristes, dont **Danger Immédiat** (sortie prévue pour la fin de l'année prochaine). Jack Ryan, le héros de ces romans, est déjà aperçu comme le Indiana Jones, voire le James Bond des années 90. Un héros beaucoup plus terre à terre toutefois et auquel le public peut davantage s'identifier, ne serait-ce que par son sens de la famille et ses valeurs plus conservatrices. Signe des temps quoi...

COOL WORLD — Réalisation: Ralph Bakshi — Scénario: Michael Grais et Mark Victor — Production: Frank Mancuso Jr. — Images: John A. Alonzo — Montage: Steve Mirkovich et Annamaria Szanto — Musique: Mark Isham — Son: Skip Lievsay et Eugene Gerty — Décors: Michael Corenblith, Ian Miller et Barry Jackson — Costumes: Malissa Daniels — Animation: Bruce Woodside — Interprétation: Gabriel Byrne (Jack Deeks), Kim Basinger (Holli Would), Brad Pitt (Frank Harris), Michele Abrams (Jennifer Malley) — Origine: États-Unis — 1992 — 101 minutes — Distribution: Paramount.

PATRIOT GAMES (Jeux de guerre) — **Réalisation:** Phillip Noyce — **Scénario:** W. Peter Liff et Donald Stewart, d'après le roman de Tom Clancy — **Production:** Mace Neufeld et Robert Rehme — **Images:** Donald McAlpine — **Montage:** Neil Travis et William How — **Musique:** James Horner — **Son:** Jack Solomon et Ivan Sharrock — **Décor:** Joseph Nemecek III, Joseph P. Luckie et Allan Cassie — **Costumes:** Norma Moriceau — **Cascades:** David R. Ellis, Steve Boyum et Martin Grace — **Effets spéciaux:** Dale L. Martin — **Interprétation:** Harrison Ford (Jack Ryan), Anne Archer (Cathy Ryan), Patrick Bergin (Kevin O'Donnell), Sean Bean (Sean Miller), Thora Birch (Sally Ryan), James Fox (Lord Holmes), Samuel L. Jackson (Robby), Polly Walker (Annette), J.E. Freeman (Marty Cantor), James Earl Jones (l'amiral Greer) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 117 minutes — **Distribution:** Paramount.

À l'image du roman, le film du réalisateur australien Philip Noyce (*Dead Calm*, *Newsfront*, *Heatwave*) ne perd pas de temps pour nous plonger dans le vif de l'action. En vacances à Londres avec sa femme et sa fille, Jack Ryan, ex-analyste à la CIA, est témoin d'une attaque terroriste de l'IRA, à deux pas de Buckingham Palace, contre des membres de la Couronne britannique. Ryan s'en mêle et réussit à mettre en déroute le commando après avoir abattu quelques-uns de ses membres. Notre héros a droit aux plus grands honneurs. On lui donne du *Sir* gros comme le bras. Après avoir pansé ses blessures, il essaie d'oublier et de reprendre une vie normale comme professeur à l'Académie navale d'Annapolis. Jusqu'au jour où l'IRA réussit à faire libérer les auteurs du coup avorté, dont l'un d'eux jure de venger la mort de son frère, abattu par Ryan, fut-il obligé de tuer sa femme et son enfant pour l'atteindre. Des histoires de familles qui amèneront bien de la casse et forceront Ryan à reprendre du service à la CIA, afin de traquer avec les moyens les plus sophistiqués les terroristes irlandais.

La Paramount ne s'est pas trompé en misant gros sur *Patriot Games*. Scénario bien ficelé, distribution intéressante, poursuites haletantes, ordinateurs abondants, tous les ingrédients sont réunis pour captiver le spectateur. En plus de jouer sur cette corde, ô combien sensible et émotive, de la petite famille en péril devant le Mal. La recette est éprouvée: qu'on se souvienne de l'accueil réservé à *Fatal Attraction*. Ou, plus récemment, à *Cape Fear* ou *The Hand that Rocks the Cradle*. Quand la Sainte-Trinité crie d'effroi, la salle craque d'émoi. Et les caisses enregistreuses sonnent de joie.

Pour les besoins du film, Noyce et son équipe ont obtenu le privilège de visiter les locaux de la CIA. Puis, tout a été recréé de mémoire, en studio, avec un réalisme surprenant. On ne peut que rester bouche bée devant la capacité des services de renseignements à pouvoir traquer, grâce aux satellites, tout ce qui grouille et grenouille sur notre planète. Et quand Ryan est témoin de la destruction en direct du camp des terroristes, nous reviennent les images Nintendo de la guerre du Golfe. Une guerre *propre*, se plaisaient à répéter les forces alliées...

Il s'agit toujours d'un jeu risqué que de comparer un roman au film dont il est tiré. Même Tom Clancy s'est payé une sortie contre les libertés qu'on prenait avec son oeuvre et du choix de Harrison Ford, au détriment d'Alec Baldwin, le premier Jack Ryan, non disponible pour le tournage de *Patriot Games*. Les scénaristes Peter Liff et Donald Stewart ont pris le pari d'offrir une finale différente du roman, dans lequel le rôle de sauveur revenait davantage à l'ami de Ryan, le pilote d'avion Robby Jackson. Les ramifications de l'IRA aux États-Unis, bien décrites dans le livre, sont également absentes du film de Noyce. Qu'importe, il serait étonnant que Clancy fasse d'autres esclandres devant les millions que rapportera son oeuvre au grand écran.

En terminant, on se serait peut-être attendu à plus d'originalité de la part du compositeur James Horner qui a repris dans *Patriot Games* des séquences musicales identiques à celles créées pour *Aliens*.

Normand Provencher

A Woman's Tale

C'est un conte que Paul Cox (*Cactus* et *The Golden Braid*) a réalisé. De ce qui aurait pu être le banal portrait d'une femme qui lutte contre un cancer du poumon, Cox bricole *A Woman's Tale*: un conte moderne tout en nuances d'atmosphères.

Martha est une vieille dame rebelle qui vit intensément. Opiniâtre, enthousiaste et énergique, elle déborde de joie de vivre. Cette octogénaire libertine déploie une personnalité très attachante. Martha est un personnage féminin comme je n'en ai pas vu depuis *Harold et Maude*. Comme Maude, elle sait braver les interdits pour se battre pour ses convictions; mais à la différence de la Maude de Hal Ashby, Martha ne vit pas une histoire d'amour, mais une grande relation d'amitié avec la jeune infirmière qui lui prodigue des soins.

Le personnage n'en est que plus attachant. En effet, on se surprend à éprouver de l'amitié pour ce personnage fictif, tellement Cox soude son film du lien solide qui unit les deux femmes.

À mille lieues du sujet facile, Paul Cox aborde le thème de l'amitié ainsi que les thèmes du 3e âge: perte d'autonomie, ennui, sénilité, loisirs, décès, etc... Et il réalise un petit bijou de film, un film qui séduit par sa simplicité et son ton juste.

Le personnage de Martha y fait beaucoup. Le jeu remarquable de Sheila Florance rend à merveille ce personnage qui finalement est un peu le sien. Car le regard que Paul Cox porte sur elle prend les proportions de la grande amitié pour celle qui fut, pendant trente ans, l'une de ses meilleures amies.

Pour vous donner un avant-goût du personnage, imaginez la gêne qu'éprouve la jeune infirmière, lorsqu'en sa présence Martha s'entête à fumer dans une section réservée aux non-fumeurs. On peut facilement imaginer que la regrettée Sheila Florance ait pu servir son ami réalisateur d'une scène tout aussi mémorable.

Film intimiste et adroit, le dernier Cox évite tous les pièges de ce que la critique féministe américaine a appelé

le «film de femme». Martha n'est pas l'ombre d'un homme, elle n'est pas l'exemple de la moralité, pas plus qu'elle n'est en compétition avec la femme marginale.

Mais l'exploit du réalisateur consiste avant tout à nous épargner l'habituelle héroïne en détresse qui donnait aux films de femmes des années 70 un ton geïgnard et pleurnichard. Pourtant, le sujet eut été propice car, ne l'oublions pas, Martha se meurt d'un cancer. Quoi qu'il en soit, elle ne pleure sur l'épaule de personne, tout au contraire, malgré son mal, elle déborde de vivacité.

Après l'article de Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) dénonçant le statut passif de la femme au cinéma, on a beaucoup parlé de la nécessité de créer des films où la femme puisse être porteuse du regard. Récemment, un nouveau courant de films de femme laisse présager une amorce en ce sens (*Green Fried Tomatoes*, *Thelma et Louise*, *Steel Magnolias*, *The Lemon Sisters*, etc.). Ce qui arrive comme une bouffée d'air frais.

Film d'auteur version années 1990, *A Woman's Tale* est servi par une photographie impeccable de Nino Martinowski. Dès les premiers plans, le cinéphile est séduit par l'inventivité de la caméra.

Plans d'ensemble et longues prises de vues avec mouvements de caméra rappellent les préceptes de l'esthétique bazinienne. Jeux d'angles, de clair-obscur et cadrages plus serrés s'agencent en une chorégraphie



visuelle qui a tout pour combler le plaisir de l'oeil. Il y avait longtemps que je n'avais vu un film doté d'une recherche esthétique allant à contre-courant de la tendance clip actuelle.

Alors partez à la rencontre d'une femme originale, pénétrez l'univers cinématographique à la croisée du film d'auteur et du film de femme. Allez voir *A Woman's Tale*: un film d'une exquise dextérité.

