

Critiques

Number 181, November–December 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49590ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1995). Review of [Critiques]. *Séquences*, (181), 27–42.



Seven

L'ère des psychopathes



Brad Pitt et Morgan Freeman

Dans sa première moitié, *Seven* décrit l'enquête menée par deux policiers chargés de mettre la main au collet d'un meurtrier en série machiavélique. Aucun meurtre n'est montré à l'écran. Seuls les cadavres et les indices repérés par les flics témoignent des méthodes terrifiantes employées par l'assassin pour trucider ses victimes. En demeurant dans le hors champ du récit, le meurtrier acquiert par ses actes une dimension quasi mythique et surnaturelle. Celle-ci est doublement renforcée par le fait que ses crimes sont inspirés des sept péchés capitaux et par la cruauté et le sang-froid dont le tueur fait preuve, à en juger par les indices qu'il laisse *volontairement* derrière lui. Ainsi, *Seven* s'inscrit dans la vague des films consacrés aux méga-psychopathes, à ces meurtriers dont l'intelligence et la folie rivalisent d'exploits. Ces maniaques font peur parce qu'ils sont réels et capables de n'importe quoi. Ils glacent le sang parce qu'ils ont eux-mêmes le sang froid. Ils paraissent presque surhumains, ce qui est un curieux paradoxe car, en même temps, ils n'ont plus rien d'humain. Le tueur de *Seven* rejoint ceux de *Copycat*, *The Silence of the Lambs* ou de *The Hitcher*. Ces nouveaux monstres de l'écran relèguent aux oubliettes tous les Dracula et Frankenstein de l'histoire du cinéma.

En créant autour de son meurtrier une impression de cruauté stupéfiante et de ruse inouïe, le scénariste instaure un climat d'inquiétude qui devient insoutenable lorsque le «monstre» apparaît finalement à l'écran. Pourtant, sous les traits modestes, presque ternes de Kevin Spacey, le psychopathe de *Seven* n'en impose pas physiquement (mais qui aurait pu croire avant de voir *The Silence of the Lambs* que le doux et très *british* Anthony Hopkins pouvait donner des frissons?) Le scénariste et le réalisateur ont habilement amené le spectateur à craindre ce personnage, peu importe son allure physique. En fait, il est encore plus inquiétant justement parce qu'il semble si passif et inoffensif. Totalement conditionné par cette mythification du meurtrier, le spectateur est fin prêt à assister à l'acte final de cette tragédie sanglante qui atteint des sommets dans le suspense psychologique. On se surprend alors à constater que le réalisateur a manipulé son public de la même manière que le psychopathe a manipulé les deux héros détectives. Pas surprenant qu'on sorte assez ébranlé de la projection. En effet, cette mécanique roublarde et bien huilée du scénario repose en grande partie sur l'art de bien ménager les effets de surprise afin de placer le spectateur dans un état constant de

méfiance. Or, c'est justement la technique employée par le tueur pour désarçonner les enquêteurs; il *met en scène* ses meurtres comme un dramaturge fou et génial. Pas étonnant qu'à la fin il accomplisse avec une astuce machiavélique son meurtre ultime en recrutant les acteurs et les figurants ainsi qu'en choisissant le décor et les accessoires avec minutie.

Le scénariste a inscrit cette intrigue dans le contexte d'un portrait peu reluisant de la société urbaine américaine. Le film se déroule dans une grande ville non identifiée qui représente en fait toutes les grandes villes américaines. Dans la tradition la plus pessimiste et sombre du *film noir*, *Seven* montre la grande ville comme une jungle nocturne et sans pitié, reflet de l'âme déchue d'un pays plongé dans une nuit sans rêve. Le film oppose les désillusions d'un flic blasé (un Morgan Freeman au jeu très concentré) à l'enthousiasme de son jeune, téméraire et parfois naïf partenaire (Brad Pitt). La dynamique entre ces deux héros stéréotypés n'a rien de neuf, mais elle s'intègre assez bien dans cette chasse au monstre qui vire bientôt au conte moderne, noir et douloureux. C'est en faisant face au diable lui-même qu'un des deux policiers pourra exorciser ses propres démons, tandis que l'autre perdra

son innocence par un avant-goût de l'enfer... Malgré ses ambitions et sa performance sur le plan du suspense, le scénario n'est pas sans faille. Ainsi, les manœuvres de son auteur paraissent parfois un peu trop forcées. C'est un problème qu'on accepte généralement de bonne grâce dans ce genre de films, mais certains détails sont ici particulièrement agaçants. Je pense, entre autres, à un personnage important qui semble avoir été écrit uniquement pour servir de victime à l'assassin. De ce fait, toutes les scènes où évolue ce personnage semblent artificielles et plaquées. Inutile d'ajouter qu'un spectateur perspicace peut s'en rendre compte, ce qui risque de lui vendre la mèche. Le dénouement du film demeure *quand même* poignant, ce qui témoigne de la force dramatique de l'idée contenue dans cette finale.

David Fincher ne s'est pas gêné pour aborder ce matériel avec une mise en scène hautement stylisée. Dominé par des teintes ocre, le film baigne dans un climat glauque et poisseux qui s'adresse largement aux sens: ambiance sonore enveloppante, recherche constante d'éléments visuels soulignant la texture des choses (la chair marbrée d'un cadavre, les vêtements toujours trempés par la pluie), observations de détails évoquant des odeurs (pas toujours agréables), ou des sensations physiques totales (une maison qui tremble au passage fréquent d'un métro), etc. Il en résulte un film techniquement assez complexe dont l'atmosphère est à trancher au couteau. Même une simple séquence nocturne dans une bibliothèque prend ici des allures théâtrales et presque grandiloquentes. Certains pourront y voir de la prétention et de la lourdeur, mais il demeure que David Fincher a signolé dans l'ensemble une œuvre parfaitement équilibrée qui aborde des thèmes graves dans un style intense et souvent envoûtant.

Martin Girard



Morgan Freeman

SEVEN (SEPT)

Réal.: David Fincher — **Scén.:** Andrew Kevin Walker — **Photo:** Darius Khondji — **Mont.:** Richard Francis-Bruce — **Mus.:** Howard Shore — **Son:** Willie D. Burton — **Déc.:** Arthur Max, Gary Wissner — **Cost.:** Michael Kaplan — **Int.:** Brad Pitt (Mills), Morgan Freeman (Somerset), R. Lee Ermey (le capitaine de police), Gwyneth Paltrow (Tracy), Kevin Spacey (John Doe), John C. McGinley (California), Richard Roundtree (Talbot) — **Prod.:** Arnold Kopelson, Phyllis Carlyle — **Etats-Unis** — 1995 — 128 minutes — **Dist.:** Alliance.



Vincent Cassel et Saïd Taghmaoui

La Haine

Dans le vif de la colère

Trois adolescents, Vinz, Hubert et Saïd — un blanc d'origine juive, un Noir et un beur — habitent une cité de la banlieue parisienne. Une cité quelconque dans une banlieue quelconque où, entre les HLM et les entrepôts désaffectés, couvent dans l'âme de ses jeunes résidents laissés à eux-mêmes la violence et la haine. Le deuxième long métrage du réalisateur français de 27 ans Mathieu Kassovitz s'amorce au lendemain matin d'une nuit d'émeute provoquée par une bavure policière qui a laissé Abdel, un jeune de la cité, dans un coma profond. Or, pour nos trois loubards, la journée qui commence aurait été à l'image de toutes les autres — avec ses petites combines, ses espoirs à peine évoqués, et ses vides immenses — n'eût été ce pistolet que Vinz a trouvé durant l'émeute et avec lequel il a l'intention de venger Abdel.

Tourné avec peu d'argent mais avec beaucoup de talent, *La Haine* s'impose à l'attention du spectateur en décrivant, avec franchise et dans un style percutant, la vision d'un adolescent sur son univers qui s'écroule. Sans entrée en matière ni détours inutiles, Kassovitz propulse son film dans le vif de la colère. Exploitant le noir et blanc et l'esthétique télévisuelle inspirée des images du prologue, le réalisateur nous ba-

lance une réflexion à froid, sans recul et entièrement centrée sur la vision et l'interprétation de la jeunesse qu'il cible. Les travellings avant vers le jeune Saïd au début et à la fin du film ne laissent d'ailleurs aucun doute quant à l'identité de l'organisateur du récit. Avec ce film, Kassovitz se fait le porte-parole de la jeunesse des banlieues et traduit les tendances anarchisantes et iconoclastes de ceux qu'il représente, mais aussi leurs espoirs et leurs angoisses. L'absence, dans *La Haine*, de toute distance garante d'«objectivité» ne surprendra donc personne.

