

Critiques

Mario Cloutier, André Caron, Martin Girard and Patrick Schupp

Number 177, March–April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49706ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cloutier, M., Caron, A., Girard, M. & Schupp, P. (1995). Review of [Critiques]. *Séquences*, (177), 22–40.

d'urgence et par conséquent, qui laisse beaucoup de place à l'improvisation.

Oui, c'est bien le cas. La plupart des scènes sont improvisées. Autant les situations et les événements importants du film ont été soigneusement préparés, autant nous ne savions pas réellement quelle direction il nous fallait prendre pour faire bouger les personnages. Dès le début du tournage, *Eldorado* a été une expérience en constante gestation. Nous connaissons toujours les points de départ, mais jamais, ou rarement, ceux d'arrivée. Il fallait également que nous ayons une ouverture d'esprit, une liberté de tourner ce qui aurait pu se passer autour de nous, à notre insu.

Entre *Blanche* à la télé, et Rita au cinéma, deux univers, un même cinéaste.

Dans *Blanche*, Charles Binamé savait exactement ce qu'il voulait chercher. Ayant été acteur lui-même, il connaît les comédiens et sait ce qu'il attend d'eux. Il est adroit, précis, méticuleux et prêt à plusieurs prises pour faire ressortir du comédien l'effet désiré. Dans *Eldorado*, il n'était pas certain de ce qu'il fallait aller chercher dans telle ou telle scène. *Eldorado* a été fait dans un climat laissant beaucoup de place à l'instinctif, à l'imaginaire et au «réflexif».

À propos d'*Eldorado*, Charles Binamé affirme que le projet est né, entre autres, du «désir de nous remettre en position de réfléchir à notre cinéma». Le film serait-il, à vos yeux, un point tournant du cinéma québécois?

Il est évident que par son écriture et sa forme, *Eldorado* se démarque des autres films québécois faits jusqu'ici. Il est important de souligner que ce film a été aussi une expérience qui a laissé beaucoup d'espace à l'imagination. *Eldorado* est un film qui se situe dans le cinéma «de rue», urbain, presque fait à la manière du cinéma direct. C'est un film anti-gadgets, anti-effets spéciaux. Dans ce sens, il marque peut-être un nouveau tournant dans la façon de filmer, de s'approprier une image en pleine mutation, proche de la réalité, documentaire peut-être, et tout cela, avec des moyens certes réduits, mais tout à fait efficaces. Il y a là un clin d'œil au cinéma des années 70, mais ce n'est qu'un appel discret. *Eldorado* est un film de son temps: improvisé, instinctif, parfois féroce, cruel et en même temps, drôle par la nécessité de survivre, sincère et attachant.

Eldorado est un film à petit budget. Est-ce que cette contrainte contribue à donner plus de soi-même?

Tout à fait. Tout film à petit budget génère des nécessités, d'où cette attitude de chaque personne impliquée à donner tout ce qu'elle possède. Volontaire-

ELDORADO

Le deuxième film de Charles Binamé n'est pas un événement parce qu'il révolutionne le cinéma québécois ou qu'il est le premier à se tourner sans filet, comme le veut la publicité. Non. *Eldorado* est un événement simplement parce qu'il renoue avec la vraie, grande et seule tradition de notre cinéma: le direct. Le direct non pas comme utopie du réel ou idéal d'objectivité, mais bien comme captation subjective et urgente de l'air du temps.

Fulgurante et nécessaire, l'urgence traverse ce film comme un souffle de vie, emportant tout sur son passage, du jeu des acteurs au montage sonore et visuel. L'urgence de faire un film d'abord avec presque rien, une caméra, la lumière naturelle, les décors naturels et quelques acteurs... au naturel. L'urgence de dire des choses urgentes sur une jeunesse en état d'urgence. C'est en fait la même urgence qu'on pouvait déjà déceler dans *C'était le 12 du 12* et *Chili avait les blues* — un film mésestimé — où une jeune fille menaçait de se suicider. Devenue jeune femme dans *Eldorado*, elle roule toujours aussi près de la mort et se prénomme Rita...

Le film de Binamé est marqué par le signe de l'urgence dès son départ sur les chapeaux de roues. Une ouverture percutante qui vise droit aux tripes. La musique est lourde, les sons urbains omniprésents, pendant qu'un animateur de radio déconne en ondes... On s'aime avec violence, on vole avec violence. Tout est violence dans la gueule de la nuit montréalaise qui se referme et avale tout rond cette jeunesse d'aujourd'hui, malade d'amour et de solitude.

Montage rapide. Coupe franche. On est chez le psy d'Henriette et, sans coup férir, elle nomme le mal spontanément: «Tout ce que je veux c'est apprendre à me rapprocher d'un autre être humain.»

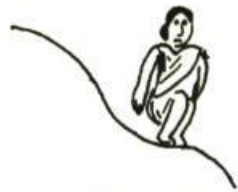
Puis, elle ajoute sans pudeur: «Quelqu'un que je trouve que je suis quelqu'un de bien et qui ait une érection en même temps.» L'impudeur urgente de cette génération perdue. Il n'y a plus de secret, plus de mystère, plus d'intimité. On dit tout, tout le temps. Dans ce monde où règne l'absolu, plus rien n'est important. On baise pour rien, on pleure pour rien, on vole pour rien, on gueule pour rien, on donne pour rien, on vit pour rien. Enfin, peut-être pour avoir l'impression d'être en vie après tout. Les personnages d'*Eldorado* sont des somnambules funambules qui doivent risquer leur vie pour se rendre compte qu'ils marchent encore sur un mince fil entre la folie et la mort.

Dans le fond, tous autant qu'ils sont, Rita, Lloyd, Marc, Loulou, Roxan et Henriette, ce qu'ils cherchent sans même arriver à le nommer, ce qu'ils crient en silence, c'est leur inextinguible besoin d'amour: Même Lloyd quand il décrit une scène d'une violence insoutenable pour faire monter ses cotes d'écoute à la radio, c'est encore de son manque d'amour dont il est question. Ils sont tellement en manque d'amour, ces jeunes sans filet et tout nus dans la rue, qu'ils cherchent dans l'excès la sensation ultime d'exister.

Et à mi-chemin, après une heure de course haletante dans un Montréal caniculaire, ville belle ou laide à en mourir selon le point de vue. Une ville apocalyptique où le ciel s'embrase au son du violoncelle de l'incandescente musique de Claude Lamothe. Après une heure, donc, le rythme ralentit sensiblement, le film s'essouffle. A-t-on tout dit? Heureusement, la mise en scène pas toujours imaginative de Binamé est sauvée par le montage alerte et intelligent de Michel Arcand. Et on s'aperçoit que ces jeunes au visage frais mais au cœur ridé ne sont pas au bout de leur peine. En parallèle, deux viols: celui de Loulou par Lloyd et celui de l'appartement de Roxan, la génèreuse, par des voyous qui cherchent noise à Rita.

Autre confidence révélatrice. Cette fois c'est Loulou: «Je ne sais plus quoi faire maman. Je ne sais pas comment vivre. Je me sens toute seule.» L'armure craque. Derrière le bruit et la musique heavy metal, derrière les façades cyniques et triomphantes, derrière la désinvolture se cache la fragilité en porcelaine d'une jeunesse laissée à elle-même. Sans père, ni mère, ni enfant. Cette jeunesse n'a pas laissé de trace, ni devant, ni derrière. La jeunesse T-Fal qui ne colle pas, n'adhère à rien, ni à personne. Et c'est bien là, son drame.





L'ATTRAIT DU VIDE



Pascale Montpetit

Cette chronique hachurée, toute en petits morceaux, ce portrait polaroïd saisissant est réussi en partie, on l'a vu, en raison d'un montage efficace. Mais il faut également parler de la conception sonore fabuleuse de Claude Beaugrand. Cet homme possède un talent hors du commun pour approfondir un personnage ou une situation. De même, la photographie de Pierre Gill évite l'esthétique racoleuse du vidéo-clip, qui lui est pourtant si familière, pour traquer sans relâche, mais sobrement, les images troubles de Montréal et des personnages du film qui le traversent en ne laissant derrière qu'un vague halo.

Charles Binamé aurait certes pu faire la leçon à ces jeunes égarés des sentiments, mais il les aime trop pour ce faire. Pas de morale de CLSC ou de sociologie. Le cinéaste préfère le regard franc et direct de quelqu'un qui sait faire une écoute active, contrairement au psychiatre dans le film, parfait symbole du baby boomer immobile, impuisant, complètement dépassé par les faits divers d'une jeunesse qui attire le malheur comme la sienne attirait le confort et l'indifférence. D'ailleurs à l'inverse d'Arcand, dans *De l'amour et des restes humains*, Binamé a su créer avec beaucoup plus de sensibilité sa vision des jeunes. Parce qu'*Eldorado* demeure son regard, conséquence évidente de ses choix de montage et de la matière brute filmée.

Ceci n'enlève rien au travail phénoménal d'un groupe de jeunes comédiens et comédiennes hors pair. Avec une générosité de tous les instants et une urgence créatrice présente dans toutes les scènes, ils et elles se donnent totalement à cette expérience de jeu en direct. Crédibles dans leur fragilité intrinsèque, dans leurs différences et leurs ressemblances, ainsi que dans leur attrait du vide.