Jeanne Deslandes

La Côte d'Adam

Dans la Genèse, Dieu enlève une côte à Adam pour créer Ève. Dans *La Côte d'Adam*, le dernier film du réalisateur Viatcheslav Krichtofovitch, Adam ne s'en est guère remis, puisqu'Ève réussit à se passer de lui, malgré les difficultés de la vie à quatre... femmes! Après *Femme seule cherche compagnon* — qui avait valu un prix d'interprétation à Irina Kouptchenko au Festival des films du monde 1987 —, le cinéaste russe continue donc de s'inspirer de l'univers féminin moscovite pour créer un tableau que l'on pourrait surnommer *Femmes d'aujourd'hui*. Ici, il nous présente trois générations de celles qui, comme le dit si bien la publicité, ont fait de l'amour la vraie révolution.

La Côte d'Adam nous fait partager l'intimité de Lida, la fille aînée qui a une aventure avec un homme marié; Nastasia, la cadette, enceinte à 15 ans et révoltée; leur mère, Nina, qui sent le temps lui voler le peu de vie active qu'il lui reste; et la grand-mère muette et invalide, maillon faible de la chaîne qui contrôle cependant les trois autres par une cloche qu'elle fait résonner à tout moment. C'est elle la mémoire, la confidente, la mémé gaga que l'on nettoie, gave et que l'on fête.

La vie des quatre femmes virevolte au bord du gouffre de la catastrophe. Elles demeurent toutefois inextricablement liées l'une à l'autre par les péripéties du récit et leur difficulté à vivre avec les hommes. Affrontements et explosions s'avèrent choses fréquentes quand on vit dans un si petit appartement, mais les conflits se noient peu à peu dans le besoin mutuel de se serrer les coudes et de se retrouver en famille. L'apothéose de ce quatuor de chambre survient lors du dîner d'anniversaire de la grand-mère, où les anciens maris de Nina viennent étaler leur ineptie en se chamaillant pour des vétilles. Ce qui réussit ni plus ni moins à sortir la vieille de son état catatonique, alors que tous la pensaient à l'article de la mort...

À petit budget, avec imagination et subtilité, Krichtofovitch trace un portrait de groupe intimiste sans artifice, ni complaisance, décrivant les relations homme-femme de façon fort convaincante. Sans verser dans le vaudeville ou le mélodrame, le cinéaste rend par des détails humoristiques et quelques traits incisifs sa version de *l'amour à la russe*. D'un côté, l'homme timoré, dostoïevskien, silencieux, porté vers la bouteille parce

LA CÔTE D'ADAM (Rebro Adama) — U.R.S.S. (Russie) 1990 — 75 minutes — Réal.: Viatcheslav Krichtofovitch — Int.: Inna Tchourikova, Elena Bodganova, Svetlana Riabova, Macha Gouloubkina et Andreï Toloubeev.



qu'il aime mieux faire cul sec qu'affronter la réalité; de l'autre côté, la femme solide et solitaire, s'adaptant à toutes les situations et relevant la tête devant l'adversité.

Par le montage, le film lie constamment le destin des quatre femmes dans leur combat pour l'amour, l'égalité et la liberté. Quoique différentes l'une de l'autre, elles se rejoignent notamment dans l'impossibilité de se trouver un partenaire qualifié. La caméra — au demeurant presque toujours fixe à l'image de la société russe conservatrice — les débusquera l'une après l'autre en quatre rarissimes gros plans qui figent leur malheur individuel en une même et évocatrice plainte. Autrement, Krichtofovitch cadre large et longtemps, favorisant le jeu sans faille des quatre comédiennes. Soulignons à cet effet la performance d'Inna

Tchourikova, la mère qui, dans un soliloque face à la grand-mère, passe des pleurs au rire, de la colère à l'amour coupable.

En un peu plus d'une heure, Krichtofovitch rend un véritable hommage à la femme russe en évitant la facilité et les effets racoleurs, mais avec la richesse de ses compositions et d'une foule de détails narratifs. Les mots sonnent justes; les phrases deviennent parfois percutantes. À titre d'exemple, cette réplique de l'ultra-branchée et combien lucide Nastasia qui s'exclame cyniquement: «Quelle est la vraie définition du communisme?... Être ami avec le boucher du quartier...»

Certes, l'oeuvre de Viatcheslav Krichtofovitch n'atteint jamais le degré d'invention ou de luminosité d'un Sokhourov, mais son cinéma social, à la hauteur des préoccupations quotidiennes des Moscovites d'aujourd'hui, sait émouvoir. Ses comédies douces amères mettent en valeur le rôle de la femme dans une société où l'homme n'aura réussi qu'à perpétuer un système pourri qui s'effrite lamentablement aujourd'hui. L'intérêt de l'oeuvre sympathique et efficace de Krichtofovitch réside dans sa capacité de percer la grisaille de l'automne russe pour atteindre à l'essentiel du combat que la femme mène dans l'ombre depuis des lustres. L'avenir de l'homme c'est la femme, semble-t-il vouloir nous dire, et on serait porté à le croire.

Mario Cloutier

A League of Their Own / Une ligue en jupons

A LEAGUE OF THEIR OWN (Une ligue en jupons) — Réalisation: Penny Marshall — Scénario: Lowell Ganz et Babaloo Mandel, d'après une histoire de Kim Wilson et Kelly Candaele — Production: Robert Greenhut et Elliot Abbott — Images: Miroslav Ondricek — Montage: George Bowers — Musique: Hans Zimmer — Son: Wayne Griffin — Décors: Bill Groom, Tim Galvin et Shannon Rayle — Costumes: Cynthia Flint — Entraîneur de baseball: William E. Hughes — Interprétation: Geena Davis (Dottie Hinson), Tom Hanks (Jimmy Dugan), Lori Petty (Kit Keller), Madonna (Mae Mordabito), Rosie O'Donnell (Doris Murphy), John Lovitz (Ernie Capadino), Garry Marshall (Walter Harvey), Megan Cavanagh (Marla Hooch) — Origine: États-Unis — 1992 — 127 minutes — Distribution:

Après son émouvant *Awakenings*, Penny Marshall change de ton et revient à la comédie, genre qu'elle aborda avec relativement de succès avec *Big*. Elle retrouve d'ailleurs la vedette de ce dernier film, Tom Hanks, qui interprète cette fois le rôle d'un instructeur de baseball un peu trop porté sur la boisson. La réalisatrice a aussi confié à Geena Davis et Lori Petty les rôles principaux de Kit et Dottie Hinson, deux soeurs de l'Oregon qui, en 1943, joignent les rangs des Peaches de Rockford de la All-American Girls Professional Baseball League (AAGPBL), une nouvelle ligue de baseball féminine.

À l'exemple de *Awakenings*, son film précédent, *A League of Their Own* s'inspire également de faits réels. L'AAGPBL a été fondée en 1942 par Phil K. Wrigley, propriétaire des Cubs de Chicago. Les États-Unis venaient alors d'entrer en guerre et certains des grands noms du baseball majeur, dont Joe DiMaggio et Ted Williams, n'hésitèrent pas à troquer leur uniforme de baseball pour un uniforme militaire. Formée entièrement de joueuses féminines, la AAGBL n'avait rien d'une ligue de softball: c'était un circuit professionnel, utilisant les

mêmes règlements (distances, etc.) que ceux associés au baseball majeur. Ses entraîneurs, par contre, étaient masculins et provenaient pour la plupart des milieux professionnels. La ligue, qui commença ses activités en 1943 avec quatre équipes, subsista une bonne dizaine d'années.

Si l'AAGPBL et les Peaches de Rockford ont réellement existé, il ne faut pas voir dans le film de Penny Marshall une version rigoureuse de faits historiques ⁽¹⁾. Néanmoins, une foule de petits détails véridiques font de *A League of Their Own* un film intéressant, ne serait-ce que par le bref aperçu de cette ligue aujourd'hui disparue. D'ailleurs, dans *A League of Their Own* et à travers l'AAGPBL, c'est un peu tout le portrait qu'une certaine société se faisait du rôle de la femme qui est décrit. Les filles ont beau être des athlètes professionnelles, elles se voient quand même imposer la conception d'une certaine féminité: d'où ces séances

(1) Ainsi, pour les besoins du film, le fondateur de la ligue devient un certain Monsieur Harvey, magnat du chocolat Harvey, et non Wrigley (de la gomme à mâcher du même nom).

obligatoires de maquillage et de maintien, l'interdiction de sortir, la présence d'un code vestimentaire, etc. Les uniformes, par exemple, tiennent davantage d'une robe que d'un vêtement sportif. (Il va sans dire que courir, glisser ou plonger avec pareil accoutrement constituent une entreprise périlleuse, résultant en de nombreuses blessures et éraflures.) Quant à la sélection des athlètes, elle se fait parfois selon des critères douteux, n'ayant rien à voir avec les prouesses athlétiques; aussi, une jeune fille au talent indéniable, mais moins gratifiée physiquement, devra sa sélection à l'insistance pathétique de son père. Marshall et ses scénaristes représentent donc l'AAGPBL comme tenant davantage du *stunt* publicitaire, d'une entreprise de propagande visant à mousser l'effort de guerre des femmes américaines qui ne doivent pas craindre pour leur féminité selon qu'elles travaillent dans les champs ou en usine.

Si Geena Davis prouve, après quelques films et un Oscar, qu'elle est une des comédiennes les plus talentueuses de sa génération, c'est surtout Lori Petty qui, dans le rôle de Kit, s'avère la véritable révélation du film, et rappelle, par sa fougue et son énergie, la Holly Hunter de **Raising Arizona** et **Broadcast News**. Dans le rôle du gérant, Tom Hanks cabotine de façon plus ridicule qu'inspiré, même si certains gags entourant son personnage sont parfois très réussis. On doit presque regretter que le rôle n'ait pas été attribué à un Jack Nicholson. Il aurait fait un malheur!