La Haine se présente comme un pamphlet contre la police, contre «ceux qui s'arrêtent dans les escaliers mécaniques et qui se laissent porter» et contre ceux qui véhiculent l'illusion qu'on peut encore sauver les cités de l'embrasement final. L'atmosphère est à ce point apocalyptique, que le film va même jusqu'à suggérer son propre anéantissement grâce à une intéressante utilisation de la *citation* (images télé, évocation de séquences de films, œuvres d'art...). De *Taxi Driver* (la déchéance dans la violence) et *Un monde sans pitié* (la tentative échouée d'éteindre la tour Eiffel) à la violente remise en question d'une certaine forme d'art (la scène de saccage de la galerie d'art), le film multiplie les signes filmiques de sa propre vacuité en tant que représentation d'une certaine réalité. Mais il y a plus encore, car ce qui provoque vraiment l'asphyxie, ce sont les vingt-quatre heures au cours desquel-

les se déploie cette tragédie qui condamne les personnages à vivre une situation de sursis. Vingt-quatre heures au bout desquelles on finit toujours, quoi qu'il arrive, par se retrouver sur le même chemin qui mène toujours à la même banlieue et face au même destin lequel choisit toujours la même victime. Face à ce gouffre, Kassovitz ne pouvait que terminer son film avec cette fausse fin ouverte qui, loin d'offrir une quelconque brèche, nous nargue effrontément en nous abandonnant dans la désolation la plus complète. Le spectateur en reste pétrifié, malgré l'intense fureur qui a marqué le film jusque-là.

La Haine vibre en effet pendant 95 minutes au rythme des pulsations rap ou reggae, des accents trébuchants de la langue des cités et d'une caméra laissée totalement libre de s'abandonner au plan-séquence fixe ou de se déchaîner dans une chorégraphie de travellings. Cependant, plus la caméra tente d'élargir l'espace, plus le champ demeure obstinément clos. Le seul moment où le champ s'élargit vraiment, c'est lors de ce plan spectaculaire où la caméra prend le relais de l'expression d'espoir d'un jeune rapper en s'élevant au-dessus des toits de la cité. Mais cette image de «désincarnation», comme seul espoir de liberté, est un troublant présage.

La mise en scène de Kassovitz, primée à Cannes, est intelligente et parfois même irréprochable dans son illustration du quotidien. Le réalisateur a su tirer l'essentiel du scénario et frapper avec suffisamment de force et de constance pour déstabiliser le spectateur, qui se surprend à passer du rire aux larmes, de la tendresse à la colère, de la compréhension à la condamnation. Pourtant, il arrive à Kassovitz de baisser la garde et de se permettre certaines largesses qui distraient plus qu'elles n'éclairent. Par exemple, la présence en caméo de Vincent Lindon irrite parce que, d'abord elle ne sert à rien et, ensuite, parce que l'acteur n'a rien à voir dans le film. Kassovitz ne manque pas non plus de nous présenter l'inévitable scène de danse sur air de rap qui ramène brutalement le film sur le terrain des figures imposées, ou encore la tout aussi prévisible scène de brutalité policière à l'endroit de Saïd et d'Hubert qui frise le grotesque tant elle est surfaite. De plus cet aiguillage vers une fiction plus conventionnelle oblige les trois jeunes interprètes — criants de vérité lorsqu'il s'agit d'illustrer le quotidien — à s'engager dans un registre d'interprétation plus abstrait dans lequel

ils sont visiblement moins à l'aise. La répétition et l'accumulation de ce genre de scènes (et de ces scènes de genre), nous laissent donc avec l'impression que le film dévie tranquillement de la voie élaborée par les premières minutes et hésite quant à l'esthétique à adopter. Ce qui d'après le prologue devait être un document vérité sans concession sur la vie dans les cités se transforme en une fiction, superbement menée certes, mais qui — après le choc initial — manque un peu de cette cohérence et de cette rigueur qui font les films vraiment incontournables. Autrement dit, on a l'impression qu'il y a trop d'éléments «périphériques» dans ce film. C'est comme si Kassovitz, fils d'une monteuse et d'un réalisateur, traînait derrière lui un héritage de cinéophile encore un peu encombrant. Avouons cependant que c'est un réflexe normal pour un jeune auteur que de se chercher, à gauche et à droite, un style propre. Malgré tout, et c'est là toute sa force, il n'aura suffi à Mathieu Kassovitz que de deux films¹ pour faire la preuve qu'il faudra désormais compter sur lui.

Carlo Mandolini

1. Son premier long métrage est *Métisse* (1993), que l'on finira peut-être par distribuer ici suite au succès de *La Haine*.

LA HAINE

Réal.: Mathieu Kassowitz — Scén.: M. Kassowitz — Photo: Pierre Aim — Mont.: M. Kassowitz, Scott Stevenson — Mix.: Dominique Dalmasso — Son: Vincent Tulli — Déc.: Giuseppe Ponturo — Cost.: Virginie Montel — Int.: Vincent Cassel (Vinz), Hubert Kounde (Hubert), Said Taghmaoui (Said), Karim Belkhadra (Samir), Edouard Montoute (Darty), François Levantal (Asterix), Solo Dicko (Santo), Marc Duret (l'inspecteur «Notre-Dame»), Eloïse Rauth (Sarah), Rywka Wajsbrot (la grand-mère de Vinz), Tacek Lokcinski (Monsieur Toilettes) — Prod.: Christophe Rossignon — France — 1995 — 95 minutes — Dist.: France Film.

Le Regard d'Ulysse

Les images perdues
de l'innocence

«L'âme aussi, si elle veut se reconnaître, devra se regarder dans l'âme»

C'est avec cette citation, placée en exergue, en bas, à la droite de l'écran, et tirée d'un texte de Platon, que commence *Le Regard d'Ulysse*. Theo Angelopoulos annonce ainsi, dès le début

du film, ses véritables intentions. À partir de cet extrait d'une oeuvre antique, le cinéaste prend conscience de ses limites, traduisant cette «âme» dont il est question par une quête de l'innocence, de la pureté, de la simplicité même. Mais comment transposer cinématographiquement des qualités intrinsèques, à peine tangibles?

Les images qui suivent ce prologue sont celles d'un film des premiers temps montrant des fileuses dont les costumes nous laissent croire qu'elles sont balkaniques. Ces femmes «documentaires» semblent arrêter le temps, regardant furtivement la caméra qui les filme en plan fixe alors qu'elles s'adonnent à leurs occupations, comme si elles voulaient s'assurer que leur présence sur pellicule restera gravée dans la mémoire. Document d'un autre temps, images innocentes prises sur le vif, nostalgiques, émouvantes dans leur simplicité, à l'époque où le cinématographe se contentait d'enregistrer la vie. Mais aussi, pour Angelopoulos, point de fuite significatif de sa recherche sur le cinéma grec des premiers temps. Et c'est à partir de cet «insert» d'archives que *Le Regard d'Ulysse* devient le récit d'un voyage initiatique.

Angelopoulos impose un personnage, A., son alter ego, mais aussi un nom composé d'une seule lettre, la première de l'alphabet, évoquant la genèse, le commencement. Nom également

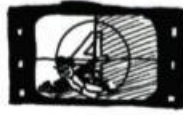
sans prénom, ou vice-versa, orphelin, exilé, accouplé tout simplement à un point qui l'empêcherait d'avancer. Il ne reste alors au personnage que de reculer dans le temps, essayer de retrouver des images primitives, effigies d'une époque révolue qui l'aideront à mieux saisir l'incompréhensible présent.

Cinéaste grec exilé depuis plus de trente ans aux États-Unis, A. revient à Florina, sa ville natale, en Grèce, pour la projection exclusive d'un de ses films, apparemment vivement controversé. Ignorant la rage d'une partie de la population, A. décide de se mettre tout de suite en quête d'autre chose: les trois bobines mythiques du tout premier film tourné par les frères Manakis qui, à l'aube du cinéma, ne se souciaient guère des différends ethniques ou nationaux, parcoururent les Balkans pour rapporter le témoignage d'une région et de ses moeurs.

À partir du moment où A. entreprend son voyage qui le mène de la Grèce à Sarajevo, en passant par l'Albanie, la Bulgarie, la Roumanie et les divers morceaux de l'ex-Yougoslavie, *Le Regard d'Ulysse* devient une oeuvre où le langage cinématographique mène l'action, plutôt que le contraire. À l'opposé, par exemple, d'un long métrage américain composé de trois ou quatre cents plans, celui-ci en compte un peu plus de soixante-quinze en trois heures de pro-



Dora Volonaki et Harvey Keitel



jection. Cela n'est guère surprenant puisque depuis *La Reconstitution*, son premier long métrage, Angelopoulos privilégie le plan-séquence non seulement comme moyen de mieux saisir le sens, ou plutôt le «cours», de l'Histoire, mais aussi pour que les personnages évoluent jusqu'à ce que leurs sentiments et actions expriment leur signification propre. Le cinéma d'Angelopoulos est donc contemplatif, il prend son temps et, par extension, témoigne de la pérennité de l'image en mouvement.