C'est là que Binamé a eu l'intelligence de les capter. Dans l'insécurité totale et bien réelle de jeunes qui font beaucoup de bruit pour ne plus entendre les battements de leur cœur, pour oublier d'avoir mal, pour ne plus voir cette blessure béante qui les invite à plonger. Dans leur cauchemar qui semble sans fin, ils «ravent» à défaut de rêver. Ils croient pouvoir trouver l'eldorado dans la démesure et la folie. Mais ils ont oublié de regarder au creux de leurs mains. C'est peut-être ce qu'ont compris Lloyd et Rita en quittant ensemble à la fin. Mais, dans l'urgence du moment, Charles Binamé, intelligemment, se garde bien de nous le dire. C'est encore une belle leçon du cinéma direct qu'il a compris: rien n'est permis, tout est possible.

Mario Cloutier



ELDORADO

Réal.: Charles Binamé — Scén.: C. Binamé, Lorraine Richard, Pascale Bussières, Robert Brouillette, James Hyndman, Macha Limonchik, Pascale Montpetit, Isabel Richer, Jean-Frédéric Messier — Photo: Pierre Gill — Mont.: Michel Arcand — Mus.: Claude Lamothe, Francis Dhomont — Son: Claude La Haye — Déc.: André Guimond — Cost.: Michèle Hamel — Int.: Pascale Bussières (Rita), Robert Brouillette (Marc), Pascale Montpetit (Henriette), James Hyndman (Llyod), Macha Limonchik (Loulou), Isabel Richer (Roxan), Claude Lamothe (le violoncelliste) — Prod.: Lorraine Richard — Canada (Québec) — 1995 — 108 minutes — Dist.: Alliance.

ment, Charles Binamé ne tenait pas à un gros budget, ce qui l'aurait entraîné à accepter des compromis qui auraient très probablement transformé le produit final en quelque chose de moins original.

D'où un film où le son est également un personnage en soi dans la mesure où il ne se laisse pas emporter par les protagonistes.

Exactement. Charles tenait à faire un film urbain avec des sons naturels, comme ça se passe dans la vraie vie. Par conséquent, il n'était pas question de postsynchro. D'ailleurs, très souvent, les bruits ambiants enterrent les personnages, à tel point que parfois, on ne les comprend pas très bien.

Entre *Sonatine* et *Eldorado*, Pascale Bussières a eu le temps de poursuivre des études.

Oui, j'ai fait un Bac en *Film Production* à l'Université Concordia.

Qu'est-il arrivé pour que vous ayez décidé de devenir comédienne plutôt que réalisatrice?

Pendant quatre ans, j'ai trouvé stimulant d'être derrière la caméra lorsque je suivais des cours à Concordia. Puis, tout d'un coup, j'ai eu comme une révélation. Après le tournage de *La Vie fantôme* de Jacques Leduc, j'étais persuadée qu'il y avait des choses intéressantes à faire devant la caméra. Mes études à l'université m'ont par contre aidée à comprendre tout le côté technique relié au cinéma. Aujourd'hui, une fois devant l'objectif de la caméra, je me sens plus à l'aise parce que tout simplement, il m'est plus facile de capter l'essence même de l'acte filmique. Inconsciemment, sans que je fasse des équations systématiques, mes études m'ont permis de me familiariser aux différents mécanismes du cinéma qui m'aident absolument à mieux faire mon métier.

Est-ce qu'un jour vous voudriez réaliser un film?

Oui. Pourquoi pas? Par contre, je n'ai pas en ce moment le sentiment d'urgence d'être derrière la caméra.

La Vie fantôme vous dévoile physiquement. Vous sentez-vous à l'aise face à la nudité à l'écran?

Sans être exhibitionniste, je ne suis pas pour autant pudique de nature. Pour moi, la nudité au cinéma n'est pas un obstacle, mais elle doit être justifiée et non pas gratuite

comme c'est souvent le cas. Il est évident que le corps nu est la chose la plus authentique et la plus intime que l'on puisse montrer à l'écran. Évidemment, sur un plateau, les scènes de nu sont des moments déli-



avec Béatrice Dalle

Il peut passer en une fraction de seconde de l'étonnement le plus enfantin à la cruauté la plus sinistre.

avec Madonna. Fan de Prince, il fera même quelques photos et entrevues avec Wendy et Lisa, deux transfuges de la «bande à Prince». Être vu; voilà ce qui compte aux USA! Pourtant, comme beaucoup avant lui, il constatera que ses démarches n'aboutissent pas et reviendra en France. Son heure n'était pas encore sonnée.

Croyant sans doute qu'il fera un autre grand film romantique et populaire, il tourne *Maladie d'amour* avec Nastassja Kinski. Ce film était déjà mal parti et son montage financier avait vu défilier une flopée de noms prestigieux — entre autres, Adjani — ou chocs — entre autres, Zulawski. Faut-il préciser que, en jeune médecin ambitieux, Anglade ne fait pas trop illusion. Seule une scène retient notre attention: celle où son patron (Piccoli) menace de casser sa carrière s'il ne rompt pas sa liaison. La lâcheté de sa réaction fait frémir de dégoût. Le résultat reste quelconque et il regardera sa belle étoile décliner lentement mais sûrement.

«C'est très difficile de trouver de bons scénarios; il n'y en a pas!» — (Anglade, 1986)

Même *Nocturne indien*, film magnifique mais pas très grand public d'Alain Corneau, ne réussira pas à le sortir du sable mouvant où il s'enfonça. Le problème, c'est qu'Anglade est monté trop vite. Il s'est fait prendre au piège de la gloire et de ses appâts faciles. Il a du talent, certes et il le montre régulièrement. Mais il veut aussi la renommée...

En fait, c'est l'année 1990 qui lui permettra de revenir sur le devant de la scène. Avec *Nikita*, il retrouve l'univers de Besson et un second rôle plus modeste que les précédents mais avec un peu plus d'étoffe. On constate rapidement que la grande force de son jeu, c'est cette facilité qu'il a d'incarner des mecs ordinaires. *Nuit d'été en ville* prouvera le plus simplement du monde qu'il a été à bonne école; les textes extrêmement littéraires de Rosalinde Deville représentaient un défi de taille. Il joue avec élégance et finesse en duo/huis-clos cette histoire d'amour physique et intellectuelle avec Marie Trintignant, composant un personnage cérébral et sensuel. Il parvient ainsi à dire simplement des textes difficiles, avec une diction très fluide, de la même façon qu'il demanderait qu'on lui passe le beurre. Même si le film, sans doute en raison de son sujet, n'a pas connu de succès populaire, il n'en reste pas moins que la qualité de l'entreprise et le résultat, rehaussent l'acteur.

Il est clair qu'à ce point de sa carrière, Anglade, qui n'a plus vingt ans, espère remonter la pente, construire un parcours valable et asseoir sa réputation. N'avait-il pas gagné le Prix Jean Gabin du jeune espoir masculin en 1987? Car soyons sérieux, le cinéma

est aussi affaire de gros sous. Qui donc voudrait miser sur un jeune acteur talentueux que personne ne va voir? À preuve: *Gawin*, film ambitieux à sa manière. Le talent caché sous le masque d'extra-terrestre, Anglade a beau faire, personne ne suit. Il est vrai que dans le genre drame-de-l'enfant-qui-meurt, on peut difficilement faire mieux que *L'Arbre de Noël*.

C'est l'année 1994 qui nous redonne vraiment Anglade. D'abord avec *Les Marmottes* d'Élie Chouraqui, dans lequel il retrouve Marie Trintignant. Il y incarne un acteur cabotin et envahissant comme il en existe tant, de ceux qui ne connaissent que des demi-succès, ou des demi-échecs, c'est selon, mais qui ne vous laissent pas oublier une minute qu'au fond, ils sont bourrés de talent. Il y est parfait et on peut presque se demander jusqu'à quel point il compose.

La Reine Margot, pour lequel il vient de remporter le César de la meilleure interprétation masculine dans un second rôle, nous le ramène entièrement, avec cette qualité de jeu des débuts. Je dis bien «le ramène» car en effet, Anglade était parti loin, au pays des acteurs et qui ne rêvent plus que de voir leur nom en grosses lettres brillantes aux frontons des cinémas.



Killing Zoe

Parrainé par Quentin Tarantino qui agit à titre de producteur exécutif, ce premier essai de son copain Roger Avary sort avec une réputation surfaite de film hyper-violent et misogyne, à l'image de ceux de son mentor. C'est vrai qu'il y a un peu des deux dans *Killing Zoe*, mais pas au point de le comparer à *Reservoir Dogs* ou à *Pulp Fiction*, pas non plus

au point de rejeter complètement le film sur une base idéologique. À mon avis, il s'agit d'un début honorable qui vaut le détour malgré les maladresses d'usage. Je parlerais plutôt ici des excès d'un néophyte qui tente de gérer dans un même souffle ses pulsions juvéniles et sa passion cinéphile.

Dès le plan d'ouverture, on devine le styliste emporté qui cite à tour de bras. Une série de travellings nous entraîne dans les rues de Paris en direction de l'aéroport, un peu comme Claude Lelouch l'avait fait avant lui au début des années 60 dans un court métrage célèbre. Ensuite, Zed, un Américain à Paris, prend un taxi et parcourt le chemin inverse, un peu à l'image de Harrison Ford au début de *Frantic*. Le chauffeur, noir évidemment, lui parle en français, mais Zed, (toujours *Frantic*), ne comprend pas. Puis, c'est la chambre d'hôtel, où Zed rencontre Zoé, une jeune *escort girl* qui lui offre, en français, le tarif de base: 150 francs l'heure, 700 pour la nuit. «I don't speak French», précise Zed. (Ce sera mille francs pour la nuit), rétorque Zoé en allumant le téléviseur où apparaît un extrait du *Nosferatu* de F.W. Murnau.