Dramatisation oblige, le personnage de Kit est échangé aux Belles de Racine, ce qui, à l'approche des séries, peut paraître invraisemblable. Cette initiative des scénaristes permet toutefois la confrontation finale entre les deux soeurs.

A League of Their Own n'est certes pas le film qui cherche à révolutionner le cinéma. Le réalisateur, coloré et vivante, fait bon usage de cadrages judicieux pour créer des gags insolites, comme lorsque Dottie/Geena

Davis court pour rattraper le train. Bien sûr, certaines situations peuvent paraître caricaturales. Bien sûr, l'ensemble ne va pas sans quelques clichés et facilités (la victoire in extremis en neuvième manche du septième match!). Bien sûr, la réalisatrice a une fois de plus tendance à appuyer inutilement certains effets, accentuant ainsi le côté mélodramatique de l'ensemble (souvenez-vous de **Awakenings**). Toutefois, il se dégage de ce film sympathique un charme conquérant.



Au lendemain des internationaux de tennis de Wimbledon, où un joueur masculin coté parmi les meilleurs au monde s'est permis des déclarations désobligeantes envers les joueuses féminines, **A League of Their Own** prend une dimension additionnelle, s'inscrivant en faux contre l'idiotie de tels propos. Le film de Penny Marshall constitue une véritable célébration du sport féminin.

Éric Beauchemin

Daughters of the Dust

Daughters of the Dust fait de Julie Dash une nouvelle venue qui s'impose. Son film d'un lyrisme poétique est constitué d'une dentelle de détails visuels. L'ensemble des unités d'énonciation (son, éclairage, costumes, accessoires, etc.) est mobilisé pour faire jaillir le motif. L'oeil de la caméra balaie l'espace et s'attarde sur les objets archaïques de la communauté de l'île Ibo. Grâce à son ton descriptif, le film charme à la manière d'une envolée poétique.

Afin de retracer cent ans d'histoire afro-américaine, Dash invente le récit d'une réunion familiale. Puisant à même la souvenance de sa grand-mère, la réalisatrice crée un film historique et immortalise le périple

migratoire des derniers descendants insulaires d'Ibo Landing.

Tel un regard, la caméra s'infiltré, contemplative et discrète, comme si d'une fenêtre on pouvait voir l'action se dérouler. Il en résulte un effet de documentaire qui teinte le récit de réalisme. Cet effet est dû à plusieurs facteurs, d'abord le cadrage large et les longues prises de vues (technique préconisée par le cinéma direct) régénèrent constamment l'allusion au documentaire.

Ensuite, le procédé de voix off qui commente l'action occupe trop de place pour les barèmes habituels de la fiction. Même si le texte de la voix off est très poétique,

DAUGHTERS OF THE DUST

— **Réalisation:** Julie Dash —
Scénario: Julie Dash —
Production: Julie Dash et Arthur Jafa —
Images: Arthur Jafa —
Montage: Amy Carey et Joseph Burton —
Musique: John Barnes —
Son: Veda Campbell —
Décors: Kerry Marshall —
Interprétation: Cora Lee Day (Nana Peazant), Alva Rogers (Eula Peazant), Adisa Anderson (Eli Peazant), Barbara O (Mellow Mary), Kaycee Moore (Haagar), Eartha D. Robinson (Myown), Bahni Turpin (Iona), Cheryl Lyn Bruce (Viola), Tommy Hich (M. Snead) —
Origine: États-Unis —
 1991 — 113 minutes —
Distribution: Del Fuego.

son abondance déroge des normes de la fiction en donnant l'impression que le texte comble une lacune. Comme si on devait commenter l'image à défaut d'avoir pu tourner une scène plus explicite, alors qu'on sait très bien qu'en fiction on est libre de tourner ce que l'on veut. De plus, le sous-titrage des textes déclamés en dialecte Gullah réitère l'allusion au documentaire. (La fiction préfère généralement la traduction au sous-titrage.)

Finalement, le fait de condenser le récit en une seule journée donne au film une continuité géo-temporelle qui ralentit le temps filmique. Comme s'il s'agissait d'un documentaire, la réalisatrice impose des contraintes temporelles. En documentaire, on n'a pas le choix de tourner chaque scène en temps réel et pour la bonne compréhension du film, on ne doit pas abuser d'ellipses temporelles. Autant de contraintes temporelles qui ralentissent le temps filmique. Ainsi, en ralentissant le temps filmique pour qu'il s'approche d'une durée en temps réel, la réalisatrice obtient un effet documentaire qui fait plus vrai.

Par conséquent, il semble que **Daughters of the Dust** eût toute aussi bien pu être un documentaire. Afin

d'immortaliser un peuple qui n'existe pour ainsi dire déjà plus, Dash n'avait d'autre choix que de passer par la fiction. Mais tout en utilisant la fiction, elle a su imprégner son film de réalisme de manière à créer une légende.

La construction cyclique de cette légende afro-américaine laisse échapper un foisonnement de petits motifs, comme autant de souvenirs d'une culture avec sa langue, ses mythes et ses rites.

Or, si le film eût vraiment été un documentaire, on lui aurait certainement trouvé une place de choix en le comparant aux films de Jean Rouch. Car la volonté d'immortaliser la culture afro-américaine du peuple d'Ibo Landing doublé du choix esthétique de respecter le rythme lent de la culture africaine dénote une forte préoccupation ethnographique.

À mi-chemin entre la poésie et le documentaire, naïveté et expérience se confrontent en un duel lascif et lyrique. **Daughters of the Dust**, un film à l'envergure poétique d'une légende.

Jeanne Deslandes

Voyager

Volker Schlöndorff a consacré presque toute sa carrière à l'adaptation de textes à l'écran. On lui doit, parmi les plus marquantes, celles des romans de Robert Musil, **Les Désarrois de l'élève Toerless**, premier long métrage de ce réalisateur en 1966, de Heinrich Böll avec **L'Honneur perdu de Katharina Blum**, écrit et réalisé en 1975 avec son épouse Margarethe von Trotta, et, enfin, de Günter Grass, **Le Tambour** (1979) qui a remporté un énorme succès international. Schlöndorff a aussi heurté quelques écueils: **Le Coup de grâce** (1976), roman écrit par Marguerite Yourcenar en 1939 et, surtout, **Un amour de Swann** (1983) de Marcel Proust, la première partie parue en 1913 d'*À la recherche du temps perdu*. Tout de même, il lui a fallu du courage pour s'attaquer à ces oeuvres: la mise en images de l'écriture de ces deux monstres de la littérature française n'est pas évidente! Cet Allemand n'a pas hésité à affronter Proust, alors que plusieurs grands réalisateurs — dont des Français! — y ont pensé pour finalement renoncer.

Dans ses trois derniers films, Schlöndorff s'est intéressé à des oeuvres d'auteurs nord-américains, dont *The Handmaid's Tale* (1989) de la Canadienne Margaret Atwood, mais **Voyager** marque son retour à la littérature en langue allemande. Il s'agit de l'adaptation du roman *Homo Faber*⁽¹⁾, écrit par l'auteur dramatique suisse Max Frisch (1911-1991) dans les années cinquante. Schlöndorff a lu ce livre à l'école secondaire allemande.

(1) Le film est sorti en France sous ce même titre.

En 1975, le grand patron de la Paramount l'approche pour qu'il en fasse une adaptation, mais il ne se sent pas encore prêt. Il ne s'y attaque pas avant la fin des années 80.

Walter Faber, un ingénieur américain réputé, ne croit pas au destin et ne fait pas grand place dans sa vie aux émotions. Sans aucune attache affective réelle, il se défonce dans son travail qui lui permet de sillonner la planète à son gré. Il a déjà aimé une femme, Hannah Landsberg, autrefois, en 1938, à Zurich. Elle était même enceinte de lui. Malgré cela il l'a quitté pour aller travailler sur un nouveau projet. Hannah a donc épousé un ami commun, Joachim. Or, en rentrant du Venezuela vers New York en 1957, Faber découvre qu'un de ses compagnons de voyage est le frère de Joachim qu'il n'a pas vu depuis 1938 et qui vit au Mexique. Il décide de faire un détour pour le retrouver et savoir ce qu'il est advenu de Hannah et de l'enfant. Il ne reverra jamais cet ami vivant. Quelques mois plus tard, sur un bateau voguant vers la France, Faber rencontre une jeune fille, Sabeth, avec qui il se lie d'amitié. Le hasard veut qu'ils se retrouvent à Paris et, comme elle part en Grèce rejoindre sa mère en passant par l'Italie, il l'accompagne. Ils s'éprennent l'un de l'autre mais, un jour, le passé de Faber le frappe de plein fouet...

Cette histoire se passe en 1957, mais elle est racontée comme un long retour en arrière en forme de boucle, les première et dernière scènes étant les mêmes. De plus, on y a intégré d'autres retours en arrière, illustrant les scènes

de 1938. Ce jeu avec le temps agace et alourdit inutilement un récit dont la compréhension n'aurait pas souffert d'une structure plus linéaire.