Sur ce dernier point, le plan-séquence illustrant une partie de la jeunesse du personnage central, en Roumanie, est une exemple de pure virtuosité. La caméra capte, en plan presque toujours fixe, différents moments de la vie d'une famille prise dans la tourmente de l'Histoire: harmonie et joies des premiers instants, rumeurs des prochains éclatements politiques, intentions de départs pour la patrie d'origine, la Grèce, confiscation des biens par les forces au pouvoir. Les transitions entre chaque époque s'effectuent par l'immutabilité du temps (chaque fois à la veille du Jour de l'An), des chansons, toujours entonnées en groupe, des éclats de voix, des couples dansant et, finalement, la désintégration du noyau familial. On soulignera que ce plan-séquence est le seul du film où l'éclairage est lumineux (pérennité de la famille malgré les affres du temps), contrastant avec les autres plans-séquences noyés, eux, dans le brouillard ou la pénombre.

Ce dernier plan-séquence, comme d'ailleurs ceux qui le précèdent et le suivent, constitue une des nombreuses références aux films antérieurs d'Angelopoulos: la statue de Lénine renvoie à la main sculptée dont il manque l'index dans *Paysage dans le brouillard*, les morceaux de pellicule que possède la cinémathèque de Sarajevo évoque le bout de film qu'un des personnages montre aux enfants, toujours dans *Paysage dans le brouillard*, le couple d'hommes dansant au cours de la fête familiale rappelle les danseurs dans *Le Voyage des comédiens* ...

À travers chacune de ses œuvres, Angelopoulos refait son propre cinéma où passé et présent s'entremêlent pour raconter l'Histoire. Dans *Le Regard d'Ulysse*, c'est A. qui sert de guide. À mesure que celui-ci traverse une certaine Europe dévastée par les conflits, il revoit des lieux qu'il a jadis connus et revit des moments qu'il a déjà vécus. L'ensemble du film devient une profonde

méditation sur le sens de la vie, sur l'Histoire et sur le cinéma. Car en fait, les zones d'ombre que traverse A. ne sont que l'illustration d'une œuvre cinématographique qui ne cesse de questionner son époque et ses contemporains: les funérailles d'une statue décapitée de Lénine, filmée en un mouvement de caméra circulaire de 360 degrés ne seraient-elles pas la métaphore de la fin des idéologies, en même temps que la représentation de la durabilité de l'image filmée, ou peut-être bien celle d'un cinéma qui ne fait que tourner en rond? Par la même occasion, cette «Pénélope» vivant en retrait d'un Sarajevo dévasté, ne représente-t-elle pas la mémoire silencieuse d'un monde qui ne prend plus rien au sérieux? Et comment ne pas souligner le plan-séquence final, à Sarajevo, affirmant que l'indicible (la mort, entre autres, du conservateur de la cinémathèque de la ville et des membres de sa famille) ne devrait être montré que dans le brouillard (charge contre la télévision qui non seulement ose tout montrer, mais qui exploite également les situations, souvent, les plus tragiques).

Et lorsqu'Angelopoulos fait en sorte que A. retrouve les trois bobines des frères Manakis, celles-ci n'expriment qu'une image blanche sur un écran qui ne l'est plus, dans une salle détruite (toujours cette sacrée mort du cinéma!). Ces bouts de pellicule jamais développés gardent sans nul doute le secret de l'innocence des premières images furtives d'un univers utopique sans conflit. À la toute fin, A. prononce les dernières paroles du film («Je te raconterai l'Histoire qui ne finit jamais»), évoquant par la même occasion les derniers mots de *Paysage dans le brouillard* lorsque le petit Alexandros chuchote à sa sœur «... n'aie pas peur, je vais te raconter l'Histoire. Au début, c'était le chaos... ». Entre ces deux déclarations, le temps semble s'être arrêté.

Élie Castiel

LE REGARD D'ULYSSE (TO VLÉMA TOU ODYSSEA)

Réal.: Théo Angelopoulos — Scén.: T. Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris — Photo: Yorgos Arvanitis — Mont.: Yannis Tsitsopoulos — Mus.: Eleni Karaindrou — Son: Thanassis Arvanitis — Déc.: Yorgos Patsas, Miodrag Mile Nicolic — Cost.: Yorgos Ziakas — Int.: Harvey Keitel (A.), Maia Morgenstern (les femmes rencontrées par A.), Erlend Josephson (Ivo Levi), Thanassis Vengos (le chauffeur de taxi), Yorgos Michalakopoulos (Mikos), Dora Volonaki (la vieille femme) — Prod.: T. Angelopoulos, Grèce/France/Italie — 1995 — 177 minutes — Dist.: CFP.



Lisette Jean et Romain Peuvion

Le Chemin brut de Lisette et Romain

Le sentier le moins fréquenté

Sur une toile, un volcan gris en éruption crache sa lave et des boulets comme le tir répété d'un canon. Sur un papier cartonné, d'innombrables cercles de couleur superposés jaillissent de sous les roues d'un train qui file à toute vapeur. Ces œuvres, aussi simples soient-elles dans leur exécution, cachent les marques profondes d'un passé insoutenable. C'est que Lisette Jean et Romain Peuvion reviennent de loin. Comme bien d'autres ex-résidents d'hôpitaux psychiatriques, ils ont parcouru un long chemin sombre et sinueux. La durée de leur séjour est cependant exceptionnelle: près de trente-cinq années vécues entre les murs d'un asile d'aliénés.

Le cinéaste Richard Boutet les a accompagnés à leur sortie des ténèbres. Durant trois ans, il a été un des témoins de leur réinsertion sociale due à leur participation à l'atelier d'art brut, d'où le titre particulier du film. *Le Chemin brut de Lisette et Romain* trace un portrait juste et touchant de ces deux artistes-peintres aux personnalités opposées mais au passé similaire. En alternance, Boutet entraîne le spectateur dans l'univers de chacun. Lisette et Romain vivent à présent un quotidien simple et tranquille, mais l'une raconte avec verve tandis que l'autre, renfermé, «est raconté» par sa thérapeute et sa famille.

Dès le début, la personnalité extravertie et attachante de Lisette capte rapidement notre intérêt. Elle raconte avec un surprenant mélange de candeur et de lucidité les drames incroyables de sa vie. En l'écoutant décrire ses tableaux comme autant de souvenirs marquants, on ne peut s'empêcher de se demander combien d'entre nous auraient pu survivre à tant d'injustices, de mauvais traitements, d'isolement et de manque d'amour. En cela, la force de caractère et la rage de vivre de Lisette sont vraiment hors du commun.

Le réalisateur a su capter sur le vif deux scènes particulièrement touchantes: celle où Lisette danse en serrant fort dans ses bras son ourson en peluche, seul réconfort à toutes ses peines, et celle où, illuminée par un éclatant sourire, elle aperçoit son gâteau d'anniversaire. Il apparaît évident qu'un tel naturel à l'écran et une telle générosité dans les confidences s'expliquent par le rapport de grande confiance établi entre le réalisateur et son «héroïne». Par elle, c'est aussi une partie peu glorieuse de l'histoire du Québec qui refait surface, celle de Saint-Jean-de-Dieu, la ville-hôpital et ses six mille patients.

Romain, quant à lui, est principalement filmé en train de dessiner et de peindre sous le regard attentif de sa thérapeute. La caméra suit le rythme lent de ses gestes, s'attarde sur son visage sans jamais tomber dans la condescendance. Sa créativité est entièrement inspirée par les souvenirs de jeunesse de son petit village natal en France. Richard Boutet compense le mutisme de Romain par un suivi (un peu trop appuyé cependant) de son travail artistique et par une incursion dans son milieu familial. Pourtant, le mystère de l'homme demeure entier. De l'enfant comme les autres qu'il était, à l'adulte interné durant toutes ces années, les explications manquent. Pour mieux comprendre cet être fragile et complexe, il aurait été pertinent d'écouter aussi le témoignage de son frère Patrick qui semble entretenir une belle relation avec lui. On ne verra Romain qu'une seule fois en présence de Lisette, lorsqu'elle s'empresse de le remercier pour son cadeau d'anniversaire. Ce moment constitue le seul trait d'union entre les deux. À l'exception de cette scène, le montage en parallèle qu'on retrouve tout au long du documentaire renforce l'opposition de ces deux personnalités déjà situées aux antipodes l'une de l'autre et suscite malgré nous la comparaison.

Les scènes où Lisette paraît, agissent en fait comme locomotive pour celles où l'on voit Romain, scènes plus statiques et silencieuses.

Si le film nous fait découvrir la valeur de ces deux êtres exceptionnels, il nous apprend très peu de choses sur l'origine et la pratique de cette forme d'art thérapeutique qui a favorisé leur autonomie personnelle. Le réalisateur a volontairement circonscrit le sujet de son documentaire de quatre-vingt dix minutes dans l'évolution de Lisette et de Romain, pour en faire un portrait intimiste sans plus chercher à expliquer les causes, symptômes ou traitements de la maladie mentale. Boutet se concentre donc sur ses deux sujets en ayant toutefois recours à maintes reprises à des archives pour illustrer les années duplessistes dans le cas de Lisette, et celles de la Deuxième Guerre mondiale en France dans le cas de Romain. Ces insertions donnent un rythme plus vivant à l'ensemble du film.