Ces vingt premières minutes sont les meilleures du film. On y retrouve une verve poétique qui fascine, surtout quand Avary s'attarde avec nonchalance sur la relation sensuelle qui se développe entre Zed et Zoé, créant un parallèle amusant entre leurs ébats sexuels et les images de *Nosferatu*. De plus, Avary ne place pas de sous-titres anglais sur les répliques françaises, ce qui pour nous devient doublement amusant, car il faut comprendre les deux langues pour apprécier l'ironie des propos. Il s'amuse par ailleurs autant avec l'anglais. Ainsi, pour exprimer son attirance envers lui, Zoé lui dit à Zed: «We feet together» (Nos pieds ensemble) au lieu de «We fit together» (Nous allons bien ensemble), ce qui amuse beaucoup Zed et le spectateur. Remarquant la similarité de leurs noms, Zoé proclame: «We both have zee names» (Nos noms commencent par Z), mais comme les Français prononcent l'article *the* comme un *zi*, Zed ne peut qu'exprimer son étonnement par «What?» un éberlué.

Cette désinvolture godardienne (on pense à *À bout de souffle*) et ces jeux de l'esprit s'évaporent malheureusement avec l'entrée tonitruante de Jean-Hughes Anglade dans le récit. Il campe Éric, un truand héroïnomane au comportement



En Charles IX, à moitié fou et inquiétant, il est parfaitement royal dans sa désinvolture face à la mort des autres. Pour la sienne, il est atrocement bouleversant. Il peut passer en une fraction de seconde de l'étonnement le plus enfantin à la cruauté la plus sinistre. Peut-être que de retrouver Chéreau lui aura redonné la foi (si l'on peut dire dans ce cas-ci).

«C'est très difficile de trouver de bons scénarios; il n'y en a pas!» (bis) — (Anglade, 1986)

À qui le dit-il! Car en le voyant dans *Killing Zoe* de Roger Avary, on réalise à quel point il a du talent. Parce que justement, les autres personnages du film

sont interprétés de façon si maladroite, qu'on prend alors conscience de la faiblesse de la mise en scène et des dialogues. On a que plus d'admiration pour Anglade qui est le seul à savoir donner une dimension lyrique à son personnage et ce, avec une crédibilité qui fait bien défaut aux autres acteurs du film qui n'ont même pas l'excuse de dire qu'ils travaillaient avec un mauvais matériel. Anglade s'en sort bien, lui!

Dans un registre pourtant usé jusqu'à la corde — le psychopathe cyclothymique qui n'a plus rien à perdre — il arrive encore à surprendre. Il a parfois encore quelques pointes de grosse tête. Ainsi, cette scène où il chante du Montand et finit par faire éclater la tête du directeur de banque; il n'hésite pas une seconde à s'attribuer le mérite de cette trouvaille. Sans doute est-il sincère mais cela m'étonne que personne ne lui ait fait remarquer qu'Alex, de *Clockwork Orange*, avait déjà cette tendance à chanter — *Singin' in the Rain* — avant de décocher le coup fatal à ses victimes.

La carrière de Jean-Hugues Anglade semble être sur la bonne voie. Sans doute victime de ses ambi-



avec Nastassja Kinski dans *Maladie d'amour*

tions, il aura bien failli disparaître sans qu'on s'en soucie. Il m'a toujours semblé que Anglade avait le culte de sa personnalité. Pour ne pas dire pire. Et pourtant, je serai la première à regretter qu'on ne lui donne plus de personnages. Ses derniers rôles ont confirmé que, malgré les apparences, il n'est pas un acteur vain.

Sylvie Gendron



La mort devant soi

impulsif et violent qui a tôt fait de chasser Zoé de la chambre. On comprend qu'un vol important se prépare dans la seule banque ouverte en France le 14 juillet. Amis d'enfance, Éric a fait venir Zed d'Amérique pour ouvrir les coffres. Le reste de sa bande s'occupera du hold-up. On plonge alors dans *Dog Day Afternoon*, car on sait

que l'opération tournera mal, habitués que nous sommes à ce genre de films.

C'est alors que la violence se manifeste. Une série de meurtres sanglants ponctuée bien sûr le cambriolage qui comporte quelques moments de forte tension, Avary possédant un sens remarquable et percutant du cadrage. Mais cette partie du film, étrangement, déçoit. Les personnages deviennent trop caricaturaux pour retenir l'attention et la violence perd de son impact, puisqu'elle ne repose pas sur une base psychologique solide. De plus, le titre du film nous annonce déjà la présence de Zoé dans la banque et l'élimination progressive des otages, court-circuitant ainsi tout effet de surprise. Le culte que vouent Éric et Zed aux films de Vikings aurait dû nous mettre la puce à l'oreille sur l'issue du vol: les Vikings rasent tout sur leur passage. De même, la mort orgasmique d'Éric (le Rouge!) tarde donc à venir, puisque c'est elle qui clôt le film dans une orgie de sang qui rappelle celle d'Al Pacino dans *Scarface*.

Mais peut-être l'intérêt du film réside-t-il ailleurs. En grec, Zoé signifie la vie. Donc, Éric veut détruire la vie, toute vie, pas seulement la sienne ou celle de Zoé. La nuit précédant l'attaque de la banque, la bande de voleurs se défonce dans l'alcool et la drogue. Éric force Zed à participer avant de lui avouer qu'il est atteint du sida. Éric n'a plus rien à perdre. Anglade joue d'ailleurs le rôle avec l'intensité du désespoir, la rage du forcené et l'insouciance du condamné à mort. Pour sa part, Zed ne perçoit pas le danger qui le guette. À deux reprises, des loques humaines s'adressent à lui en français: une *lunkie* dans un bar et un gardien mortellement blessé dans le coffre de la banque. À chaque fois, Zed ne comprend pas leur détresse, comme il n'est pas sensible à celle d'Éric. Ce n'est qu'à la toute fin qu'il saisit les sombres implications du comportement de son ami. Le jeu vaporeux et flottant d'Eric Stoltz sied bien à ce Zed qui ne représente pas la dernière lettre de l'alphabet par simple coïncidence. Quant à Julie Delpy, elle navigue dans le récit telle une force diffuse qui se ramasse sur elle-même à la fin pour mieux bondir, avec la grâce d'une panthère voluptueuse.

En dépit de ses limites et de ses prétentions, *Killing Zoe* devient donc une métaphore d'autodestruction, symbole d'une jeunesse nihiliste qui erre sans avenir, sans but, sans idéal et dont la génération est marquée par un X.

André Caron

KILLING ZOE

Réal.: Roger Avary — Scén.: R. Avary — Photo: Tom Richmond — Mont.: Kathryn Himoff — Mus.: Tomandandy — Son: Giovanni Di Simone — Déc.: David Wasco — Cost.: Marie-Claire Hannan — Int.: Eric Stoltz (Zed), Jean-Hughes Anglade (Éric), Julie Delpy (Zoe), Gary Kemp (Oliver), Tai Thai (François), Bruce Ramsay (Ricardo), Kario Salem (Jean), Salvator Xuereb (Caude) — Prod.: Samuel Hadida — États-Unis — 1995 — 95 minutes — Dist.: CFP.

FILMOGRAPHIE

Films:

- 1982 *L'Indiscrétion* (Pierre Lary)
- 1983 *L'Homme blessé* (Patrice Chéreau)
- 1984 *La Diagonale du fou* (Richard Dembo)
- 1985 *Les Loups entre eux* (José Giovanni)
- 1985 *Subway* (Luc Besson)
- 1986 *37°2 le matin* (Jean-Jacques Beineix)
- 1987 *Maladie d'amour* (Jacques Deray)
- 1989 *Nocturne indien* (Alain Corneau)
- 1990 *Nikita* (Luc Besson)
- 1990 *Nuit d'été en ville* (Michel Deville)
- 1991 *Gawin* (Arnaud Ségnac)
- 1994 *Les Années d'enfance* (Roberto Faenza)
- 1994 *Les Marmottes* (Élie Chouraqui)
- 1994 *La Reine Margot* (Patrice Chéreau)
- 1994 *Killing Zoe* (Roger Avary)
- 1995 *Dis-moi oui* (Alexandre Arcady)
- 1995 *Nelly et M. Arnaud* (Claude Sautet)
- 1995 *Les menteurs* (Élie Chouraqui)

Téléfilms:

- 1977 *Un Comique né* (Michel Polac)
- 1978 *La Peau de chagrin* (Michel Favart)
- 1978 *La Randonnée* (Georges Régnier)
- 1979 *L'Affaire Crozet* (A. Franck)
- 1979 *Par ordre du roi* (Michel Mitrani)
- 1980 *La Colombe du Luxembourg* (Danielle Juliani)



Once Were Warriors

Métal hurlant



Dès le générique de *Once Were Warriors*, le réalisateur néo-zélandais Lee Tamahori annonce ses couleurs. Ce ne sera pas de tout repos. Des bandes rouges «déchirent» l'écran; le nom des acteurs y apparaît violemment, en lettres noires effilochées, tout près du visage des protagonistes dont le jeu s'avère déjà intense; et le tout est monté au rythme d'une musique hybride qui allie le métal hurlant à des sonorités plus ancestrales. Déjà notre pouls s'accélère... et nous n'aurons guère la chance de reprendre notre souffle.