On reconnaît ici une coproduction multipartite puisque les personnages principaux sont interprétés par une Française, Julie Delpy, une Allemande, Barbara Sukova, et un Américain, Sam Shepard. Ce genre de distribution pose toujours un problème puisqu'une langue sert de commun dénominateur et que ceux qui la parlent mal sont doublés et ce, pour le meilleur ou pour le pire. Barbara Sukova, généralement une bonne actrice, pâtit justement dans *Voyager* d'une mauvaise doublure en anglais. De plus, Schlöndorff ne lui a donné aucune chance de se distinguer. Ses quelques apparitions en Hannah ne sont pas assez étoffées pour qu'on s'attache à ce personnage, supposément majeur puisqu'il hante sans cesse Faber. Julie Delpy en Sabeth aurait gagné à être mieux dirigée: à la voir, comment peut-on se convaincre que Faber puisse s'intéresser à elle? Il se dégage de sa physionomie une froideur presque glaciale, alors que son personnage devrait être selon les occasions charmant, dégage ou enjoué. Certes, Delpy essaie de son mieux de traduire ces attitudes, mais son jeu manque de naturel. Par contre, Sam Shepard possède le faciès et le physique pour habiter parfaitement bien Faber, mais il rend ce personnage d'homme errant presque antipathique en accentuant trop sa froideur et son détachement. On s'accroche néanmoins à lui, mais plus par curiosité de voir ce qui va lui arriver que par attachement.

Enfin, une grossière erreur technique apparaît dans le film. Faber utilise occasionnellement une caméra Bolex,



16mm: ce format donne, à moins de caches spécialement installés, une image presque carrée. Or, on montre celles de Faber qui sont rectangulaires et conformes à la suite du film!

Voyager ne mérite d'être vu que parce qu'il fait découvrir, à ceux qui ne le connaissent pas, un roman dont l'intrigue est si captivante qu'on a envie de le lire. Psst! Vous n'auriez pas une copie en trop de *Homo Faber*?

Martin Delisle

Medicine Man

Notre planète agonise, ne cesse-t-on de nous répéter. La couche d'ozone rétrécit comme une peau de chagrin, les océans sont en voie de devenir de véritables cloaques, les déchets industriels, faute d'espace, sont exportés dans le Tiers-Monde. Sans oublier les forêts tropicales qui disparaissent au rythme d'un acre à la seconde, laissant derrière elles des conséquences catastrophiques: aborigènes privés de leurs terres ancestrales, faune et flore disparues avant même d'avoir été découvertes, sol exposé à l'érosion. Plus grave encore, en se livrant à ce pillage éhonté du patrimoine forestier, l'homme extermine peut-être sans le savoir le médicament qui aurait enfin permis de guérir le cancer. Qui sait si ce secret ne se cachait pas dans les molécules de cette petite plante qui poussait, tout là-haut, dans les arbres d'une forêt maintenant disparue.

Le scénariste Tom Schulman, dont le travail exceptionnel dans *Dead Poets Society* lui avait valu la consécration, croyait bien détenir une idée en or en pondant *Medicine Man*, dont l'histoire gravite autour de

ce thème écologique on ne peut plus d'actualité. Coup de fil au réalisateur John McTiernan, le seul, selon lui, capable d'être à la hauteur de ce projet dans lequel un savant obstiné et excentrique, Robert Campbell, découvre, puis perd la formule de ce précieux sérum, après des années passées au fond de la jungle amazonienne.

McTiernan accepte. À son tour d'avoir les coudées franches. Interurbain en Écosse à son bon ami Sean Connery, qu'il avait dirigé dans son dernier succès, *The Hunt for Red October*. Le doc, ce sera lui. Ne restait plus qu'à trouver l'interprète féminine qui camperait le rôle de la biochimiste envoyée par l'employeur de Campbell afin de vérifier le déroulement des travaux de ce médecin aux pieds nus qui vit au milieu d'une tribu d'indigènes. Leur choix s'arrête sur Lorraine Bracco, qui avait fait bonne impression dans *Good- Fellas*. Le reste du tournage de *Medicine Man* fait partie de la petite histoire du cinéma, tant par les sommes astronomiques englouties dans cette aventure (40 millions de dollars,

MEDICINE MAN —
Réalisation: John McTiernan —
Scénario Tom Schulman et Sally Robinson — **Production:** Andrew G. Vajna et Donna Dubrow — **Images:** Donald McAlpine — **Montage:** Michael R. Miller — **Musique:** Jerry Goldsmith — **Son:** Douglas B. Arnold — **Décor:** John Kreinz Reinhart Jr., Don Diers, Jesus Buenostro et Marlisi Storch — **Costumes:** Marylyn Vance-Strakker et Rita Murinho — **Interprétation:** Sean Connery (le docteur Robert Campbell), Lorraine Bracco (le docteur Rae Crane), Jose Wilker (le docteur Miguel Ornega), Rodolfo de Alexandre (Yanaki), Angelo Berra Moreira (le sorcier) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 106 minutes — **Distribution:** Buena Vista

dont le quart est tombé dans la besace de Connery) que par les éprouvantes conditions de tournage (cascades réalisées par les acteurs, difficulté de McTiernan à diriger les comédiens, chaleur et humidité suffocantes, nuées de moustiques, isolement total du site).

Sans grande originalité, **Medicine Man** s'inscrit dans la lignée de ces films, fort nombreux ces dernières années, qui jouent la carte écolo-moralisatrice du méchant Blanc dont la cupidité et la soif de pouvoir mettent en péril l'environnement et la survie de peuples dit primitifs. **Dances with Wolves**, **Black Robe** et, plus récemment, **At Play in the Fields of the Lord**, en sont les dignes représentants. Parions que la liste risque de s'allonger et pas nécessairement pour le bonheur des cinéphiles.

Les écologistes qui espéraient faire de **Medicine Man** le film culte pour la protection de l'environnement risquent fort d'être déçus. Et ce n'est pas le charisme de Sean Connery qui permet de sauver la mise. Son jeu — comme toujours fort honnête — disparaît malheureusement derrière une histoire désincarnée, noyée dans une terne confrontation, puis une lancinante collaboration et, finalement, une prévisible idylle avec la belle scientifique de service. On est loin du couple Hepburn-Bogart de **The African Queen**.

Indochine

Tourné en Malaisie et au Viêt-nam, **Indochine** prend l'affiche entre **L'Amant** d'Annaud et **Dien Bien Phu** de Pierre Schoendoerffer. Rarement auparavant le colonialisme français en Extrême-Orient avait été traité à l'écran, si ce n'est plus ou moins dans d'autres films de

On ne peut certes pas reprocher à McTiernan de ne pas maîtriser les techniques cinématographiques. Les lieux de tournage de ses films précédents montrent qu'il peut s'adapter avec éclat (pour ne pas dire avec fracas) à n'importe quelle situation, que ce soient les grands espaces (**Predator**, également tourné dans la jungle) ou les lieux clos (le gratte-ciel de **Die Hard 2** ou le sous-marin de **The Hunt for Red October**). **Medicine Man**, qui représente le premier échec commercial de sa carrière, semble être une erreur de parcours dans son cheminement. Les seuls moments dignes d'intérêt résident d'ailleurs dans ces rares séquences où abondent les défis techniques, que ce soit par exemple le ballet aérien de Tarzan/Connery et Jane/Bracco, au sommet des arbres, sur une merveilleuse musique de Jerry Goldsmith; ou la périlleuse cascade réalisée au-dessus d'une gorge profonde. Pour le reste, il faudra repasser, tellement l'entreprise croule sous les poncifs (comme lorsque Connery s'en prend aux pilliers de la forêt), les problèmes techniques (bon nombre de dialogues sont enterrés par le bruit de la pluie) ou la pauvre prestation de Lorraine Bracco.

Le film vert, sans démagogie, lyrisme ou morale, reste donc toujours à faire...

Normand Provencher

Schoendoerffer ou encore dans **Hoà-Binh** que Raoul Coutard tourna en 1970. Rien ne laissait prévoir d'ailleurs ce regain d'intérêt pour une période conflictuelle qui se termina il y a déjà près de quarante ans par la chute de l'empire français dans cette région qu'il avait lui-même baptisée Indochine. En fait, le cinéma de nos cousins, généralement plus introspectif que, disons, le cinéma américain, a souvent occulté l'Histoire récente, et pas seulement pour des raisons de censure (dont **Le Petit Soldat** de Godard reste la plus mémorable victime). Bien sûr, on tiendra compte aussi du facteur budgétaire: les producteurs français ne peuvent risquer trop souvent leurs mises dans des entreprises peu rentables, compte tenu du marché relativement restreint du film francophone. C'est pourtant ce qu'a osé faire Eric Heumann avec **Indochine**, réussissant à réunir les quelque 25 millions de dollars (U.S.) nécessaires à sa réalisation.

Énorme défi, donc, que cette oeuvre à grand déploiement que Régis Wargnier a su mener à terme. Oeuvre qui en impose par les moyens mis à sa disposition, mais aussi par la facture de son scénario laissant supposer un bon travail d'adaptation d'un roman copieux, de caractère à la fois intimiste et historique. Nenni! Il s'agit en réalité d'un scénario original, en fonction duquel les quatre auteurs ont solidement étudié



la période principale où ils campent leur récit (les années 30), avec l'aide d'ethnologues, d'historiens et même — pourquoi pas? — de petits romans populaires de ce «temps béni des colonies», oeuvrettes souvent révélatrices du climat d'une époque.

Hormis la spectaculaire beauté de ses images naturelles, le principal intérêt d'**Indochine** réside donc dans son scénario qui fait s'entremêler admirablement la grande et la petite histoires, et dont la seconde reflète métaphoriquement la première. Car n'est-ce pas le Viêt-nam lui-même qu'Éliane prend sous sa protection en adoptant Camille, jeune orpheline dont les origines nobles devraient faire bon ménage avec la bourgeoisie française qui asservit le pays? Mais c'était sans compter sur un élément déstabilisateur: un jeune officier qui séduit d'abord la mère, puis la fille dont il s'prend. Celle-ci ayant tué un sergent, les amants devront fuir un régime

qui, de toute façon, tire à sa fin. Un fils survivra à cette escapade. Ce fils, c'est peut-être aussi le Viêt-nam affranchi de la tutelle coloniale, trop vite livré à lui-même, à d'autres excès (déjà identifiés par sa mère, princesse déchu devenue activiste communiste).