Richard Boutet a derrière lui la réalisation de sept autres documentaires à caractère social dont le dernier, *Le Spasme de vivre*, traitait du suicide chez les jeunes. Son dernier se veut une recherche sur «la force de l'art» comme moyen de guérison de gens souffrant de maladies mentales. Ce documentaire émouvant ose nous questionner sur notre perception bien souvent figée des patients psychiatriques.

Dans le monde actuel et particulièrement au Québec où la détresse psychologique est malheureusement en progression, *Le Chemin brut de Lisette et Romain* ouvre toute grande la porte du cœur et la fenêtre de l'espoir.

Louise-Véronique Sicotte

LE CHEMIN BRUT DE LISETTE ET ROMAIN

Réal. et Scén.: Richard Boutet — Photo: Robert Vanherweghem — Mont.: Marc Blavet — Mus.: Bernard Buisson — Son: Christian Marcotte — Prod.: Vent d'Est — Canada (Qué) — 1995 — 90 min. Dist.: Cinéma Libre.

Le Ballon blanc

Pellicule en or massif

Il y a des films qui vous arrivent comme une bouffée d'air frais en pleine canicule. À Cannes, *Le Ballon blanc* n'a même pas cogné à la porte des attentes fébriles avant d'entrer dans la Mecque du cinéma, puisqu'il s'agissait d'un premier long métrage de fiction et qu'il ne faisait pas

partie des films *palmables*. Dans le bal des chimeres, ce petit film iranien s'est introduit sur la pointe d'une pellicule discrète. Après tout, il venait d'un pays qui ne jouit pas de la meilleure presse hors de ses frontières. Il est sorti de cette foire d'empoigne auréolé d'une Caméra d'or et du Prix de la critique internationale alors que plusieurs autres films se disputaient ces récompenses tant convoitées.

De prime abord, quand on se contente de lire d'un œil distrait le fil ténu de l'intrigue dont il est ici question, on se dit qu'on va assister à un film pour enfants sages qui n'attendent pas mer et monde d'un cinéma pauvre sur le plan des moyens financiers. Quant au pauvre adulte d'ici, il devra faire abstraction de ses traditions pour



Aida Mohammadkhani

essayer de comprendre un tantinet les us et coutumes d'un étrange pays. A-t-on idée de déclarer que le 21 mars est le premier jour de la nouvelle année? C'est pourtant ce qui se passe en Iran. Le premier jour du printemps, c'est leur Jour de l'an. C'est à prendre ou à laisser. Une autre coutume veut qu'on achète un poisson rouge pour souligner le temps des fêtes. D'où est issue cette tradition? Je n'en sais rien. D'autant plus que le film reste muet comme poisson devant ce genre d'explications.

Malgré tous les préjugés d'usage, *Le Ballon blanc* de Jafar Panahi menace de séduire tous les récalcitrants. Il n'est que de se laisser aller au rythme d'un montage habilement contrôlé. Ici, le temps réel de l'action épouse la durée de la projection. Le tout apprivoise un suspense qui fait alterner humour et angoisse. Un suspense capable de rejoindre les angoisses métaphysiques



d'un Hitchcock en pleine forme. Tout le film est construit comme une succession logique d'événements à partir d'un incident inopiné. En cours de route, la facture prendra l'allure d'un itinéraire absurde à cause des personnes rencontrées qui acceptent ou refusent de s'impliquer dans le sauvetage du fameux billet rouge. Dès le début, une sorte de magie s'installe. Quarante-cinq minutes avant l'arrivée du nouvel an 1374, une grande fébrilité règne dans les rues de la ville. Il y a les derniers achats à faire pour festoyer. Les charmeurs de serpents s'ingénient à faire un peu d'argent. Ces détails et plusieurs autres nous donnent une bonne idée de la vie des gens dans les rues de Téhéran.

Pour satisfaire à la coutume, Razieh, une gamine de 7 ans, supplie sa mère de lui donner un peu d'argent afin d'acheter un poisson à l'occasion de la nouvelle année. Il y a bien quelques poissons rouges dans le bassin de la maison familiale. Mais ils sont trop chétifs. Ils n'ont que l'arête et peu de chair autour. Tandis qu'au marché, pour 100 tomans, on peut devenir propriétaire d'un poisson dodu avec beaucoup de nageoires. Devant le refus de sa mère, son visage semble afficher un deuil aussi instantané que perpétuel. Après tractations avec son frère, la voilà en possession d'un billet de 500 tomans. Cependant, un chapelet d'épreuves l'attend. Il y a ce serpent amoureux de l'argent qui a failli la déléster de son trésor. Et surtout, comble de détresse, l'argent a eu la mauvaise idée d'être domicilié au fond d'une bouche d'aération. Pour l'en sortir, il lui faut de l'aide. Un tailleur qui file un mauvais coton refuse sa collaboration. Un brave soldat en permission ne sera pas d'une grande utilité. Reste le petit vendeur de ballons. Réussira-t-il avec sa baguette à déloger le fuyant billet? Le temps presse. Les boutiques vont fermer. Et la pluie menace de tomber sous la pression de quelques coups de tonnerre. Décidément, le suspense n'a qu'à bien se tenir!

On comprendra les affres de la petite Razieh grâce à un procédé tout simple. Jafar Panahi arrive à nous faire partager ses angoisses en plaçant sa caméra à hauteur d'enfant. Par la même occasion, il nous fera réaliser l'intensité d'une peine chez un enfant. Intensité qui n'aurait pas la même emprise chez un adulte. On a tendance à oublier ce genre de blessure. **Le Ballon blanc** nous le rappelle d'une façon très efficace.

L'humour parfois grinçant se faufile dans

cette toile d'araignée inquiétante pour nous dé-tendre afin de mieux plonger dans les eaux téné-breuses de l'angoisse.

Le film doit plusieurs billets rouges au jeu de l'interprète de Razieh. Panahi a dirigé Aïda Mohammadkhani de façon étonnante. Qu'un sourire succède à une mine déconfite, on croit voir un soleil radieux après une pluie pénétrante. Sa binette a de quoi séduire le spectateur le plus désabusé. Avec elle, on assiste à une variation permanente sur le clavier des sentiments. Et ce, avec la complicité des émotions piégées.

Dans un pays où la censure règne en maîtresse, un réalisateur se doit d'être rusé pour formuler un soupçon de critique envers un système qui ne souffre pas la moindre contestation. Jafar Panahi y parvient sans l'effusion d'une seule goutte de sang. Quand il fait dire à Razieh qu'elle voulait voir chez les charmeurs de serpents ce qui n'est pas bien pour elle, il ose une ruse de serpent. Dans un pays où les jeunes filles sont confinées à la maison et ne vont au cinéma que par petit frère interposé, l'attitude de Razieh équivaut à une critique subtile de la condition féminine en milieu musulman qui pratique un intégrisme farouche. Il y a ici beaucoup plus qu'un film bien léché dans le sens de la pellicule. À l'instar des fleurs qui réveillent la faculté de l'émerveillement, ce film fait plonger le spectateur en plein ravissement. **Le Ballon blanc**, c'est de la pellicule en or massif.

Janick Beaulieu

LE BALLON BLANC (BADKONAKE SEFID)

Réal.: Jafar Panahi — Scén.: Abbas Kiarostami — Photo: Farzad Jowdat — Mont.: J. Panahi — Son: Mojtaba Mortazavi, Said Ahmadi, Mehdi Dejbodi — Déc.: J. Panahi — Int.: Aïda Mohammadkhani (Razieh), Mohsen Kalifi (Ali), Feresteh Sard Orfani (la mère), Anna Bourkowska (la vieille dame), Mohammad Shahani (le soldat), Mohammad Bahktiari (le tailleur) — Prod.: Kurosh Mazrouki — Dist.: Malofilm.

La Cérémonie

Messe noire

Dans le dernier film de Claude Chabrol, le ciel d'une petite ville bretonne semble constamment couvrir un orage. La rencontre, par l'entremise d'une famille bourgeoise de deux jeunes femmes au lourd passé, suffira à provoquer la tempête.



Sandrine Bonnaire et Isabelle Huppert

Le couple Lelièvre trouve en la personne de Sophie la candidate idéale pour entretenir leur demeure bourgeoise. Bien que le tempérament taciturne de la bonne s'oppose à la désinvolture de Jeanne, la postière, leurs origines modestes et surtout leurs antécédents criminels serviront à consolider leur amitié. Le scénario de *La Cérémonie*, inspiré du roman policier *A Judgment in Stone* de Ruth Rendell, offre à Chabrol l'occasion de renouer avec un genre qui lui est cher: la lutte des classes.