Que ceux qui s'attendent à un portrait exotique et romantique des Maoris, puisque c'est du peuple autochtone de Nouvelle-Zélande dont il s'agit, s'abstiennent. Le film ne vise pas le public de *Dances With Wolves*. Au contraire. *Once Were Warriors* est

un film coup de poing, enragé et excessif (un mélodrame punk?), qui en a lourd sur le cœur et qui attaque sur plus d'un front. Il s'agit tout d'abord d'un plaidoyer en faveur de l'affranchissement physique, émotif, social, économique et spirituel des femmes battues, un problème universel qui trouve une incarnation particulièrement bouleversante dans le couple mal assorti qu'interprètent, avec brio, Rena Owen et Temuera Morrison. On a fait état de la violence graphique du film. Elle est effectivement criante de vérité et insoutenable à regarder... ce qui s'avère justement le but de la démarche du réalisateur, bien que, paradoxalement, l'on soit au cinéma pour *voir*. Et qu'au bout du compte, l'on regarde quand même, impuissant à changer quoique ce soit au déroulement de l'action à l'écran. La mise en scène de ces passages

ne s'avère jamais racoleuse ou érotisante. Elle est brutalement franche, et subtilement expressionniste dans son utilisation du son. Un cillement sourd se fait entendre en sourdine, comme le souffle inhumain de la bête qui possède alors l'âme de Jake. Ailleurs, la musique — du même type que celle entendue au générique — extériorise les passions réprimées des personnages, pratiquement tous autochtones, et la violence qui gronde sous le vernis de la société, dite civilisée, que le Blanc s'est constitué, et qu'il leur impose. Ce trompe-l'œil malsain, le réalisateur le révèle très bien, lorsqu'il fait passer sa caméra d'une affiche touristique montrant les grands espaces verts de la Nouvelle-Zélande, à une autoroute encombrée de voitures qui roulent dans la lumière ocre et diffuse de la grande ville polluée, pour ensuite aller capter



Mamaengaroa Ker-Bell et Rena Owen

l'héroïne, Beth, déambulant dans le ghetto qu'elle habite avec les siens.

Plus spécifiquement, donc, le film trace aussi un constat d'échec accablant, celui de la situation des autochtones en Nouvelle-Zélande; une problématique qui ressemble à s'y méprendre à celle que confrontent les Indiens d'Amérique. Faut-il s'en surprendre?

Là bas comme ici, les dirigeants (tous d'origine européenne, pour ne pas dire britannique) enferment les membres des Premières Nations dans ce qu'il est convenu d'appeler un «catch-22», un cercle vicieux dont il semble impossible de s'extirper. En ville, on les croit rétrogrades s'ils n'assimilent pas les valeurs et le

style de vie du «colonisateur», mais on leur ferme la porte au nez. On détruit leur amour propre en les rendant dépendant du Bien-être social, qu'on leur reproche par ailleurs d'accepter. Et on se surprend ensuite du taux élevé d'alcoolisme qui sévit au sein de leur population. La vie sur la réserve ne s'avère guère mieux. Lorsque leur territoire n'est pas muté ou rétréci d'année en année, c'est le manque de pouvoir réel qui accable l'autochtone. L'autodétermination n'est souvent qu'un leurre; les leaders autochtones devant répondre, en définitive, au gouvernement du pays. Le Maori comme le Mohawk ou le Navajo, pour ne nommer que ceux-là, sont pris entre deux

mondes. La tension, l'amertume et le désespoir qui en résultent doivent forcément finir par s'exprimer d'une façon ou d'une autre. Et la tragédie veut, qu'au lieu de se rebeller contre l'oppresser, c'est vers eux-même qu'ils tournent trop souvent leur rancœur, en s'autodétruisant de mille et une façons.

C'est exactement ce dont se rend compte l'héroïne de *Once Were Warriors*, qui met cependant toute la durée du film à pouvoir articuler cette problématique et tenter de la solutionner; transformant du même coup son histoire en rite de passage. Le récit se termine avant que l'on puisse savoir si elle trouvera véritablement le bonheur en retournant, avec ses enfants, sur la terre de ses aïeux, mais on devine que le geste, en lui-même, est porteur d'épanouissement. A la fin du film, lorsqu'elle quitte enfin son mari, après lui avoir dit ses quatre vérités, Beth nous fait l'impression d'être une Amazone, une guerrière à sa façon, mais du genre qui n'a ni besoin d'arme, ni besoin d'exercer quelque vengeance que ce soit.

Jake ne reçoit jamais la raclée que le cinéphile en mal de catharsis attend. Sans doute parce que le réalisateur veut faire se prolonger le malaise par delà la projection du film, pour faire réfléchir le spectateur, et peut-être l'inciter à transformer le monde autour de lui (au contraire des films plus conventionnels, qui sécurisent le spectateur en lui offrant une finale d'où se dégage une forte impression de clôture). La défaite de Jake ne fait tout de même aucun doute lorsqu'on le voit se laisser choir sur l'asphalte d'un stationnement désert pendant que s'éloigne son épouse qui repart la tête haute. Le personnage a retrouvé sa dignité de princesse, ce qu'elle est en réalité: elle a quitté sa famille au lendemain de son mariage avec Jake, jugé indigne parce que descendant d'esclaves — l'intolérance n'est donc pas seulement du domaine des Blancs. Leur histoire d'amour fait naturellement penser à *Roméo et Juliette*, mais un «*Roméo et Juliette*» qui serait régi par les lois du monde réel. En fait, le film de Tamahori subvertit l'idéal amoureux proposé par Shakespeare. (Qui sait d'ailleurs ce qui serait advenu des deux amants du barde anglais si leur amour avait eu à subir le quotidien, la pauvreté ou la déchéance spirituelle?) Paradoxalement, cependant, la conclusion de *Once Were Warriors* nous apparaît beaucoup plus constructive que celle de son «modèle». Il est permis d'espérer lorsqu'à la fin, la caméra capte le visage de Beth, transfigurée par cette paix intérieure qu'elle ressent pour la première fois.

C'est d'ailleurs cette facette de la vie des Maoris — leur soif de spiritualité — qui s'avère la mieux exploitée dans le film. Il est fascinant de constater que, chacun à leur façon, la plupart des personnages tentent de se «reconquérir» par cette voie. Le cadet des garçons de Beth et Jake trouve la rédemption à l'école de réforme lorsqu'un travailleur social lui enseigne à canaliser ses émotions dans la performance d'une



Temuera Morrison et Rena Owen

Shallow Grave

Méchante comédie

Shallow Grave débute sur le gros plan du visage d'un des trois personnages principaux du film, alors qu'il nous gratifie en voix off d'un petit discours sur l'importance de l'amitié: «Rien n'est plus vital que la confiance entre amis. Car, lorsque la confiance disparaît, que reste-t-il?» C'est un peu à cette question que le film va répondre. Mais le ton ironique, voire même cynique, qu'adoptent les auteurs pour y répondre est déjà exprimé en clair dans ce premier plan. En effet, la suite des événements ne fera que confirmer ce dont on se doute: ce personnage qui nous accueille au début du film est un cadavre. C'est donc par un hommage à *Sunset Boulevard* que Danny Boyle nous introduit à son petit cocktail macabre et ludique. Et en juxtaposant un discours sur les valeurs de l'amitié et de la confiance avec le gros plan d'un mort, le cinéaste annonce les couleurs de son thriller, c'est-à-dire noir, comme dans humour noir, et rouge, comme rouge sang.

Shallow Grave appartient à cette catégorie de thrillers quelque peu vicieux où le principal ressort de l'action est l'amoralité des protagonistes. Juliet, David et Alex partagent un superbe appartement à Edimbourg, et recherchent un colocataire. Leur choix se porte sur un individu quelque peu énigmatique qui meurt dès la première nuit, laissant derrière lui une valise pleine d'argent. Que faire? Nos trois héros, respectivement docteur, comptable et journaliste, ne résistent pas longtemps à la tentation. Leurs quelques scrupules s'évanouissent rapidement devant la chance qu'ils ont de devenir riches. Reste maintenant à se débarrasser du cadavre...

Pratiquement un huis clos, le film est un exercice de style dans le domaine du macabre chic. Cet immense logement aux couleurs spectaculaires semble tout droit sorti d'un magazine de décoration jeune et branché. Et le film adopte rapidement un style visuel roublard et inventif qui tire le maximum de cet espace remarquable. Dans la même optique, *Shallow Grave* accorde également beaucoup d'importance à des objets usuels qui prennent ici une signification particulière: une valise, une perceuse, un marteau, une lampe de poche. En exploitant ainsi les particularités d'un décor et de divers objets, le film s'inscrit directement dans la lignée de ce qu'on pourrait appeler les suspenses «décoratifs». J'emploie ce terme de façon positive, puisqu'il se réfère à une tradition de thrillers où l'acte de créer le choc s'exerce plus dans l'outil et la technique, que dans le rebondissement propre à l'intrigue elle-même. Je pense, par exemple, à l'importance des accessoires et des décors dans des films comme *Psycho* (la douche, le couteau de cui-

sine, la maison victorienne), *Les Diaboliques* (le bain), *Peeping Tom* (la caméra, le trépidé), *Blood Simple* (la pelle) etc. Dans ces films, comme dans *Shallow Grave*, on retient surtout les objets du suspense dans un esprit quasiment fétichiste.