Le romanesque d'**Indochine** appelait une mise en scène à la hauteur. Ce que Wargnier a plutôt réussi, dans un style soigné, peut-être un tantinet figé en première partie, celle où Deneuve figure davantage; comme si la seule présence de cette actrice peu électrisante incitait à une certaine retenue... Je m'é gare. Quoi qu'il en soit, le scénario impose vers la deuxième heure un changement de rythme qui assure au spectateur, sinon une émotion rare ou un choc esthétique exceptionnel, du moins un intérêt soutenu jusqu'à la dernière minute de projection.

Denis Desjardins

INDOCHINE — Réalisation: Régis Wargnier — Scénario: Erik Orsenna, Louis Gardel, Catharine Cohen et Régis Wargnier — Production: Eric Heumann — Images: François Catonné — Montage: Geneviève Winding — Musique: Patrick Doyle — Son: Guillaume Sciamma — Décors: Jacques Bufnoir — Costumes: Gabriella Pescucci et Pierre-Yves Gayraud — Interprétation: Catherine Deneuve (Éliane), Lihn Dan Pham (Camille), Vincent Pérez (Jean-Baptiste Le Guen), Jean Yanne (le commissaire), Dominique Blanc (Yvette), Henri Marteau (Emile), Carlo Brandt (Castellani), Gérard Lartigau (l'amiral), Hubert Saint-Macary (Raymond), Andrzej Seweryn (Hébrard), Mai Chau (Shen) — Origine: France — 1992 — 160 minutes — Distribution: CFP.

Where Angels Fear to Tread et Howards End

«Only connect...»- épigraphe pour **Howards End**

Au cours des sept dernières années, on a pu assister à l'adaptation cinématographique de (presque) toute l'œuvre de E.M. Forster⁽¹⁾ (Il reste encore *The Longest Journey*). Bien que trois réalisateurs différents y aient pris part, rarement a-t-on pu voir pareil souci de continuité dans l'adaptation d'un auteur. Il existe dans l'œuvre de Forster une constance de thèmes et une galerie de personnages entre lesquels il est possible de tisser tout un réseau de relations, de traits communs ou contrastes révélateurs, et c'est une occasion qu'ont saisie avec enthousiasme Charles Sturridge et surtout James Ivory en ayant recours à un ensemble d'acteurs relativement restreint⁽²⁾. On voit déjà chez Lucy Honeychurch, dans **A Room with a View**, une personnalité très proche de celle d'Helen Schlegel (Helena Bonham-Carter dans les deux rôles). D'autre part, Philip Herriton pourrait très bien être Freddy Honeychurch, dix ans plus tard (Rupert Graves dans les deux cas). Enfin, Adela Quested (**A Passage to India**) et Harriet Herriton (Judy Davis bis) représenteraient deux options différentes pour un même personnage.

On se souviendra que, dans **A Room with a View**, on faisait déjà allusion au premier roman de Forster. Assise dans l'herbe, l'écrivaine Eleonor Lavish racontait à une Charlotte Bartlett tout ébaubie l'histoire de cette amie qui s'était éprise à Monteriano d'un Italien de dix ans son cadet qu'elle avait épousé au grand dam de sa famille.



Where Angels... apparaît d'emblée comme le précurseur, l'ébauche des œuvres à venir, tant littéraires que cinématographiques. Ainsi le film de Charles Sturridge, — cinéaste qui a déjà adapté pour l'écran des œuvres d'Evelyn Waugh —, a non seulement le net désavantage de venir après **A Room with a View**, mais aussi celui de devoir traduire une œuvre plus brouillonne, moins achevée.

Si le film illustre bien ce grand thème forsterien qui veut que le comportement prétentieux et insultant des Anglais à l'étranger ne soit qu'une manifestation parmi d'autres de leur intolérance devant tout ce qui est différent, il ne possède toutefois pas la richesse de texture, photographique ou narrative, à laquelle nous ont habitués Lean et Ivory. Le déroulement de l'action se fait

(1) Avant *Where Angels Fear To Tread* (1991) et *Howards End* (1992), il y a eu *A Passage to India* (David Lean, 1984), *A Room with a View* et *Maurice* (James Ivory, 1985 et 1987).

(2) On pense à Helena Bonham-Carter (4 films), Rupert Graves (3 films), James Wilby, Judy Davis et Denholm Elliot (2 films chacun).

WHERE ANGELS FEAR TO TREAD — Réalisation: Charles Sturridge — Scénario: Tim Sullivan, Derek Granger et Charles Sturridge, d'après le roman d'E.M. Forster — Production: Derek Granger — Images: Michale Coulter — Montage: Peter Coulson — Musique: Rachel Portman — Son: Peter Sutton — Décors: Simon Holland — Costumes: Monica Howe — Interprétation: Helena Bonham Carter (Caroline), Rupert Graves (Philip), Judy Davis (Harriet), Helen Mirren (Lilia), Giovanni Giudelli (Gino Carella), Barbara Jeffort (Madame Herriton), Thomas Wheatley (M. Kingcroft) — Origine: Grande-Bretagne — 1991 — 111 minutes — Distribution C/FP.



ici plus anecdotique. On a peu de temps ou d'occasions de cerner certains personnages qui demeurent davantage des types: Mrs. Herriton, Lilia, par exemple. Les deux personnages qui restent le plus présents à notre mémoire, Caroline Abbot et Harriet Herriton, le doivent au talent de leurs interprètes, à l'aura de mystère tourmenté que distille Bonham-Carter, au style dévastateur de Davis.

Jamais la caméra de Michael Coulter ne semble vouloir traduire la richesse de couleurs de l'Italie, car elle pourrait expliquer que l'on puisse être à ce point *transfiguré* par ce pays. La forme des personnages à l'écran se résume trop souvent à des silhouettes sombres dans un cadre statique. La structure plutôt lâche du récit nous prépare mal au brusque changement de ton qui amène un dénouement final bâclé.

Par opposition, Ivory dans *Howards End* utilise volontiers le mouvement du cadre par rapport à celui des personnages pour révéler l'émotion intérieure ou l'intention véritable non traduites par des mots. Qu'on pense à la scène où le retour inopiné de Wilcox et sa fille met abruptement fin à l'escapade de Ruth et Margaret, cette dernière étant laissée seule sur le quai de la gare.

Si l'esprit de ces deux films est différent, c'est probablement que les deux cinéastes n'entretiennent pas le même degré d'intimité avec l'auteur. Alors que Sturridge garde toujours une certaine distance face à ses personnages, sans jamais s'impliquer au-delà de la condamnation de l'esprit étroit des Herriton et d'une évidente sympathie pour Caroline, l'approche plus complexe d'Ivory introduit davantage à la démarche de Forster. Ainsi chaque scène est montée de façon à ce que l'on épouse subjectivement, même si ce n'est que momentanément, la vision d'un personnage en particulier. Tout le monde s'entend pour dire qu'Henry Wilcox est un homme froid et calculateur qui défend des valeurs moralement discutables, mais lorsqu'il met Margaret en garde contre son attitude romantique envers les pauvres,

on est tenté d'acquiescer pour partager le tourment de Margaret. Lorsque les sœurs Schlegel s'affrontent, on ne peut se décider à choisir son camp, puisque chacune a bénéficié d'une part égale de l'attention.

La séquence d'ouverture, éloquente à plus d'un titre, établit le ton du film. Ruth Wilcox, rêveuse, marche dans les hautes herbes qui entourent sa propriété rustique d'Howards End. Elle se démarque du reste du clan Wilcox et contemple de l'extérieur un tableau de famille dont elle est déjà absente. Même après sa mort, son souvenir, tout comme celui de Mrs. Moore dans *A Passage to India*, sera présent et déterminant tout au long du film. On retrouvera des échos de cette scène dans la silhouette de Margaret vue de dos qui déambule dans les ruines d'un château au Shropshire, une silhouette qui pourrait être celle de Ruth si son pas n'était plus assuré.

Ce n'est qu'en rêve que l'infortuné Leonard Bast peut vagabonder dans un pré fleuri. Comme Ruth Wilcox, il entretient des aspirations incompatibles avec sa position et sera *touché* par la bonté des sœurs Schlegel, mais chez lui les effets de cette relation sont pervers puisqu'en réalisant sa vision il court à sa perte.

Howards End met de l'avant la notion très intéressante, et révolutionnaire pour l'époque, d'un héritage transmis par voie d'une lignée féminine, un acte désintéressé basé sur des valeurs d'intuition en opposition avec les conventions. Se sentant étouffée par l'atmosphère de la capitale et le cadre familial, Ruth fait don à Margaret de ce qui lui tient le plus à cœur: la stabilité et la paix de l'esprit. En dépit de toutes les manigances, sa volonté sera finalement exaucée.

Le lien musical, ici encore assuré par le fidèle Richard Robbins⁽³⁾ revêt une grande importance. La berceuse — adaptée — de Perry Grainger que l'on

(3) Il a signé la partition de tous les films de James Ivory depuis *The Europeans* (1979).

identifie à *Howards End*, mais surtout à la présence éthérée de Ruth Wilcox, sera aussi associée à Margaret. Le thème de Leonard Bast évoque sensiblement celui de **Maurice**, un autre paria face à l'*upper-class*. La *Cinquième Symphonie* de Beethoven, qui trouve sa source dans la conférence *Music and Meaning* et qui marque la rencontre d'Helen et Leonard Bast, est magnifiquement réutilisée lorsqu'elle accompagne la levée de parapluies (un clin d'oeil à Hitchcock et son **Foreign Correspondent**?) à la sortie de Queen's Hall ou lorsqu'elle se mêle au bruit du train sur les rails pour rappeler à Bast son obscure condition.