Sophie est sans doute le personnage qui représente le mieux la détresse des gens issus d'un milieu défavorisé. Son statut de bonne à tout faire et son incapacité à lire et à écrire en témoignent. Elle devra constamment avoir recours à des subterfuges afin de sauvegarder son emploi jusqu'à ce que la fille de M. Lelièvre découvre accidentellement son handicap. En dépit du sentiment de compassion manifesté par la bourgeoise, la bonne est à ce point honteuse de son analphabétisme qu'elle la somme de garder le secret sous peine de révéler aux membres de la famille son secret le plus intime. Ce sentiment

de désarroi éprouvé par Sophie apparaît d'autant plus patent que jamais elle ne révèle son handicap même à sa meilleure amie.

La postière, quant à elle, se révolte contre l'injustice sociale en faisant appel à ses pulsions, au ça qui gouverne son être. Lorsqu'elle s'approprie des objets appartenant à la classe dominante, (elle manifeste par exemple de l'intérêt pour les livres) c'est pour s'approprier un objet de savoir, synonyme de pouvoir dans notre société actuelle. De la même manière, si Jeanne se voue à des œuvres de charité pour la Société catholique, c'est pour mieux narguer la mesquinerie des biens nantis. C'est avec une bonne dose d'ironie qu'elle invitera Sophie à abandonner les préparatifs d'une fête organisée par ses maîtres pour «aller faire le bien» en se joignant à la Société catholique.

Bien que le spectateur tende à priori à éprouver de la sympathie envers les deux femmes, celles-ci n'en demeurent pas moins monstrueuses puisqu'on lui fait savoir qu'elles ont été soupçonnées d'avoir commis un meurtre dans le passé. Comment alors ne pas éprouver un sentiment ambivalent à l'écoute du récit de la postière racontant froidement la mort de sa fille?

L'ambiguïté des personnages, le mystère entourant les crimes, le ton amoral, tous ces ingrédients de film noir sont habilement traités dans *La Cérémonie*. D'autre part, Chabrol assure un effet de distanciation dans sa mise en scène, ce qui permet au spectateur de mieux adhérer à sa critique de la société. Il parvient à trouver un juste équilibre entre la montée dramatique et l'humour noir. Dans la scène finale, les Lelièvre ont revêtu leur tenue de soirée et se sont retirés de table afin d'assister sur vidéo à l'opéra *Don Giovanni* de Mozart. Ici, tout comme avant dans le récit, le téléviseur prend une dimension symbolique. En effet, alors que Sophie passait le plus clair de son temps devant un vieux téléviseur à regarder des émissions aliénantes, la famille bourgeoise quant à elle, utilise quant à elle un téléviseur à la fine pointe de la technologie afin de regarder exclusivement des programmes de qualité dignes de son statut social.

Il n'est cependant pas certain que la cérémonie finale, teintée de nihilisme, triomphe du pouvoir en place comme en témoignent les dernières images du film. Car si le crime paie, ce n'est certes pas aux plus défavorisés et Chabrol

nous le rappelle avec l'acuité et le mordant qu'on lui connaît.

Édith Guérin

LA CÉRÉMONIE

Réal.: Claude Chabrol — **Scén.:** Claude Chabrol et Caroline Eliacheff d'après le roman *A Judgment in Stone (L'Alphabète)* de Ruth Rendell — **Photo:** Bernard Zitzerman — **Mont.:** Monique Fardoulis — **Mus.:** Mathieu Chabrol — **Son:** Jean-Bernard Thomasson, Claude Villand — **Déc.:** Daniel Mercier — **Cost.:** Corinne Jorry — **Int.:** Sandrine Bonnaire (Sophie Bonhomme), Isabelle Huppert (Jeanne Marchand), Jacqueline Bisset (Catherine Lelièvre), Jean-Pierre Cassel (Georges Lelièvre), Virginie Ledoyen (Melinda), Valentin Merlet (Gilles), Julien Rochefort (Jérémie), Dominique Frot (Madame Lantier), Jean-François Perrier (l'abbé) — **Prod.:** Marin Karmitz — France — 1995 — 111 minutes — **Dist.:** Alliance.



Juliette Binoche et Olivier Martinez

Le Hussard sur le toit Comme un devoir d'écolier

Avec l'adaptation de l'œuvre de Jean Giono, Jean-Paul Rappeneau semblerait avoir réussi là où les plus grands avant lui (René Clément, Luis Buñuel, François Villiers, pour ne citer que les plus célèbres) avaient échoué. Rappeneau aurait enfin surmonté les obstacles de l'adaptation et de la production qui avaient jusqu'alors fait s'achever tous les projets en queue de poisson. Alors, en adaptant ce chef-d'œuvre réputé inadaptable, le cinéaste aurait-il réussi l'impossible?

C'est en tous cas ce que semble nous vanter la gigantesque campagne de promotion entre-

prise pour la sortie du film: *Le Hussard* est LE film de l'année, LE miracle enfin réalisé! Cette campagne, la plus importante jamais entreprise pour une production française, qui ne cesse d'assimiler le film à la huitième merveille du monde, finit cependant par susciter quelques agacements, voire un certain scepticisme. Et c'est la curiosité vivement attisée que l'on se précipite aux premières projections, histoire de juger de visu... Là, heureuse surprise, le plaisir nous prend lentement, nous conduit jusqu'au bout du film et nous laisse sur un sentiment qui, sans être inouï, n'en est pas moins agréable. Du plai-

sir certes, mais avec un je-ne-sais-quoi qui manque...

Le plaisir, on le doit avant tout à la très belle histoire qui nous est contée. Dans la Provence de 1832 ravagée par le choléra, Angelo, colonel de hussard et jeune révolutionnaire italien, tente de rejoindre son pays. Il lui faut se battre contre ses ennemis politiques (les Autrichiens qui veulent sa peau), contre la maladie et surtout contre le déchaînement des hommes affolés. C'est alors que la rencontre de Pauline de Théus, jeune marquise qui ne semble pas connaître la peur, bouleverse tous ses plans. Le sens de l'honneur et l'amour non avoué deviennent alors maîtres des destinées.

L'histoire de Giono, riche par ses contrastes, sa pudeur et sa subtilité, est habilement restituée



à l'écran. Rappeneau fait adroitement se succéder les scènes d'action et d'émotion, le rythme est impeccablement réglé. Les scènes de bataille et les fuites à cheval sont dignes des meilleurs films de cape et d'épée et les longs panoramiques sur la campagne provençale (offrant un paysage serein, seul refuge loin d'un monde devenu fou) bénéficient d'une photo superbement soignée. Cette omniprésence de la nature représente le contrepoint essentiel du Mal qui s'imisce partout. Elle est surtout un message d'optimisme: dans les plans rapprochés, c'est l'horreur qui l'emporte (corps tuméfiés et glacés longeant les sentiers, ombres noires des tueurs autrichiens ou des corbeaux charognards), mais quand la caméra s'autorise certains reculs, la nature semble garder sa beauté, accueillant avec joie l'amour en son sein. Message positif donc où l'amour, les amitiés fugitives et la beauté triomphent de l'horreur, de la trahison et de la médiocrité.

Le bien et le beau semblent donc être les deux caractéristiques principales du film de Rappeneau. *Le Hussard sur le toit* est un très beau film. C'est un travail de professionnel, soigné dans les moindres détails, subtil dans ses nuances psychologiques et esthétiques, ses décors et ses costumes très raffinés... Mais la perfection, le miracle promis?

Parfait comme un devoir d'écolier, comme la dissertation d'un élève doué et consciencieux, *Le Hussard* de Rappeneau répond parfaitement à la question posée. Mais c'est une perfection un peu terne, qui manque de caractère. Le charme et l'esprit de Giono règnent certes, mais sans valeur ajoutée. C'est une adaptation très digne, mais sans surprise, sans étincelle de génie.

Pourtant, Rappeneau a déjà prouvé que même (surtout?) dans le domaine de l'adaptation, il pouvait faire des merveilles. Son *Cyrano* de 1989 avait ce «petit plus» indéfinissable qui fait les chefs-d'œuvre et que l'on ne retrouve pas ici. On le cherche pourtant, on sent qu'il n'est pas loin, mais il semble nous filer entre les doigts. On ne sait sur le compte de quoi ou de qui mettre ce petit manque. Le texte peut-être? Les dialogues n'ont pas la virtuosité de ceux de Rostand, mais ils sont cependant clairs et fluides. Le casting alors? Tout le monde n'est pas Gérard Depardieu dont le talent, le charisme avaient considérablement enrichi *Cyrano*. Ici, Juliette Binoche est surprenante de naturel et d'émotion pudique, tandis que le jeu d'Olivier

Martinez touche souvent à la lourdeur expressive, aussi bien verbale que physique. Ce côté un peu trop théâtral, un peu arrogant parfois, se justifie sans doute par le rôle: Angelo est un jeune homme encore mal sorti de l'adolescence, qui cherche à s'affirmer et qui le fait parfois de façon maladroite. Cela tend à vider le personnage, le rendant plus cabotin que charmant. Travers d'Angelo ou défaut du comédien? Jusqu'à son prochain film, Olivier Martinez a le bénéfice du doute et, quoi qu'il en soit, on ne peut lui faire porter l'entière responsabilité du léger malaise qui nous habite.