Il n'est peut-être pas surprenant donc, que dans ce nouveau film, tout comme dans ses prédécesseurs, l'humain soit lui-même envisagé bien souvent comme un objet dont on peut disposer si besoin est. La déshumanisation du corps humain est d'ailleurs un des principaux ressorts de l'humour noir. *Shallow Grave* contient de nombreux passages où des effets comiques ou surprenants sont obtenus à partir de tortures et de sévices subis par les personnages. Pour faire fonctionner une pareille mécanique de comédie noire, les auteurs n'hésitent pas à jouer la carte d'une certaine ironie et d'une certaine distanciation sur le plan psychologique. Ainsi, le processus habituel d'identification du spectateur avec les héros est ici vicié à la base, puisque les trois héros en viennent à devenir



Keith Allen

antagonistes. De sorte qu'on éprouve peut-être plus de curiosité et d'amusement face aux agissements des personnages que de compassion et de sympathie. Certains critiques se sont plaint de ce triomphe misanthropique, mais à mon avis c'est un des aspects les plus rafraichissants de ce film qui ne cherche pas à nous donner bonne conscience, ni à justifier son horreur désinvolte par une quelconque morale bien pensante. Il en résulte un petit film méchant et brillant, comme on les aime.

Martin Girard

danse religieuse. L'aînée des filles trouve refuge dans la création littéraire, nourrissant son âme par le biais de l'imaginaire. Le plus vieux des garçons se joint à une gang de durs à cuir, que l'on peut croire nihilistes, mais qui trahissent leur besoin de transcendance lorsqu'ils reprennent à leur compte certains rituels guerriers — des épreuves en fait —, au sortir desquels, ils se couvrent le corps de tatouages fabuleux qui font état de leur progression «mystique». Par opposition, la déchéance de Jake se mesure au degré d'aliénation qu'il s'inflige en sombrant dans l'alcoolisme, y noyant littéralement son âme. Ce n'est que lorsqu'il chante, seul, avec Beth ou ses copains, que le personnage semble reprendre vie; le blues lui permettant d'exprimer ses émotions de façon constructive. Autant de palliatifs qui montrent à quel point le Maori, et sans doute la plupart d'entre nous, ne pouvons renier bien longtemps la nécessité de nourrir notre vie spirituelle.

Pour certains, ce côté moralisateur du film de Tamahori semblera gênant. Il est vrai que la volonté d'éduquer qu'on y décèle se fait un peu insistante, mais l'œuvre répond sans doute à un besoin très réel, et demeure, de toute façon, un cri du cœur dont on ne peut nier l'urgence et la sincérité. Avec *Utu* de Georg Murphy, *Vigil* et *The Navigator* de Vincent Ward, *Jack Be Nimble* de Garth Maxwell, *An Angel At My Table* et *The Piano* de Jane Campion et, finalement, *Heavenly Creatures* de Peter Jackson, *Once Were Warriors* offre un portrait fascinant de la Nouvelle-Zélande et confirme la richesse de ce cinéma national, que l'on a trop longtemps négligé au profit de son cousin australien.

Johanne Larue

ONCE WERE WARRIORS (Nous étions guerriers) — Réal.: Lee Tamahori — Scén.: Riwia Brown, d'après le roman d'Alan Duff — Photo: Stuart Dryburgh — Mont.: Michael Horton — Mus.: Murray Grindlay, Murray McNabb — Son: Kit Rollings — Déc.: Michael Kane — Int.: Rena Owen (Beth), Temuera Morrison (Jake Heke), Mamaengaroa Ker-Bell (Grace), Julian «Sonny» Abrahams (Nig), Taungora Emile (Boogy), Rachael Morris (Polly), Joseph Kairau (Huata), Cliff Curtis (Bully), Pete Smith (Dooley), Shannon Williams (Tooth) — Prod.: Robin Scholes — Nouvelle-Zélande — 1994 — 99 minutes — Dist.: Malofilm.

SHALLOW GRAVE

Réal.: Danny Boyle — Scén.: John Hodge — Photo.: Brian Tufano — Mus.: Simon Boswell — Son: Nigel Galt, Colin Nicholson — Déc.: Kave Quinn, Zoe MacLeod — Cost.: Kate Carin — Int.: Christopher Eccleston (David Stephens), Kerry Fox (Juliet Miller), Ewan McGregor (Alex Law), Ken Stott (l'inspecteur McCall), Keith Allen (Hugo), Colin McCredie (Cameron), John Hodge (le constable-détective) — Prod.: Andrew Macdonald — Grande-Bretagne — 1994 — 91 minutes — Dist.: Alliance.

The Madness of King George

Néo-shakespearien

La formule de la comédie historique est toujours gagnante, en ce qu'elle n'a pas la rigueur intimidante du drame historique. La comédie est, par essence, une distanciation par rapport à un drame. C'est donc sans complexe qu'on s'abandonne ici au récit comique par le biais duquel le dramaturge et scénariste Alan Bennett a décidé de nous relater une période méconnue du règne d'un roi d'Angleterre du XVIII^e siècle.

D'abord présentée sur scène sous le titre *The Madness of King George III*, cette comédie historique ne renie pas ses origines théâtrales, non plus qu'elle néglige de livrer un véritable spectacle cinématographique. Bien qu'issu lui aussi du théâtre, le réalisateur Nicholas Hytner s'y connaît en spectacle visuel. Metteur en scène de *Miss Saïgon* sur la scène londonienne, Hytner fait la preuve, pour sa première réalisation cinématographique, d'un sens de la mesure remarquable, servant avec respect un texte néo shakespearien sans l'encombrer d'artifices. Les moyens dont il dispose lui permettaient pourtant des prouesses techniques auxquelles il ne s'est pas abandonné, par respect pour un sujet qui réclamait que son appareillage reste à des dimensions humaines. Et fasse de ce qui aurait pu tourner au guignol un drame qui n'a de comique que le regard que pose l'auteur sur les événements.

Le film s'ouvre, comme un lever de rideau, sur les préparatifs d'une sortie publique pour la famille royale. Les quinze enfants engendrés par l'union du roi George III (Nigel Hawthorne) et de la reine Charlotte (Helen Mirren, particulièrement excellente) sont endimanchés, parés à sourire à la foule d'admirateurs venue les acclamer. Un montage en parallèle montre d'un côté la famille et la cour qui attendent dans un boudoir l'arrivée du souverain, et de l'autre l'habillage laborieux et cérémonieux du roi par ses valets. Hytner présente ainsi les principaux acteurs du drame qui va se dérouler, les positionnant sur l'échiquier. Et magnifiant celui dont il ne montrera le visage qu'une fois ennobli de ses riches accoutrements. Cette opposition distingue le sujet du film, George III, de ses sujets — personnages secondaires et spectateurs, comme nous, de la démente du monarque. Elle délimite aussi la frontière ténue qui sépare le personnage du comédien. En somme, comme le comédien qui se glisse dans la peau de son personnage, ce personnage lui-même joue un rôle, et s'habille pour être en représentation devant son auditoire. Cette mise en abyme est un hommage à l'acteur, au théâtre comme art de l'acteur, versus le cinéma comme art du personnage.

George III règne sur l'Angleterre depuis 28 ans

lorsqu'il devient victime de troubles nerveux qui provoquent chez lui des comportements grossiers et irresponsables. Le Prince de Galles (Rupert Everett), son fils aîné, profite de la stupéfaction et de l'hilarité de la cour pour tenter de détrôner son père et se faire nommer régent.

Au delà des jeux de pouvoir qui forment la surface de *The Madness of King George*, l'intérêt véritable du film réside dans les nombreuses oppositions qu'il met de l'avant. Celles-ci sont les pierres angulaires du récit, les véritables enjeux de la guérison du roi. Le règne de George III, tel que restitué par le scénar-

prend-elle les allures d'une excuse, d'une illustration par voie de métaphore du cheminement politique et social auquel nous sommes spectateurs. La victoire de l'Histoire sur l'anecdote.

L'interdiction formelle de regarder le roi dans les yeux constitue l'élément discursif du drame et de la comédie qui se jouent. Cette interdiction est en effet à la base de la confusion et de l'impuissance des médecins à interpréter autrement que par la démente les étranges symptômes du roi. Une scène fort drôle nous montre un physicien expliquer que la médecine se limite à l'observation, et qu'il est peine perdue d'es-



John Woods, Ian Holm, Nigel Hawthorne et Rupert Graves

riste, baigne dans une atmosphère de conflits entre protestants et catholiques, à travers l'union secrète du Prince de Galles avec une jeune catholique; entre hommes et femmes, par le biais de la séparation forcée de la reine et du roi lorsque celui-ci est soigné contre son gré; entre parents et enfants, via le combat que livre l'aîné pour détrôner le père; entre physiciens et psychologues, à travers le combat des médecins pour faire valoir leurs hypothèses personnelles quant à la nature du mal qui ronge le roi. Et enfin, entre l'Angleterre et les États-Unis, l'État et ses colonies. Le Nouveau Monde nouvellement souverain est en effet la cause de vives irritations pour ce roi qui refuse d'en reconnaître la légitimité. Sa guérison complète n'est pas étrangère à sa résignation de savoir l'Amérique en d'autres mains: «Nous devons vivre avec, ou faire sans», conclut-il sans amertume. Ainsi, l'explication au générique final qui dit que le roi était atteint de porphyrie (maladie du système nerveux central)

sayer de lire le mal chez une personne qu'il ne peut dévisager. Seule à soutenir le regard du roi, la reine est aussi seule à deviner le drame qui se déroule. Alarmée, elle garde le secret et cherche à sauver les apparences. Jusqu'à ce qu'on l'arrache à son époux, qu'on la confine à ses appartements, comme on met en garde à vue ceux qui en savent plus que les autres. À partir de ce moment, Charlotte perd le fil des événements, en devient une victime.

Le regard défiant du docteur Willis, homme autoritaire aux méthodes peu orthodoxes, viendra finalement à bout de la maladie du roi. Bien que le film passe un peu trop rapidement sur les étapes de la guérison, il restitue cependant les moments clés, dont cette scène charnière au cours de laquelle George III crache sa soupe au visage du guérisseur. Le regard impassible de ce dernier fait alors prendre réellement conscience au monarque de la maladie qui l'afflige, et des traitements auxquels il devra se sou-



mettre pour la vaincre.