Voir les acteurs au travail dans **Howards End** est un bonheur de tous les instants. Rarement a-t-on vu une Vanessa Redgrave si fragile et diaphane. James Ivory met en valeur chez cette actrice une nature *rongée de l'intérieur* que peu de cinéastes ont choisi d'exploiter à ce jour. Ici, les vues très conservatrices, et peut-être mal éclairées, de Ruth Wilcox offrent un singulier contraste avec celles de la suffragette recluse Olive Chancellor dans **The Bostonians** (1984).

Pilier émotif du film, Emma Thompson incarne avec justesse et une absence sidérante de sensiblerie la notion même de droiture. C'est une influence apaisante et

salvatrice qui unit toutes les composantes du récit. Elle est extraordinaire dans la scène de la demande en mariage où elle réussit à rendre à la fois le trouble, la lucidité et la grande dignité du personnage. Helena Bonham-Carter, qui impressionne de plus en plus à chaque film, marie à merveille l'impétuosité d'une jeunesse consciente et ouverte, à l'insouciance de ceux qui n'ont jamais eu à travailler pour assurer leur subsistance («I do nothing but steal umbrellas. Please do come in and choose one»), et qui peuvent malgré leurs bonnes intentions blesser sans s'en rendre compte. Anthony Hopkins crée un Henry Wilcox à la fois imposant et lâche, un digne produit de l'*upper-class* edwardienne imbue de ses privilèges, qui ne peut supporter de devoir exposer ses émotions en public et réussit toujours à éviter de faire face aux conséquences de ses actes.

Portrait alarmant d'une société où le sort de compagnies importantes est incertain, où l'on démolit le passé pour faire place à des constructions sans âme, où l'on plaide en faveur de la responsabilité de l'individu, **Howards End** est aussi pertinent maintenant qu'il pouvait l'être il y a quatre-vingts ans.

Dominique Benjamin

Chez Vito RESTAURANT



Le jury du Festival des films du monde 1991 et ses invités

CHEZ VITO, C'EST UN FESTIVAL!

5412, Côte-des-Neiges, Montréal (Québec) H3T 1Y7 Tél.: (514) 735-3623

LE CHÊNE — Réalisation: Lucian Pintilie — Scénario: Lucian Pintilie d'après le roman «Balanta» de Ion Baiesu — Production: Constantin Popescu — Images: Doru Mitran — Son: Andrei Papp — Montage: Victorita Nae — Décors: Calin Papura — Costumes: Svetlana Mihailescu — Interprétation: Maia Morgenstern (Nela), Razvan Vasilescu (Mitica), Victor Rebengiuc (le maire), Dorel Visan (le prêtre à la campagne), Mariana Mihut (la femme du prêtre), Dan Condurache (le procureur), Virgil Andriescu (le père de Nela), Leopoldina Balanuta (la mère de Nela), Ionel Mahailescu (Titi) — Origine: Roumanie/France — 1992 — 100 minutes — Distribution: Alliance-Vivafilm.

Le Chêne

Lors de la rétrospective du cinéma roumain organisée par *Séquences*, l'automne dernier à Montréal, on a pu voir **La Reconstitution** de Lucian Pintilie qui date de 1969. Dénonçant l'irresponsabilité collective, ce film fut aussitôt interdit dans son pays. Pintilie se tourne alors vers le théâtre. En 1972, il monte *Le Revizor* de Gogol. C'en est trop. Les autorités se reconnaissent dans les personnages qui tentent de corrompre l'inspecteur général (le revizor). Pintilie est arrêté et exilé. Il ne reviendra dans son pays que vingt ans plus tard, après la révolution. En 1992, il présente **Le Chêne** au Festival de Cannes.

Pour le cinéaste, **Le Chêne** c'est la «Roumanie année zéro», dans lequel il expose les absurdités d'un régime basé sur l'arbitraire et l'intolérance. Nous sommes à Bucarest en 1988. Nela est au chevet de son père mourant. Il a été, toute sa vie, un fidèle observateur des préceptes du communisme. Cela lui a valu le titre de colonel de la Securitate. À l'agonie, il a fait don de son corps à la science. Mais personne n'en veut: ni la faculté de médecine, ni l'institut médico-légal.⁽¹⁾

Nela est une femme décidée, entêtée même. Rien ne l'arrête. Elle est véritablement affranchie. Elle ne recule devant rien. Bien qu'on la bouscule, elle sait ce qu'elle désire. Elle est prête à affronter n'importe qui. Les balles pleuvent-elles? elle n'a pas peur. Pourchassée par la police, elle est finalement soumise à une douche froide. N'en pouvant plus, elle saisit des cachets et les avale en buvant l'eau d'un pot de fleurs. Le mieux, c'est de partir

enseigner en province. Elle y rencontre un médecin d'hôpital du nom de Mitica. Un couple est né pour courir au devant de nouvelles difficultés. Il n'éclatera pas malgré le danger. Longue vie à l'armée roumaine! lance-t-il par dérision.

Lucian Pintilie ne se préoccupe pas de nous fournir une histoire cohérente dans un pays qui ne l'est pas. Il nous secoue par les différents moments que doivent affronter Nela, puis le couple. Le film présente donc un récit éclaté, plein d'inattendus, comme ce parachute qui vient encombrer un jardin. En fait, nous devinons que tous les déplacements cherchent à éviter les pièges d'une société sous surveillance. Le cinéaste parvient à nous faire sentir que tout est incertain dans un pays de soupçon. Heureusement, le couple finira par dominer. Le voici au pied d'un chêne orgueilleux. Selon la tradition, chêne et force ont la même racine latine: *robur* et symbolisent aussi bien la force morale que la force physique.

Il va sans dire que, pour pouvoir décoder toutes les scènes, il faudrait connaître l'histoire de ce pays soumis pendant plus de quarante ans à une dictature tyrannique. Il y a sans doute des scènes qui nous renvoient à de tristes réalités. Qu'importe, ce que le simple spectateur découvre en voyant ce film lui donne une idée des cruautés d'un temps passé. Mais ce long calvaire débouche sur une colline où règne sa majesté le chêne. C'est donc, malgré tout, sur une note d'espoir que se clôt **Le Chêne** qui ne cesse de nous hanter après l'avoir quitté.

Léo Bonneville

(1) Remarquez que l'énorme et prétentieux Palais du peuple que Ceausescu a fait construire au centre de Bucarest sans jamais l'habiter, les gens affirment ne pas vouloir y entrer, tellement ils «en ont sur le cœur».



COUPS D'OEIL

Alien 3

Après avoir survécu aux premières attaques du monstre imaginé par Giger pour le film de Ridley Scott et s'être imposée comme une amazone dans *Aliens*, l'ode matriarcale réalisée par James Cameron, voici que Ripley baisse les armes et rend l'âme dans *Alien 3*. On ne saurait imaginer pire suite aux aventures d'une des plus extraordinaires héroïnes du cinéma contemporain. Le film s'évertue à humilier puis à déposséder le personnage du pouvoir qu'il a acquis dans les deux premiers films. Ripley atterrit sur une planète carcérale peuplée de mosogynes qui l'évitent comme la peste ou tente de la violer. Cependant l'agression a déjà eu lieu: la bête a engrossé la belle pour mieux l'avilir. Telle une héroïne du théâtre classique, le personnage de Sigourney Weaver ne voit d'autres solutions que le suicide... et le film se termine sur des images où se confondent crucifixion et accouchement.