Le problème est peut-être plus simple. Peut-être attendions-nous trop. Trop à cause de Rappeneau et de ses performances antérieures, trop aussi à cause du gonflement médiatique. Peut-être qu'en se proposant d'aller voir *Le Hussard* en s'attendant tout simplement à voir un bon film (et non le chef-d'œuvre de l'année), on en ressortirait léger et heureux.

Émilie Marsollat

LE HUSSARD SUR LE TOIT

Réal.: Jean-Paul Rappeneau — **Scén.:** J.-P. Rappeneau, Nina Companeez et Jean-Claude Carrière, d'après le roman de Jean Giono — **Photo:** Thierry Arbogast — **Mont.:** Noëlle Boisson — **Mus.:** Jean-Claude Petit — **Son:** Pierre Gamet, Jean Goudier, Dominique Hennequin — **Déc.:** Ezio Frigerio — **Cost.:** Franca Squarciapino — **Casc.:** Michel Carliez, Mario Luraschi — **Int.:** Olivier Martinez (Angelo Pardi), Juliette Binoche (Pauline de Théus), Claudio Amendola (Maggionari), Richard Sammel (Franz), François Cluzet (le médecin), Isabelle Carré (la préceptrice), Gérard Depardieu (le commissaire de police), Jean Yanne (le colporteur), Pierre Arditi (Monsieur Peyrolle), Daniel Russo (maître Rigord), Paul Freeman (Laurent de Théus) — **Prod.:** René Cleitman — France — 1995 — 135 minutes — **Dist.:** Alliance.

JLG/JLG

La vitalité de l'art

Après avoir réfléchi à des thèmes généraux de façon subjective (*Allemagne année 90*, *Hélas pour moi*, *Les enfants jouent à la Russie*), il apparaît logique que Godard (surnommé JLG pour l'occasion) se livre maintenant à une franche introspection afin de pouvoir renouer avec le monde extérieur. Rejetant d'emblée toute narrativité, JLG s'interroge explicitement sur son statut de metteur en scène, sur l'utilité de l'Art et la pertinence de sa propre existence.

L'auteur entame son long métrage en saisissant, par le biais du champ/contrechamp, une série de natures mortes. L'esprit de Godard réside en elles: on entend sa voix familière décrire la tristesse de son âme tandis que les images s'enchaînent; on voit son ombre se dessiner sur la photographie d'un enfant effrayé; on devine sa présence derrière un gros plan de souliers noirs symbolisant la mort. Malgré ces signes inquiétants, JLG décide d'apparaître franchement, corporellement dans le champ de sa caméra. Ce faisant, il consent à exister au présent, à montrer sa participation en tant qu'acteur-concepteur du processus de création cinématographique. Fidèle au personnage qu'il incarne de manière intermittente depuis plusieurs années (*Numéro deux*, *Prénom Carmen*, *Les enfants jouent à la Russie*), Jean-Luc Godard considère avec un habile mélange de grotesque et de sérieux les problèmes esthético-personnels (indivisibles à ses yeux) auxquels il est confronté. Par le biais de cette attitude, le cinéaste tente de donner un sens à son essai afin, beau paradoxe, d'y trouver une raison de vivre qui le transcende.

Construisant avec aisance et humour une suite de syllogismes, JLG soutient que la production culturelle relève de la règle tandis que la création artistique représente l'exception. Pour étayer cette affirmation, il associe la notion de cas particulier aux noms d'artistes remarquables ayant œuvré dans différents domaines, à diverses époques: Dostoïevski, Flaubert et Kafka en littérature; Vermeer et Watteau en peinture; Mozart en musique. Puis, revenant au septième art, Godard souligne l'apport esthétique de Jean Vigo lequel a su, avec la technique de son temps, enregistrer une réalité que ses pairs étaient incapables de saisir. Par conséquent, on ne saurait confondre le regard lucide que pose sur le monde le visionnaire de *L'Atalante* avec celui de n'importe quel tâcheron de son époque. Néanmoins, la mondialisation des échanges commerciaux se traduit notamment par une propagation irrésistible de la culture de masse au détriment du jugement éclairé, de l'appréciation artistique véritable. Malgré ce sombre pronostic, JLG ne se laisse pas abattre: il évoque le fertile passé européen afin de combattre les ravages actuels de la société de consommation américaine.

Il ne faudrait pas croire pour autant que JLG/JLG sombre dans l'euro-péanisme naïf et l'anti-américanisme primaire: l'auteur est assez

critique pour constater que la France du GATT ressemble beaucoup plus aux États-Unis qu'à celle dépeinte par Julien Green dans *Adrienne Mesurat*. De plus, JLG manifeste une étincelante probité en admettant que le cinéma américain s'est quelques fois élevé au rang d'Art, durant son histoire; ainsi, des indépendants tels Griffith et Chaplin ont fondé la compagnie des Artistes Associés afin de s'affranchir du joug que leur imposaient les grands studios. C'est dans cet esprit de liberté que Nicholas Ray pourra réaliser, sept lustres plus tard, l'émouvant *Johnny Guitar* (1954), dont Jean-Luc Godard fait entendre un extrait de la bande sonore.

Puisque Godard se perçoit comme le témoin privilégié d'un spectacle révolu, il se demande avec pertinence si sa filmographie n'est pas, consécutivement, dépassée. À l'ère de l'informatique et des télécommunications, JLG s'obstine à travailler dans des conditions quasi artisanales en utilisant un cahier d'écolier dans lequel il a inscrit, pour souligner le passage du temps, les noms des mois du calendrier républicain. Cette approche anti-commerciale suscite évidemment l'ire des producteurs européens qui considèrent l'auteur de *Pierrot le fou* comme un ringard, un «imbécile». Mais JLG ne s'en formalise pas: il sait que les divergences de vues entre le directeur de la production et le réalisateur s'avèrent, de tout temps, indispensables à la création d'une œuvre d'art cinématographique.

La dialectique réciproque qui découle est un rapport global plus harmonieux entre Godard et le monde. Ainsi, le positif et le négatif atteignent-ils un véritable équilibre chez l'héritier de Paul-Jean Toulet. Citant *L'Être et le temps* d'Heidegger, JLG laisse entendre qu'il peut désormais composer avec le vieillissement (de sa personne, de son œuvre), symbolisé par le cycle saisonnier, puisqu'il a retrouvé le goût de vivre. La justification intrinsèque de son travail cinématographique lui permet subitement de s'en distancier, d'en sortir: il s'affaire durant quelques heures à la table de montage, puis s'en détourne afin d'approfondir la relation qui l'unit à la réalité extérieure. De fait, le cinéaste éprouve un tel sentiment de sérénité qu'il souhaiterait prolonger le présent indéfiniment. Mais il demeure assez clairvoyant pour comprendre que cette paix intérieure sera éphémère et que les problèmes politiques de l'univers recommenceront à le hanter.

Vers la fin de JLG/JLG, le narrateur, dont

l'identité se confond avec celle du protagoniste et réalisateur, reconnaît que cette œuvre représente davantage un autoportrait qu'une autobiographie. Ainsi Godard, à l'instar de Rembrandt, croit-il s'approcher davantage de la vérité de son être et des choses en les peignant en artiste plutôt qu'en historien. Cette vision de maturité évoque spontanément deux grandes toiles du maître hollandais: le *Philosophe en méditation* et, bien entendu, *l'Autoportrait*. Avec un mélange de modestie et d'ambition, Godard utilise également le clair-obscur (formel et foncier) pour exposer ses hantises. En tentant de connaître le succès cinématographique, il avoue craindre l'échec; et en attendant sereinement la mort, laquelle n'est pas imminente, il continue à vivre. Néanmoins, attendu ce qui se passe dans le monde (guerres, indifférence envers l'Art, américanisation de l'Europe...), il se demande s'il n'est pas présomptueux, voire même vain, de vouloir encore poser un geste artistique.

Chez Godard, la passion de la poésie n'est que l'un des signes de l'amour moins restrictif, plus généreux qu'il ressent envers l'essence universelle. Aussi, le réalisateur s'y réfère-t-il en parlant d'un élan du cœur global et indéterminé. Ce panthéisme moderne, qui évoque par moments celui du *Déjeuner sur l'herbe* (J. Renoir, 1959), trouve sa juste récompense dans la clé-

mence opportune que la nature manifeste à son égard. En somme, on peut interpréter cette réconciliation du metteur en scène avec son milieu comme la reconnaissance mutuelle de l'exceptionnalité de la Vie (ou de l'Être) et de l'Art qu'elle (ou qu'il) génère. Animé d'une flamme nouvelle ainsi que d'un esprit rousseauiste, Jean-Luc Godard revendique auprès des siens le droit de vivre et de créer. Et il sait maintenant que nul ne peut l'en priver.