À petite échelle, *The Madness of King George* est un film sur le regard, sur la vérité qui y transparaît, sur les hypocrisies qu'il faut défier. Dans l'universel, le film de Hytner est un film sur la vision globale, sur l'acceptation de réalités irrémédiables, voire sur la fragilité de la monarchie pendant qu'outre-Manche gronde la Révolution française.

Nigel Hawthorne compose un George III fascinant qui, malgré qu'il soit l'objet de l'hilarité générale, transcende son humanité. La galerie de personnages qui gravite autour du monarque est ainsi positionnée qu'elle sert de filtre au travers duquel le personnage central prend toute sa dimension. Ce n'est donc pas tant dans le regard du roi que se décèle la folie, mais plutôt dans celui, ébahi, des membres de sa cour.

Bien qu'on déplore la qualité parfois inégale de la photographie de Andrew Dunn, on ne peut toutefois qu'applaudir le travail de moine auquel le compositeur George Fenton s'est livré pour adapter les thèmes de Handel aux soubresauts de la cour de Windsor.

Enfin, n'est-il pas réconfortant — et à propos — de célébrer en un roi comme George III des qualités humaines dramatiquement absentes du paysage politique actuel?

Martin Bilodeau

1. Dans une entrevue récente publiée dans le *Globe and Mail*, la comédienne Helen Mirren explique que le chiffre trois a été retiré du titre par crainte que le public américain perçoive le film comme une suite.

2. Traduction de l'auteur

THE MADNESS OF KING GEORGE

Réal.: Nicholas Hytner — Scén.: Alan Bennett, d'après sa pièce — Photo: Andrew Dunn — Mont.: Tarig Anwar — Mus.: George Fenton — Son: David Crozier — Déc.: Hen Adam, John Fenner — Cost.: Mark Thompson — Int.: Nigel Hawthorne (George III), Helen Mirren (la reine Charlotte), Ian Holm (le docteur Willis), Rupert Everett (le prince de Galles), John Wood (Thurlow), Rupert Graves (Greville), Amanda Donohue (lady Pembroke), Julian Rhydd-Tutt (le duc d'York) — Prod.: Stephen Evans, David Parfitt — Grande-Bretagne — 1994 — 107 minutes — Dist.: Malofilm.

La Séparation

Le malaise par petites touches

Le thème de la séparation ou de la brisure d'un couple à cause d'un tiers inspire depuis toujours les écrivains, les librettistes, les dramaturges et les scénaristes de cinéma et de télévision. On croirait le sujet éculé, or il revient sans cesse et le public ne se lasse pas des diverses variantes de ce genre d'histoire. Sans doute cela provient-il du fait qu'on a tous connu une séparation sous une forme ou une autre dans sa vie, qu'on y a survécu plus ou moins bien et que la curiosité de savoir comment les autres s'en tirent finit toujours par l'emporter.

Le réalisateur français Christian Vincent a, lui aussi, choisi d'aborder ce thème et, contrairement à

que, dans les comédies bourgeoises, on appelle «le démon de midi». Les balises sont posées: loin de nous Feydeau et compagnie. Jamais cette histoire ne sombre dans le pathos. Cette séparation repose en fait sur peu de chose: Anne et Pierre vivent ensemble depuis longtemps et ils sont tous les deux épris de Loulou, leur fils de 18 mois. Un jour, Anne annonce à Pierre qu'elle aime un autre homme. Leur monde bascule alors, progressivement, sans grand éclat, sans violence exacerbée et, surtout, il faut le souligner, toujours dans le respect de l'autre. Nous assistons vraiment à une tragédie du XX^e siècle dans laquelle le réalisateur fait le portrait d'un couple contemporain dont l'éthique et les principes moraux sont issus des années 70.

Vincent s'est toujours distingué par sa finesse d'écriture cinématographique et, ici, il décrit dès le départ le malaise du couple par petites touches: la



Daniel Auteuil, Louis Vincent et Isabelle Huppert

d'autres auteurs, il ne l'a pas camouflé sous un titre plus évocateur ou plus racoleur. On ne saurait être plus précis: *La Séparation*, le titre même du roman de Dan Franck dont l'adaptation a été co-scénarisée par lui et le réalisateur. Pourtant, les deux premiers films de ce dernier portaient des noms surprenants, voire énigmatiques, qui ne révélaient en rien leur intrigue. *La Discrète*, une histoire d'amour assez étrange, l'a fait connaître auprès du grand public en 1990. Deux ans plus tard, *Beau Fixe* dévoilait le désordre amoureux de quatre étudiantes.

Pour citer Christian Vincent, «on n'a pas voulu faire de *La Séparation* la énième déclinaison de ce

main d'Anne au cinéma qu'elle retire quand celle de Pierre la prend, les regards fuyants et les silences qui en disent plus long que les paroles. La lourdeur de l'atmosphère reste constamment perceptible mais n'est jamais soulignée par des excès de musique ou de théâtralité. Quand Anne avoue à Pierre la présence d'un autre, elle le fait de manière presque négligente. Ne s'en suivent pas de hauts cris; au contraire, le ton reste calme et le rationalisme prime. On nous fait sentir la vulnérabilité croissante de Pierre qui cherche à être réconforté et qui ne comprend pas qu'Anne lui manifeste à nouveau de l'affection, au point de lui dire: «Depuis que tu as rencontré ce type, c'est fou ce

que tu es devenue tendre». Pourtant, elle prononce la première le mot «séparation». On se rend compte alors qu'en réalité Pierre en subira deux: d'abord, d'Anne, presque accessoire dans ces circonstances, et, ensuite, de Loulou, inexorable puisque légalement, de nos jours, un enfant de cet âge reste aux soins de sa mère, sauf circonstances exceptionnelles.

Vincent a trouvé un moyen astucieux de montrer comment Pierre vit mal sa séparation d'avec Loulou*, celle qui demeure la plus difficile à envisager puisqu'il l'adore au point de se comporter presque de façon maternelle avec lui. Depuis le berceau, il a filmé certains moments de la vie de son fils sur caméscope en les commentant à haute voix et hors champ. Ils sont intégrés judicieusement dans l'histoire, ce qui donne au personnage de l'enfant une grande présence tout en marquant déjà une certaine distance. En effet, les images vidéo de Loulou apparaissent plus souvent à l'écran que l'enfant lui-même. De plus, leur qualité laisse à désirer par la présence occasionnelle d'un léger flou et leur couleur bleutée crée une certaine froideur. Enfin, plus la séparation devient inéluctable, plus Pierre parle à son fils, comme à un adulte, des moments qu'ils ne connaîtront pas ensemble. L'enfant devient alors un miroir dont le père se sert pour conjurer sa douleur.

Si on s'intéresse à cette histoire, si on se laisse prendre dès le début, on le doit incontestablement au jeu tout en subtilité d'Isabelle Huppert et de Daniel Auteuil. Ils réussissent très vite à nous faire oublier leur statut de vedette pour se réincarner jusqu'au plus petit détail en Anne et Pierre. Huppert, d'une certaine façon, est confrontée au rôle le plus difficile: Anne, en annonçant son amour pour un autre homme, sert de révélateur à Pierre, qui ne voyait pas que leur union allait à vau-l'eau et elle le force à réagir. Sachant ce qu'elle fait et prête à en assumer les conséquences, Anne reste calme, posée, toujours maîtresse d'elle-même et en contrôle de la situation. Elle paraît froide et cruelle de prime abord, mais elle se révèle peu à peu tout aussi sensible que Pierre. Huppert — en cela elle rappelle son personnage de *La Dentellière* — ne parle pas beaucoup et fait passer ses émotions, allant de sa douleur de faire du mal à Pierre à l'excitation ressentie après une soirée passée avec l'autre, essentiellement par son regard, par les expressions de son visage et par ses gestes. Auteuil, par contre, se voit allouer une grande marge de manœuvre et, aussi, plus de place à l'écran. Car, Pierre fait figure de victime. Blessé au plus profond de lui-même, il ne comprend pas ce qui lui arrive et il passe par toute une gamme d'émotions avant de parvenir à une certaine ré-affirmation de lui-même. Tout cela passe dans le jeu d'Auteuil qui contrôle avec un rare talent tant sa voix, dont le ton reste toujours juste, que sa posture physique qui change au gré de son état d'esprit. Ces deux comédiens tiennent magistrale-

ment le film sur leurs épaules d'un bout à l'autre et ce travail vaut la peine d'être vu!

Vincent ne peut raconter une histoire sans y ajouter une pointe d'humour et, au milieu du drame de cette séparation, il parvient à glisser quelques moments ironiques, particulièrement dans les scènes où apparaissent le couple ami, Claire et Victor. Pierre se rabat sur eux, soit séparément ou ensemble, pour tenter de trouver une explication ou un réconfort, mais à chaque fois, sans aucune malveillance et avec la plus grande gentillesse, ils ne parviennent qu'à le démoraliser davantage!

Le traitement visuel se distingue par une sobriété qui laisse toute la place aux comédiens. Un peu conventionnellement peut-être, on abuse de la technique du champ/contre-champ dans les échanges entre deux personnages. Par contre, on privilégie les gros plans ou les plans moyens à de grands plans larges, ce qui donne au spectateur un plus grand sentiment d'intimité et de complicité avec les protagonistes.