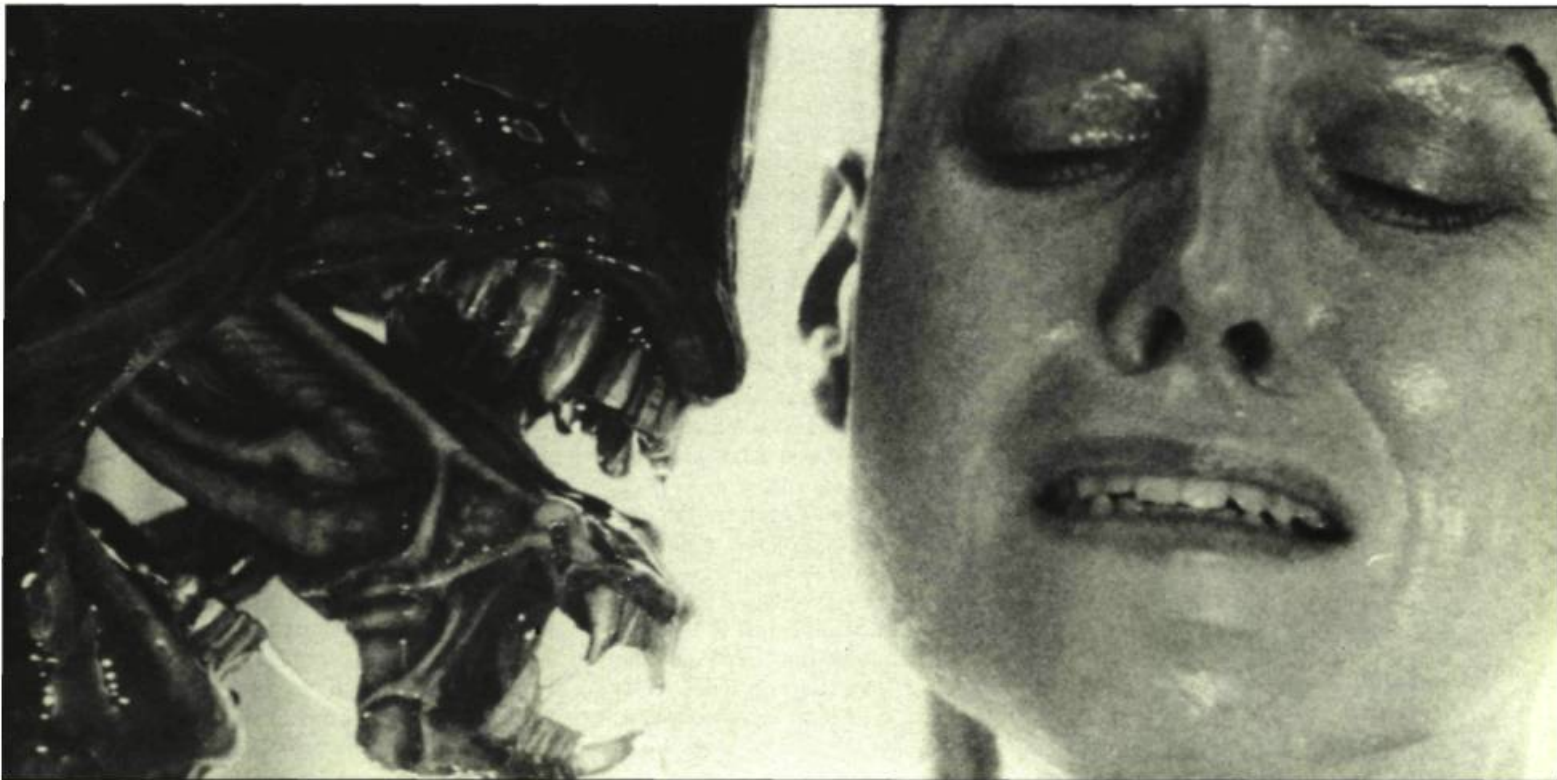
C'est à Vincent Ward (*Vigil, The Navigator*) que l'on doit les prémices de cette histoire. Sous son égide, *Alien 3* serait peut-être devenu un requiem grandiose, un opéra tragique où le cinéphile aurait pleuré la disparition d'une grande dame à l'âme chevaleresque. Malheureusement, les scénaristes et le réalisateur qui ont

remplacé le cinéaste néo-zélandais au pied levé n'ont pas su insuffler une once d'émotion à leur drame fantastique et encore moins le rendre excitant. Les cinéphiles venus à la projection pour applaudir la bravoure de Ripley et vivre avec elle de grands moments cathartiques sont repartis déçus. Sigourney Weaver n'a aucune grande scène à se mettre sous la dent et doit souffrir le paternalisme des autres personnages.

Quant à ceux qui sont venus pour avoir peur, ceux-là sont sortis en bâillant d'ennui. David Fincher fait bouger sa caméra comme dans un vidéo-clip. Il détruit la claustrophobie de son décor en abusant du grand angle. Il ne comprend rien aux règles les plus élémentaires du suspense. Et il se fout éperdument des personnages qu'il envoie à l'abattoir. Toutes les victimes se ressemblent physiquement; aucune d'elles n'a d'identité propre. *Alien 3* est tourné comme un *slasher*... l'hémoglobine en moins. Parce qu'il faut bien le dire: le film n'est même pas horifique.

Johanne Larue

ALIEN 3 — États-Unis — 1992
— 114 minutes — **Réal.**: David Fincher — **Int.**: Sigourney Weaver, Charles S. Dutton, Paul McCann, Brian Glover et Charles Dance.



OUTREMER — France/Tunisie — 1989 — 92 minutes — **Réal.**: Brigitte Roüan — **Int.**: Nicole Garcia, Marianne Basler, Brigitte Roüan, Philippe Galland et Yan Dedet.

Outremer

Plus que tout, le premier long métrage de Brigitte Roüan a le mérite de montrer que la cinéaste tient à ses personnages. Dans les mains d'un Alexandre Arcady, par exemple, **Outremer** aurait été une grandiose saga populiste sur un moment crucial de l'Histoire d'Algérie. Le tour de force de Brigitte Roüan est d'avoir réussi à contourner les difficultés d'un sujet maintes fois rebattu en construisant un scénario d'une grande originalité. Si la réalisatrice parvient à discerner l'incommunicabilité entre les pieds noirs aisés et les paysans algériens pauvres, son approche porte essentiellement sur les rapports entre les trois héroïnes: imposition des comportements féminins dans un environnement particulier, soumission à l'homme dominateur, répression des écarts de conduite contraires à la norme. Même si parfois la cinéaste a tendance à trop s'attendrir devant ses personnages, il reste toutefois qu'elle arrive à éluder tout effet de sentimentalité. Sur le plan esthétique, Brigitte Roüan saisit nettement la clarté lumineuse de l'Afrique du Nord et confère à des séquences un climat de nostalgie sans pour autant manquer de critique sociale, même si elle est le plus souvent discrète. La production, dans l'ensemble, manque de quelques moyens matériels, mais bénéficie par contre de la prestation de trois excellentes actrices, dont la réalisatrice elle-même.

Élie Castiel

THE HAND THAT ROCKS THE CRADLE (La main qui berce l'enfant) — **Réalisation**: Curtis Hanson — **Scénario**: Amanda Silver — **Interprétation**: Annabella Sciorra, Rebecca De Mornay, Matt McCoy, Ernie Hudson, Julianne Moore — **Origine**: États-Unis — 1992 — 110 minutes

The Hand That Rocks the Cradle / La main qui berce l'enfant

Qu'elles étaient pénibles ces cent dix minutes! Mais qu'elles étaient donc belles, la brune Annabella et la blonde Rebecca! Et quelle platitude pour Curtis Hanson de devoir encore une fois mettre la main à la pâte et concocter cet indigeste suspense qui n'en est pas un et qui déborde de miel et d'idées reçues de partout! L'exemple de **The Bedroom Window** ne lui a donc pas suffi.

En posant comme babysitter, une jeune veuve tente de venger le suicide de son mari, gynécologue réputé qui fut accusé d'avoir sexuellement harcelé une patiente. Et alors, dès le début, tout est placé devant le spectateur: des clefs compromettantes, un Noir bon enfant et simple d'esprit (mais naturellement pas si simple que cela), la topographie d'une maison où rien n'est laissé à l'imagination, un mari tout ce qu'il y a de plus incohérent...

Faut-il vous déplacer pour voir ce film? S'il n'y avait que la beauté d'Annabella Sciorra et de Rebecca de Mornay, autant attendre la version vidéo qui vous permettra d'immobiliser leurs visages gracieux devant vous, d'effacer (avec une joie féroce) la bande-son et de placer sur votre lecteur de CD une sonate de Schubert. *Trust me.*

Maurice Elia

Final Analysis / Analyse fatale

Vertigo. Le chef-d'oeuvre d'Hitchcock hante notre cinéma contemporain depuis le jour fatidique où Brian De Palma et Paul Schrader ont formé équipe pour accoucher d'**Obsession** (1976). Depuis 1990 seulement, on compte pas moins de huit films invoquant le fantôme de **Vertigo**: **The Two Jakes**, **White Room**, **Toto le héros**, **Dead Again**, **Shattered**, **Europa**, **Basic Instinct** et **Final Analysis**. Phil Joanou, le jeune réalisateur de **Final Analysis** et l'émule d'Hitchcock, est un cinéaste qui promet mais un auteur qui déçoit. C'est-à-dire qu'il est particulièrement habile à concevoir des images, mais son discours laisse à désirer. Sur bien des plans, son nouveau film constitue un exercice de style réussi. Joanou privilégie les cadrages serrés et les longues focales oppressantes, ce qui rend bien l'aliénation des personnages, leur isolement et les multiples répressions dont ils souffrent. Tourné surtout la nuit, avec des éclairages stylisés, le film arrive à instaurer une atmosphère ouatée qui sied au climat onirique de l'ensemble. La réalisation n'est jamais ennuyeuse. C'est plutôt dans son rapport avec **Vertigo** que le film se gâte. Non pas qu'il s'agisse d'une mauvaise copie ou d'une variation prévisible (il est même assez amusant de relever les ressemblances et les transmutations imaginées par le scénariste), mais le film de Joanou nous laisse avec un arrière-goût de fable réactionnaire. Cela est d'autant plus choquant que la morale de l'oeuvre qui l'a inspiré était plutôt avant-gardiste.

Ceux qui connaissent bien **Vertigo** savent que le film propose une critique des pulsions et des désirs de son héros masculin, le détective berné qu'interprète James Stewart. On commence par partager son point de vue pour ensuite s'identifier à la jeune femme qu'il *victimise*. Dans la version de Joanou, le spectateur effectue le trajet contraire. On commence d'abord par sympathiser avec les jeunes femmes du récit pour ensuite se rendre compte qu'elles sont celles qui *victimisent* le héros, interprété par Richard Gere. Dans **Vertigo**, Hitchcock nous laisse entendre que le personnage de James Stewart devrait subir une psychanalyse; dans **Final Analysis**, Richard Gere *est* psychanalyste. Le malade est devenu docteur; un personnage sans tare psychologique qui, néanmoins, abuse de son autorité pour mater celles qui veulent sa perte... et ce, sans que les auteurs du film jugent bon de souligner son manque d'éthique. En fin de parcours, **Final Analysis** adopte le même discours aberrant que **Fatal Attraction**, **Basic Instinct** et **The Hand That Rocks the Cradle**: «Messieurs, attention, le monde est peuplé de folles dangereuses!» Hitchcock, que l'on a maintes fois accusé de misogynie, n'a pourtant jamais eu l'audace de tenir de tels propos. Au contraire, il a su mieux que quiconque, dénoncer la culpabilité de la gent masculine dans ce que Sade a si justement appelé les *crimes de l'amour*. On ne peut en dire autant de Joanou.