Paul Beaucauge

JLG/JLG

Réal.: Jean-Luc Godard — Scén.: J.-L. Godard — Photo: Yves Pouliquen, Christian Jacquenod — Mont.: Catherine Cormon — Son: Pierre-Alain Besse, Thierry Bordes — Avec: Geneviève Pasquier, Denis Jadot, Brigitte Bastien, Elizabeth Kaza, André Labarthe, Louis Séguin, Bernard Eisenschitz, Nathalie Aguilar — Prod.: Joseph Strub — Dist.: Cinéma Parallèle.

Mighty Aphrodite

L'art du conteur

Un film de Woody Allen, c'est d'abord un rendez-vous. Un rendez-vous dont on aura peut-être plus ou moins envie selon l'humeur et la saison, mais qui présente au moins l'avantage de nous rappeler à une certaine permanence du



Woody Allen et Helena Bonham Carter



monde. Avec une trentaine de films à son crédit, l'univers de Woody Allen est déjà bien en place, et chaque nouveau jalon vient en parfaire le contour. Le cinéaste n'a plus rien à prouver depuis longtemps, ce qui rend son plaisir à nous faire partager ses histoires inventées peut-être encore plus palpable.

On entre dans **Mighty Aphrodite** par la grande porte des classiques. Du moins est-ce l'impression que laisse l'entrée en matière. Un chœur tout ce qu'il y a de plus grec et solennel déclame ses conseils du haut de sa sagesse intemporelle. Dès la séquence suivante, deux couples attablés dans un restaurant new-yorkais s'animent autour de l'éternelle question d'avoir ou non des enfants. L'adoption ne représente-t-elle pas une économie de temps pour une femme au plan de carrière serré? Retour rapide au chœur qui ne va pas se priver de faire contrepoint à ce qu'on vient d'entendre. Plus on avance (et les scènes se suivent ici de manière à mettre en place rapidement les données du «problème»), plus on se rend compte que le chœur n'est pas resté attardé aux lointaines lois de l'Antiquité, mais qu'il est au contraire bien au fait des règles et usages du monde moderne.

Premier souci du cinéaste, donc: faire sourire à l'idée que les dieux qui président aux destinées des personnages du film connaissent comme nous l'usage du fax aussi bien que les dangers de l'adultère. Conséquence en forme de coup de force que seul un cadre de fiction permet d'imaginer: non seulement sont-ils attentifs à nos gestes quotidiens et à nos pensées intimes, mais ils ont le pouvoir d'apparaître à qui bon leur semble quand ils le jugent nécessaire. Ainsi intégrée à la trame de **Mighty Aphrodite**, ils feront de leur mieux pour éviter aux personnages les malheurs qui les attendent au détour. Mais bien sûr, quoi de plus tentant que de désobéir aux conseils avisés des sages, surtout quand on est un personnage de film?

C'est dans ce cadre riche en potentiel comique que Lenny et Amanda ne vont pas tarder à adopter un enfant malgré les réticences de Lenny. Évidemment, c'est le plus mignon des bébés même s'il n'est pas le fruit de leur propre chair. Il va de soi que la fierté du père se manifeste par l'achat des plus beaux cadeaux et l'inscription de l'enfant à la meilleure école. L'enfant grandit si brillamment aux yeux de ses parents que la question de ses origines fait tranquille-

ment son chemin dans les pensées de Lenny. Et une fois cette idée installée, pas moyen de faire marche arrière.

En parallèle, la fougue des premières années du couple cède le pas à l'habitude. Amanda est de plus en plus prise par l'ouverture prochaine de sa propre galerie d'art et par la cour que lui livre en douce son bailleur de fonds. Tout est donc en place pour les retrouvailles de Lenny avec la mère naturelle du petit chéri. Plus ses recherches avancent, plus le portrait de la mère idéale se transforme. De changement de nom en changement d'adresse, le portrait en question se rapproche de plus en plus de celui d'une prostituée ayant dû abandonner son enfant à la naissance.

On aborde ici le cliché sans doute le plus risqué du film, celui de la pute au cœur d'or que les circonstances ont forcé dans une vie qu'elle ne voulait pas. Loin du mélo, Allen lui donne plutôt des accents irrésistibles de naïveté. Pour tout dire il en fait une simple d'esprit au cœur tendre et à la voix haut perchée qui la rend attachante aux yeux de Lenny. Attachante et troublante, il va de soi. Mais c'est déjà en dire presque trop. Je laisserai donc la suite dans l'ombre pour insister surtout sur la manière particulièrement habile que manifeste le cinéaste et scénariste à tout faire tomber en place jusqu'au dénouement. Car malgré les écarts répétés des personnages par rapport à la ligne de conduite tracée par les dieux, tout va finir par rentrer dans l'ordre. Et l'ordre voulu par les dieux est aussi celui souhaité par le cinéaste. Ainsi cautionnée par eux, la fin heureuse qui attend tous les couples du film permet au cinéaste de faire dans la tradition la plus éculée sans pour autant donner prise à des accusations de facilité. On repart content de s'en être laissés conter.

Ce qui fascine peut-être le plus chez Woody Allen c'est l'art du conteur qu'il est passé maître à exercer sur un ton ludique. L'économie narrative est telle qu'il semble naturel de sauter d'une scène à une autre sans se demander pourquoi. Son style est peut-être «transparent», dénué d'effets, mais il est terriblement efficace. On a besoin de faire comprendre rapidement que la passion s'est éteinte dans un couple? Un montage de trois ou quatre plans significatifs accompagnés d'un petit air de jazz nous dit tout ce qu'il faut savoir sur la question. Passons vite aux conséquences, c'est-à-dire à la suite de l'histoire.

Ainsi, par petites touches additives, souvent à la fois drôles et touchantes, se met en place l'essentiel. Et sans en avoir l'air, sans appuyer, il nous donne avec **Mighty Aphrodite** une petite leçon de narratologie amusante. Dieu et l'auteur sont morts, paraît-il? Alors amusons-nous à imaginer qu'ils existent encore! Ne serait-ce que pour nous divertir de nos préoccupations terrestres.

Jean-Claude Marineau

MIGHTY APHRODITE

— Réal.: Woody Allen — Scén.: Woody Allen — Photo: Carlo DiPalma — Mont.: Susan E. Morse — Son: Gary Alper — Déc.: Santo Loquasto — Cost.: Jeffrey Kurland — Int.: Woody Allen (Lenny), Helena Bonham Carter (Amanda), Mira Sorvino (Linda Ash), Michael Rapaport (Kevin), F. Murray Abraham (Leader) — États-Unis — 1995 — 95 min. — Dist.: Alliance.

Unstrung Heroes

Espoirs et désillusions

Steven Lidz est un jeune garçon élevé dans le plus grand respect des sciences. Pour son père Sid, brillant inventeur obsédé par l'intégration des machines dans le quotidien, les sciences exactes et le rationalisme sont l'«ultime Salut» pour l'humanité et la clef d'un avenir fait de découvertes et de connaissances infinies.

Mais lorsque sa mère se meurt d'une maladie devant laquelle la science demeure impuissante et que son père dissimule son désespoir derrière une façade, Steven trouvera un refuge affectif et spirituel auprès de ses deux oncles excentriques, Danny et Arthur, qui lui apprendront à se trouver une raison de vivre et un accomplissement dans le respect des traditions (juives, en l'occurrence), des souvenirs et de l'imaginaire. Avec **Unstrung Heroes**, son deuxième long métrage, Diane Keaton aborde à nouveau le thème de la mort, comme dans **Heaven**, mais cette fois dans la perspective de ceux qui restent. La réalisatrice emprunte aussi à son premier film la présence en abyme du cinéma (ici la caméra 8 mm de la famille Lidz), comme révélateur de souvenirs et d'images mentales.

C'est avec un certain rythme mais sans véritable audace formelle ou narrative que la réalisatrice aborde cette histoire tous publics qui se



Andie MacDowell et John Turturro

veut une célébration du non conformisme et de la connaissance de soi. Le film prend véritablement toute sa dimension lorsque Keaton associe au droit à la dissidence la remise en question de l'autorité paternelle. Une remise en question qui s'applique aussi bien au père biologique qu'à la figure paternelle symbolique, ici l'Amérique des années 50, que Keaton s'amuse à démolir allègrement en ridiculisant de façon à peine voilée la figure présidentielle et en faisant chanter à Steven l'*Internationale* pendant que ses compagnons prêtent serment au drapeau américain. Or il est tout de même remarquable, et un peu contradictoire nous semble-t-il, que cette destabilisation du rôle du père se fasse au profit du renforcement de celui du «grand-père», façon de parler bien sûr. Ce retour à la tradition de la part du jeune Steven étonne un peu parce qu'on a l'impression de gommer une étape. On se demande en effet pourquoi le jeune Steven n'interroge pas davantage son époque avant de se tourner résolument vers la tradition. On cherche un conflit intérieur plus substantiel pour ce personnage que l'on a défini comme central. Or le problème semble justement provenir du fait que le scénario privilégie le point de vue de Steven, alors que c'est au contraire chez Sid que les raisons de la crise existentielle nous semblent les

plus intéressantes: pourquoi s'est-il enfermé dans l'étude des sciences? Pourquoi son quotidien le satisfait-il si peu et cherche-t-il à ce point à vouloir le transformer? Pourquoi a-t-il renié ses deux frères et par le fait même son judaïsme? Le fait que le film débute six ans après la fin de la Deuxième Guerre mondiale doit-il nous imposer une lecture particulière de l'appartenance de cette famille à la tradition juive? La réponse à l'une ou l'autre de ces questions jetterait un tout autre éclairage sur le film.