On ne peut absolument pas accuser le réalisateur d'un quelconque parti-pris dans cette séparation. Jamais il ne démontre une préférence pour un personnage plutôt que l'autre, piège dans lequel il eut été facile de tomber. En fait, Vincent dresse de façon presque clinique le constat d'un échec entre deux êtres. On découvre comment deux personnes qui se sont aimées peuvent devenir avec le temps totalement étrangères l'une à l'autre.

De plus, selon les mœurs des années 90, on s'aperçoit que la jalousie ne joue plus un grand rôle dans ces situations, qu'on ne parle pas de provoquer le rival en duel ou de le tuer froidement. Par contre, de part et d'autre, on tente de gérer le mieux possible ce drame et ce, jusqu'à la fin.

Martin Delisle

* Pour la petite histoire, C. Vincent a choisi son propre fils, Louis, pour le personnage de Loulou.

LA SÉPARATION

Réal.: Christian Vincent — **Scén.:** C. Vincent, Dan Franck d'après le roman de Dan Franck — **Photo:** Jean-Claude Larrieu — **Mont.:** François Ceppi, André Gaultier — **Mus.:** J.-S. Bach — **Son:** Claude Bertrand — **Déc.:** Christian Vallerin — **Cost.:** Sylvie Gautrelet — **Int.:** Isabelle Huppert (Anne), Daniel Auteuil (Pierre), Louis Vincent (Loulou), Laurence Lerel (Laurence), Jérôme Deschamps (Victor), Karin Viard (Claire) — **Prod.:** Claude Berri — France — 1994 — 88 minutes — **Dist.:** CFP.

In the Mouth of Madness

Le cauchemar a déjà
commencé

Depuis *The Thing* en 1982, John Carpenter n'avait pas réalisé de films vraiment à la hauteur de son immense talent. Cependant, on pouvait toujours retrouver dans *Christine*, *Starman* ou *They Live* une idée, un plan ou une scène laissant entrevoir le génie du cinéaste qui ne demandait qu'à se manifester à nouveau. *Big Trouble In Little China* est le film de cette période qui se révèle le plus riche visuellement, mais Carpenter s'est fait retirer le montage final. *Memoirs of An Invisible Man*, son dernier, s'avère un film de commande décevant. Il était temps que Carpenter effectue enfin un retour en force avec *In The Mouth Of Madness*, car le fan que je suis commençait à sérieusement désespérer de jamais le voir nous refaire un jour le coup d'*Halloween*.

Avec ce film d'horreur inquiétant, Carpenter retrouve sa fougue d'antan tout en conservant le cynisme qui le caractérise. Il plonge avec sérieux et conviction dans un concept fantastique qu'il ne cherche pas à tourner en dérision ou à parodier par une enfilade de gags pubères, comme c'est malheureusement le cas avec la plupart des films d'horreur récents. Ce qui ne signifie pas que *In The Mouth of Madness* soit dénué d'humour, au contraire. Dès le début, on sent le Carpenter ludique qui s'adresse au spectateur complice. Dans une scène d'ouverture impressionnante, John Trent, l'enquêteur d'une compagnie d'assurance chargé de retrouver Sutter Cane, le romancier maléfique, vient d'être interné dans un asile et placé dans une cellule. Le psychiatre en chef fait alors jouer dans les haut-parleurs du plafond une chanson du groupe... The Carpenters! Trent, qui n'en croit pas ses oreilles, s'exclame: «Il s'agit d'un double gag, ici: les Carpenters représentent évidemment un retour aux années 70, mais c'est d'autant plus amusant quand on sait que John Carpenter compose la musique du film.»

Cette scène nous installe déjà dans cet univers réflexif et insolite où la moindre allusion revêt une portée symbolique ou métaphorique en résonance direct avec notre monde. Le génie de Carpenter réside dans son habileté à nous entraîner dans la logique de ce récit onirique qu'il transforme peu à peu en terrifiant cauchemar. Il procède à partir d'un personnage incrédule qui sied bien à une intrigue fantastique. Comme nous, John Trent ne croit pas aux phénomènes paranormaux ou surnaturels. C'est un homme pragmatique qui, par profession, résout des énigmes, des fraudes ou des disparitions par le raisonnement logique et l'application rigoureuse de la méthode déductive. Mais en enquêtant sur Sutter Cane¹, dont les

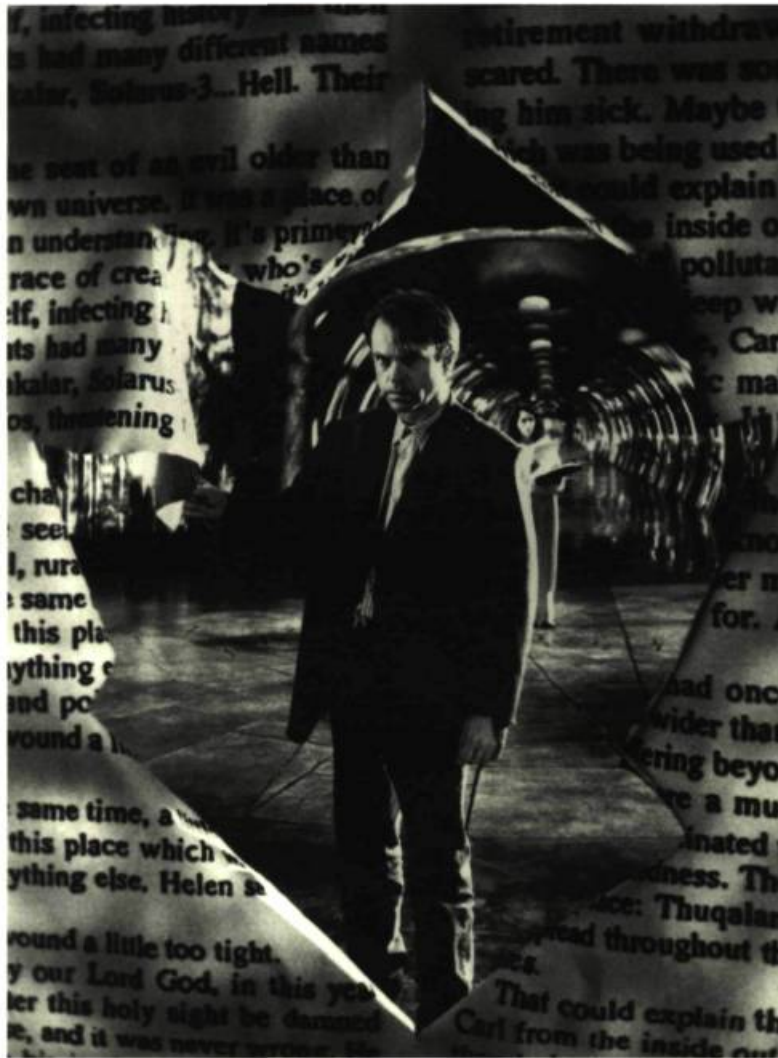


romans d'horreur à la King ont la réputation de rendre ses lecteurs fous, Trent est confronté à sa propre rationalité et est amené à tester les limites du réel.

Ce passage du réel à l'irréel nous permet d'assister à quelques unes des séquences les plus cauchemardesques jamais filmées. Ainsi, une route de la Nouvelle-Angleterre s'éclipse totalement sous la voiture de Trent qui se retrouve soudainement dans un village surgi de nulle part: Hobb's End¹. Le contenu du tableau d'un hôtel se métamorphose constamment au cours de la journée. Tentant d'échapper à une foule sanguinaire, Trent revient sans cesse au milieu du village, face à la foule. Carpenter excelle à créer de tels climats d'angoisse profonde, qui nous secouent sans trop savoir pourquoi. Dans ce film, il parvient même à surpasser Wes Craven sur son propre terrain, celui du rêve dans le rêve. Il réussit ici ce que l'on attendait de Craven dans son décevant *New Nightmare*: une œuvre solide qui interroge le mécanisme du rêve et explore les possibilités narratives d'une réalité parallèle contaminant progressivement le monde réel. Pour ce faire, Carpenter échafaude un système d'images récurrentes et de lieux communs qu'il reprend inlassablement, créant à chaque passage de

subtiles variations, jusqu'à ce que nous soyons incapables, à l'instar de Trent, de discerner la réalité du rêve. Ce système devient une sorte de lexique visuel qui compose l'univers schizoïde se matérialisant sous nos yeux. Trent nous avait pourtant prévenu dès le début:

C'est alors que se dessine l'un des thèmes chers à l'auteur: la domination de notre monde par les forces du Mal. À l'image du tueur de *Halloween*, des fantômes de *The Fog*, de la forme extraterrestre de *The Thing*, de l'anti-Dieu de *Prince of Darkness*, des envahisseurs de *They Live*, les créatures démoniaques de *In The Mouth of Madness*, inspirées du *Necronomicon* de l'écrivain H.P. Lovecraft, cherchent à détruire notre civilisation en la possédant de l'intérieur, en détruisant notre système de valeurs, en nous forçant à nous entre-tuer. Depuis 1978 et *Halloween*, le pessimisme et le cynisme de Carpenter envers la société nord-américaine n'ont fait que prendre de l'ampleur. La menace n'est plus confinée qu'à une petite municipalité, qu'au milieu rural, qu'à une base



Sam Neill

polaire ou qu'à une ville. Elle s'empare aujourd'hui du continent tout entier. La paranoïa politique qui avait succédé au Watergate et au Viêt-nam s'est désormais mutée en un profond désespoir. Le désabusement, la désillusion, la perte de confiance, l'absence d'idéaux forts, tout cela contribue à miner l'Amérique de l'intérieur.