Johanne Larue

FINAL ANALYSIS (Analyse fatale) — **Réalisation**: Phil Joanou — **Scénario**: Wesley Strick — **Interprétation**: Richard Gere, Kim Basinger, Uma Thurman, Eric Roberts et Keith David — **Origine**: États-Unis — 1992 — 127 minutes

La Note bleue

Une fois de plus, Andrzej Zulawski aura prouvé qu'un bon sujet ne produit pas nécessairement un bon film. Une fois de trop, on aura reconnu les particularités irritantes qui font le cinéma d'un des plus intransigeants réalisateurs européens. Hystérie, frénésie, paroxysme et provocation se donnent rendez-vous à Nohant (maison de George Sand) par une belle journée ensoleillée de 1846. **La Note bleue**, selon la femme de lettres, c'est la dernière que l'on joue. C'est aussi celle que jouera Frédéric Chopin ce soir d'été. N'ayant plus que quelques années à vivre, le pianiste crache ses poumons, permettant au cinéaste de *vociférer* quelques plans plus caricaturaux qu'outranciers. Avec le temps, nous nous sommes accommodés (bien que mal) à un Zulawski *saltimbanque*, tant ses personnages jouent sur des cordes raides. Aux faits historiques (Chopin se traînant au dos d'un vieil âne), se multiplient des détails malséants, insolites ou hallucinatoires. Entre le rêve et la réalité fabriquée, le cinéaste transforme la fête en *happening* et les invités en personnages surexcités. Il en résulte une fausse note, un film pseudo-baroque d'un insupportable ennui. Il est fort regrettable que des noms aussi illustres que Chopin, Sand, Tourgueniev, Delacroix et Dumas fils apparaissent sous un jour aussi déphasé.

Élie Castiel

Housesitter

Dans **Housesitter**, un architecte réussit à séduire l'arnaqueuse qui a chamboulé sa vie, lorsqu'il apprend à mentir aussi bien qu'elle. C'est dire que le film fait l'apologie des faux-semblants et réussit à transformer un désordre pathologique en aventure romantique. Mine de rien, Frank Oz vient de réaliser une comédie dans la grande tradition du *screwball* américain des années 30, le genre loufoque par excellence. Dans son film, Steve Martin et Goldie Hawn campent des personnages qui aurait pu être joués par Cary Grant et Katherine Hepburn: deux amoureux dépareillés, au caractère excentrique, qui n'en finissent plus de se retrouver dans des situations absurdes ou compromettantes. Ils croient se détester mais s'adorent, comme en témoignent leurs réparties qu'ils transforment en duels verbaux. La réussite du film tient autant dans la qualité de ses dialogues que dans le *timing* de Martin et Hawn. La chimie est excellente entre les deux interprètes: une complicité que le réalisateur a su exploiter.

À l'instar des comédies classiques hollywoodiennes, la mise en scène de Frank Oz allie discrétion et souplesse, tout en demeurant au service des acteurs. **Housesitter** n'est peut-être pas le chef-d'oeuvre de l'été, mais c'est un film qui témoigne du professionnalisme de ses créateurs. Il s'agit d'un divertissement comme on n'en fait plus, une comédie célébrant la suprématie de l'imagination et l'art de «suspendre notre crédulité», une discipline que les cinéphiles connaissent bien.

Johanne Larue

City of Joy / La Cité de la joie

Ce n'est pas cette année que Roland Joffé remportera la palme du cinéaste le plus «politiquement correct». Il faut être inconscient ou souffrir de la sempiternelle naïveté des Américains, celle qui rend pharisaïque et moralisateur, pour accoucher d'un film qui se permet de faire la leçon au Tiers-Monde. Il est franchement gênant d'entendre le médecin qu'interprète Patrick Swayze sermonner ses hôtes indiens sur «l'importance de se prendre en main», lui qui a quitté son pays pour fuir ses responsabilités. **City of Joy** est un film grandiloquant qui se veut humaniste mais dont le discours ne s'élève jamais au-dessus de la condescendance. En deux heures et quelques minutes, un héros nord-américain règle les problèmes de l'Inde, trouve le bonheur et donne bonne conscience au public occidental. C'est trop facile.



Il faut plus qu'une réalisation soignée pour réussir un commentaire social. Encore faut-il être informé et avoir le courage d'aller au-delà de certaines évidences. Lorsqu'on voit les auteurs du film se servir de l'institution du mariage hindou pour symboliser l'espoir et la renaissance d'un peuple, on se demande s'ils ont vu les reportages qui font état des crimes que l'on commet, par centaines, contre les épouses indiennes répudiées par leur belle-famille. Il y a des licences poétiques qui frôlent l'insulte. Mais à quoi d'autre fallait-il s'attendre? **City of Joy** est peuplé de personnages unidimensionnels qui tentent de représenter une réalité qui échappe malheureusement à ses créateurs. On n'y croit tout simplement pas.

Johanne Larue

LA NOTE BLEUE — France/Allemagne — 1991 — 132 minutes — **Réal.**: Andrzej Zulawski — **Int.**: Januz Olejniczak, Marie-France Pisier, Sophie Marceau, Noemi Nadelmann et Feodor Atkine.

HOUSESITTER (La Maitresse de maison) — États-Unis — 1992 — 102 minutes — **Réal.**: Frank Oz — **Int.**: Steve Martin, Goldie Hawn, Dana Delaney, Julie Harris et Donald Moffat.

CITY OF JOY (La Cité de la joie) — Grande-Bretagne/France — 1992 — 134 minutes — **Réal.**: Roland Joffé — **Int.**: Patrick Swayze, Om Puri, Pauline Collins, Shabana Azmi et Art Malik.

Far and Away / Horizons lointains

À l'instar de ses comédiens, Ron Howard a toujours donné le meilleur de lui-même. C'est-à-dire ce que l'on peut espérer d'un spectacle bien rôdé. Cherchant à calquer des films qui l'ont sans doute marqué (notamment **The Quiet Man** et **Cimarron**), le jeune cinéaste a brossé un tableau évoquant l'époque des superproductions. Vedettes aidant, tout est là pour satisfaire l'appétit du spectateur pas trop exigeant. On soulignera tout de même chez Howard cette intense volonté puérile de faire un *grand film* sur un moment historique aussi important (l'arrivée des premiers immigrants en Amérique au siècle dernier). Si d'un côté, **Far and Away** n'a pas le souffle épique de **How the West Was Won**, les paysages paraissent aussi lumineux que dans **Ryan's Daughter**. Par contre, à une réflexion sérieuse du sujet, le metteur en scène a préféré agrémenter son film de séquences disjointes, ne faisant qu'entretenir l'émotion du spectateur au premier degré. Ainsi, on aura droit à d'interminables combats de boxes., prétextes à la démonstration des attributs physiques de Tom Cruise, ou bien encore à des baisers sur fond de coucher de soleil. Quant à la critique sociale, elle se limite à la présentation d'une Amérique où les occasions sont grandes, mais les possibilités restreintes. Avec **Far and Away**, Ron Howard a réalisé un film mineur, spectacle tout de même recommandé en période estivale.

Élie Castiel

Mon père ce héros

Il y a des films agréables à regarder qui ne risquent pas d'impressionner la rétine de l'histoire du cinéma. **Mon père ce héros** de Gérard Lauzier fait partie de ces films. C'est gentil tout plein. Pour consommation immédiate. On rit à ventre déboutonné. On sourit du fond du cœur. On s'émeut un tantinet devant ces amours en trompe-l'oeil et en trompe-l'oreille. À la fin, on a envie d'applaudir. On sort content. Au suivant!

Un couple s'étirole. Papa André a mis le cap de ses vacances sur l'île Maurice. Il n'est pas seul. Il accompagne Véronique, le fruit de sa vie de couple en berne. Véro fait sonner ses quatorze ans et demi pour bien signifier à son paternel de quarante ans qu'elle n'est plus une petite fille de quatorze ans. Il faut qu'il se rende compte que le «et demi» a fait d'elle une femme capable de séduire tout un régiment de blasés.

Véronique ment comme elle respire. Et elle n'arrête pas de respirer. Pourquoi ces mensonges à répétition? De son point de vue, cela rend la vie plus intéressante, mais complique drôlement celle des personnes qui côtoient notre demoiselle de quatorze ans et plus.

Gérard Depardieu a ce petit quelque chose de féminin dans le velouté de la voix qui sied bien à ce genre de rôle qui voudrait déposer des accents graves sur les voyelles de ses inquiétudes paternelles. Sans faire rougir les grands mythes de l'histoire ancienne, **Mon père ce héros** cogne à la fenêtre de la psychologie de l'amour paternel lié à celui de l'admiration filiale. Somme toute, un bon petit film léger comme le murmure d'un soir d'été sous les cocotiers d'une tendresse radieuse.

Janick Beaulieu

MON PÈRE CE HÉROS —
Réalisation: Gérard Lauzier —
Scénario: Gérard Lauzier —
Interprétation: Gérard Depardieu, Marie Gillain, Patrick Mille, Catherine Jacob, Charlotte de Turckheim et Jena-François Rangasamy — **Origine:** France — 1991 — 103 minutes

FAR AND AWAY (Horizons lointains) — États-Unis — 1992 — 116 minutes — **Réal.:** Ron Howard — **Int.:** Tom Cruise, Nicole Kidman, Tomas Gibson, Robert Prosky et Barbara Babcock.

Far and away