Le film de Carpenter devient un véhicule probant de cette schizoïdie collective grandissante. Dans une des premières séquences, Trent est assis dans un restaurant avec un ami. Par la fenêtre, on voit un homme au comportement bizarre qui s'avance vers Trent (et nous) armé d'une hache. Il traverse la rue, bouscule les passants, fracasse la vitre d'un coup puissant et se rue sur Trent. Plus tard, Trent lui-même en viendra à tuer d'un coup de hache un des lecteurs fous du roman *In the Mouth of Madness*². Le film questionne donc à la fois la commercialisation éhontée de produits en série que sont les romans de Stephen King³ et la fascination morbide pour les

tueurs en série. Il y a quelque chose de viscéralement terrifiant à voir un homme dément brandir une hache ensanglantée. Kubrick l'avait bien compris en immortalisant cette image dans *The Shining*. En déchainant sur l'Amérique cette folie meurtrière collective, Carpenter aurait-il pénétré la crainte inconsciente qui se manifeste en nous face à l'avenir de l'humanité?

Chose certaine, Carpenter ne recule pas devant la logique implacable qu'il a mise en branle. En ce sens, la fin se révèle fort satisfaisante, bien qu'impitoyablement cynique. Il est rafraîchissant de voir un réalisateur américain ne pas céder devant les impératifs commerciaux du moment. Cette rigueur intellectuelle renouvelée ne peut que nous permettre d'espérer le même traitement pour le remake de *The Village of The Damned*, que Carpenter vient tout juste de terminer. Il semble bien que le cauchemar va se poursuivre.

André Caron

1. Le nom Sutter Cane sonne phonétiquement comme un dérivé de Stephen King, mais si vous inversez les deux majuscules, vous obtenez CUTTER SANE (coupeur et sain, ou celui qui tue les sains d'esprits?). En permutant les lettres, on peut trouver A SECRET NUT (un fou secret ou un secret de fou). Mais est-ce bien concluant?

2. Le nom Hobb's End fait référence à la station de métro Hob's End, tiré du film de science-fiction de 1967 intitulé *Quatermass*

and the Pit, où l'on découvrait un vaisseau martien qui contenait des esprits maléfiques.

3. Au Québec, le titre français *Au cœur de la démence* nuit à la compréhension, car le titre donné au livre correspond au titre du film en France, soit *L'Antre de la folie*. Or, il est évident que *In The Mouth Of Madness* réfère autant au livre qu'au film. Alors messieurs les traducteurs, s'il-vous-plait, soyez conséquents!

4. Quel culot et quelle audace de sa part de s'en prendre aussi directement à Stephen King, surtout que Carpenter a déjà adapté un de ses romans à l'écran, *Christine*...

IN THE MOUTH OF MADNESS (Au cœur de la démence) — Réal.: John Carpenter — Scén.: Michael De Luca — Photo: Gary B. Kibbe — Mont.: Edward A. Warschilka — Mus.: John Carpenter, Jim Lang — Son: Owen A. Langevin — Effets sp.: Bruce Nicholson — Déc.: Jeff Steven Ginn — Cost.: Derek J. Baskerville, Robin Michel Bush Int.: Sam Neill (John Trent), Julie Carmen (Linda Styles), Jurgen Prochnow (Sutter Cane), Charlton Heston (Jackson Harglow), David Warner (le docteur Wrenn) — Prod.: Sandy King — États-Unis — 1994 — 95 minutes — Dist.: Alliance.

Autour de

F A R I N E L L I

À un journaliste qui, lors de la sortie du film, lui demandait d'où venait cette passion pour la musique, le réalisateur Gérard Corbiau lui répondit qu'il s'agissait en fait «d'un rapport fiction/musique/émotion qui lui permettait de toucher à ce qui nous réunit tous: le cœur et le rêve... Et quoi de plus fort que la musique pour nous permettre de «décoller», de nous retrouver et d'atteindre l'indicible...»

Le Maître de Musique, en 1987, explorait un aspect particulier de cet amour de la musique: l'abnégation, l'humilité et la transmission de l'Art (du chant) dans un contexte contemporain. Mais avec les fastes rutilants de **Farinelli**, Gérard Corbiau recrée, non seulement tout un monde, celui de l'opéra au XVIII^e siècle et l'Angleterre de Haendel, mais aussi et surtout un style de chant et d'interprétation — celui des castrats — dont les derniers exemples remontent au tout début du XX^e siècle.

De tous les castrats qui dominèrent la scène lyrique au XVII^e et surtout XVIII^e siècle, Carlo Broschi, dit Farinelli (1705-1782) fut certainement le plus illustre, autant en raison de l'étendue phénoménale de sa voix (trois octaves et demi!) que par sa technique fabuleuse qui lui permettait de vocaliser les plus acrobatiques et les aigus les plus périlleux. De nos jours, il n'y a guère que Marilyn Horne qui puisse prétendre — et encore, partiellement — reprendre à son compte ce genre de répertoire dont, en raison de son génie, Haendel demeure l'un des rares représentants. La plupart des oeuvres entendues dans **Farinelli**, justement, à l'exception du *Rinaldo* de Haendel et du *Stabat Mater* de Pergolèse ont été littéralement exhumées de l'oubli musical dans lequel elles s'étaient évanouies, à commencer par celles de Riccardo Broschi, le frère aîné de Farinelli, qui utilisait le talent de ce dernier pour promouvoir, et à quel prix, un talent médiocre et tributaire de l'engouement d'un public musicalement ignare.

Ces voix prodigieuses étaient pourtant dues à une terrible mutilation, l'ablation des testicules, qui devait obligatoirement avoir lieu avant la puberté: on «anesthésiait» l'enfant avec une potion contenant de l'opium et, après l'avoir plongé dans un bain de lait, on incisait l'aîne pour tirer le canal déférent et les testicules que l'on coupait et ligaturait ensuite. Ainsi, la voix ne muait pas, la production d'hormones mâles (testostérone) devenait inexistante, et agissait directement sur le larynx, organe de la phonation. En soumettant le malheureux enfant à une discipline de fer, un régime alimentaire précis et des exercices de technique vocale qu'on a peine à imaginer aujourd'hui, on arrivait à obtenir de véritables «monstres». C'est le plus grand d'entre eux dont Gérard Corbiau a voulu raconter l'histoire: il y a vu, dit-il, «un personnage fort et, en même temps, fragile. Un homme, aussi, constamment à la recherche d'une dignité perdue». Et c'est cette fascination qui l'a conduit à recréer avec un luxe inouï et des techniques sonores exceptionnelles,

non seulement les prouesses vocales de Farinelli, mais aussi le monde musical qu'il dominait et qui l'avait rendu célèbre.

Pour tenter de retrouver, de reconstituer l'art vocal de Farinelli, il a fallu en effet mettre deux voix «en relais», deux voix dont le timbre étaient très proches et qui permettaient de couvrir les trois octaves et demi exigés. C'est sur Derek Lee Ragin, haute-contre américain, et Ewa Mallas Godlewska, soprano polonaise, que le choix s'est finalement fixé. Sous la direction de Christophe Rousset, à la tête de son orchestre des Talens Lyriques, et au terme d'un terrible travail de précision et de finesse (3000 points de montage!), la bande sonore fut intégrée aux prises de vues en direct, mimée par Stefano Dionisi (dans le rôle de Farinelli).



Stefano Dionisi

Une fois la technique vocale nécessaire au point, il a fallu suivre les exigences du scénario (écrit par Gérard Corbiau et sa femme Andrée), beaucoup plus complexe qu'il n'y paraissait: la recréation de l'Angleterre du XVIII^e siècle, au moment de la suprématie de Haendel, le lien terrible et passionnant qui unit Carlo à son frère Riccardo, musicalement et affectivement, l'affrontement avec Haendel, justement, qui pose toute la question de la virtuosité vide face à l'expression réelle de l'émotion, les passions amoureuses de Farinelli enfin — et leur surprenante conclusion — tout cela donne à la fois substance et corps au film dans un kaléidoscope d'images et de sonorités qui justifie autant sa renommée que son intérêt.

Est-ce à dire que le film est une réussite totale? Oui, presque, bien qu'en tendant l'oreille on puisse parfois fugitivement déceler un infime décalage entre les deux voix. Et par-

adoxalemment, c'est à l'écran que cela m'a semblé plus perceptible, et non dans le remarquable enregistrement de chez AUVIDIS (K 1005) distribué par Interdisc.

Mais ceci n'est qu'un détail mineur dans cette histoire magnifique et tragique, pleine de bruit et de fureur, et qui pourrait très facilement avoir sur les spectateurs un impact semblable à celui jadis créé par Milos Forman avec **Amadeus** et la musique de Salieri.

Patrick Schupp

FARINELLI (Farinelli, il castrato)

Réal.: Gérard Corbiau — **Scén.:** Andrée Corbiau, G. Corbiau, Marcel Beaulieu — **Photo:** Walter Vanden Ende — **Mont.:** Joelle Hache — **Mus.:** Riccardo Broschi, Haendel, J. A. Hasse, Pergolèse, N. A. Porpora — **Son.:** Jean-Paul Muguel, Dominique Hennequin, Richard Shorr — **Déc.:** Gianni Quaranta — **Cost.:** Olga Berlutti — **Voix:** Derek Lee Ragin et Ewa Mallas Godlewska — **Int.:** Stefano Dionisi (Carlo Broschi/Farinelli), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Jeroen Krabbe (Haendel), Elsa Zilberstein (Alexandra), Caroline Cellier (Margareth) — **Prod.:** Vera Belmont — France/Belgique/Italie — 1994 — 110 minutes — **Dist.:** Alliance.