Il faut cependant reconnaître que l'intention première de Keaton a été de faire un film accessible et axé sur l'enfance. Ces interrogations doivent donc rester en filigrane, même si cela rend l'ensemble un peu superficiel. Heureusement pour Keaton, et pour nous, *Unstrung Heroes* est soutenu par des acteurs qui offrent de solides interprétations et qui réussissent à exploiter l'humour du scénario ainsi que certains aspects légèrement surréalistes de la mise en scène. Maury Chaykin, Michael Richards et le jeune Nathan Watt forment un trio attachant. De son côté, Andie MacDowell est d'une justesse et d'une ampleur étonnantes dans un rôle difficile.

Avec *Unstrung Heroes*, Diane Keaton a voulu revisiter une époque où l'Amérique moderne, encore innocente et naïve, se bâtissait et

se préparait aux grands virages technologiques (on parle dans le film de la course à l'espace et on évoque la programmation informatique) ainsi qu'à une à une certaine standardisation. Une époque charnière qui se situe entre grands espoirs et premières désillusions. Keaton glisse dans ce contexte sociologique cette histoire — douce et familiale mais qui peut faire naître bien des discussions — qui rappelle que lorsque le présent et l'avenir se brouillent, les traditions sont toujours là pour indiquer le chemin.

Carlo Mandolini

UNSTRUNG HEROES

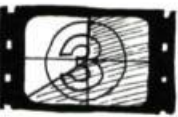
Réal.: Diane Keaton — **Scén.:** Richard LaGravenese, d'après le livre de Frank Lidz — **Photo:** Phedon Papamichael — **Mont.:** Lisa Churgin — **Mus.:** Thomas Newman — **Son:** Robert J. Anderson Jr. — **Déc.:** Garreth Stover — **Int.:** Nathan Watt (Steven Lidz), Andie MacDowell (Selma Lidz), John Turturro (Sid Lidz), Michael Richards (Danny), Maury Chaykin (Arthur) — **Prod.:** Susan Arnold, Donna Roth, Bill Badalato — **Etats-Unis — 1995 — 92 minutes — Dist.:** Buena Vista

To Die For

Naissance d'une actrice

L'itinéraire de Gus Van Sant est rigoureusement assujéti à un individualisme de plus en plus marqué. Tout au long de sa courte œuvre cinématographique, il poursuit l'image de quelque chose qu'il connaît déjà. Ses thèmes sont bien précis: la société contemporaine, la vie des villes, la manière de s'y sentir à l'aise, le droit à l'existence chez les plus marginaux. Sous-évalué un court moment après l'échec total de *Even Cowgirls Get the Blues*, Van Sant a repris du poil de la bête avec *To Die For*, une satire fort juteuse de la célébrité, de ses stars et de ses fétiches.

En donnant à Nicole Kidman le rôle principal de son film, le cinéaste jouait sa vie. L'actrice n'avait rien fait de transcendant depuis le début de sa fade carrière. *Malice* était un film de série (tout comme le très insipide *My Life*). Dans *Days of Thunder* et *Far and Away*, elle affichait son couple ornemental avec Tom Cruise plus pour le pire que pour le meilleur. Et on avait récemment fait ressortir son *Flirting* (1989) australien pour booster un peu sa popularité menacée. Seul *Dead Calm* (également australien)



avait réussi à la placer parmi les vedettes montantes du début des années 90, et encore, le film bénéficiait d'un impeccable scénario (adapté d'un roman du non moins impeccable Charles Williams, et inspiré, nous voulons le croire, du *Couteau dans l'eau* de Polanski: avec tous ces grands noms, on ne pouvait pas se tromper.

Dans *To Die For*, Van Sant lui donne la chance de sa vie: celle de personnifier l'héroïne du scénario du toujours vaillant Buck Henry, une jolie femme bête et méchante sans le savoir, naïve avec cet incompréhensible côté bon enfant qui tient du miracle, et capable du meilleur pour arriver à ses fins, c'est-à-dire de devenir une star (ici, de la télévision). Bref, Nicole Kidman se voyait offrir la chance de s'incarner elle-même à l'écran. Point de malice mal intentionnée dans nos propos, bien que le signataire de cet article n'ait jamais été emporté dans un élan incontrôlé d'admiration par le talent et la diaphane beauté de la comédienne. Cependant, Gus Van Sant ne s'est pas trompé: non seulement la belle enfant s'est admirablement tirée, mais elle a donné à son personnage une chair et un sang qui sont tout à son honneur.

On rigole «bien noir» pendant la projection de *To Die For*. On ne peut pas ne pas. C'est trop évident pour ceux qui connaissent l'iconoclaste pedigree du cinéaste (*Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*, même les fameuses *Cowgirls* où tentait de jaillir, sous le hippisme mal portraituré, quelque étincelle purement personnelle).

Notre héroïne s'appelle Suzanne Stone (allez donc savoir pourquoi) et elle rêve de gloire télévisée comme d'une Coupe Stanley. Elle s'habille de charmants petits Chanel, se parfume à l'avenant et inscrit sur son visage de poupée de folâtres sourires en coin et quelques moues Bardot bien choisies. C'est votre *girl next door* dans toute son innocente sexualité, balançant des hanches comme le font sur son petit écran les abêtissantes blondes qu'elle voit parader. C'est toutefois une fille déterminée, le travail ne l'effraie pas, puisqu'elle va se présenter elle-même chez le directeur d'une minuscule station locale de télévision par câble pour commencer sa «carrière». Devenue *weather girl* («fille-météo») à force d'insistance et de persuasion gestuelle, elle va imaginer des émissions destinées à mettre en valeur «ses connaissances et son talent qui ne demande qu'à exploser», comme cette enquête

qu'elle se propose de mener chez les adolescents de la *high school* locale.

Gus Van Sant nous la montre sous tous ses profils: le gauche, le droit, bien entendu, mais aussi «le en plongée», «le en contre-plongée», «le en biais», même celui destiné à mettre une bonne fois à sa place Sharon Stone. La caméra épouse la moindre des courbes et des plis créés par ses robes serrées, amusée sans doute elle-même des plans ridicules que lui demande son caméraman. C'est que le cinéma est ici au service du personnage, se laissant aveuglement (mais agréablement) couler dans le moule qu'il est censé dénoncer. Comme quoi un personnage peut avoir été écrit sur papier, une comédienne peut avoir été choisie pour l'interpréter, le cinéma reste maître en ce qui concerne l'allure que prendra l'œuvre définitive.

Lorsque Suzanne recrutera trois adolescents pour son «enquête» (elle se laissera même choisir par eux), il lui semble couler de source que c'est sur eux qu'il faut compter pour se débarrasser de ce mari gênant qui a d'autres projets bien trop terre à terre pour elle. Elle a vu des centaines de fois à la télé des femmes courageuses éliminer adroitement leur conjoint, et même si elle a également vu que l'issue de ces fictions visuelles est le plus souvent fatale pour l'instigatrice du meurtre, elle est persuadée que le crime parfait lui sied comme un gant puisque tout lui réussit.

Van Sant s'offre une série de clins d'œil cinéma, allant jusqu'à donner des caméos, entre autres, à Buck Henry (en prof) et à David Cronenberg (en ange de la mort). Le cinéaste en profite donc pour se glorifier de connaître et de *dealer* avec les plus grands, rejoignant en ce sens, avec une noire iroie, les rêves de célébrité de son héroïne.

To Die For bénéficie d'une construction en dents de scie. Face à la caméra viennent se succéder les personnages d'un drame qui n'en est pas un, apportant des témoignages qui s'entrecroisent sans se toucher. Et les personnages secondaires remportent haut la main une victoire télévisuelle que notre héroïne aura tout fait pour décrocher elle-même: les quatre parents du couple sont les très médiocres invités d'une émission télévisée, la jeune paumée du trio d'ados (habitante à elle toute seule d'un très «privé Idaho») se voit propulsée au faite d'un vedettariat à écrans multiples auquel elle s'attendait bien peu, tandis que la belle-sœur, en conclusion de ses

nombreuses interventions, entreprend un tour de piste final sur patins à glace qu'enregistrera à tout jamais la mémoire glorieuse des cinéphiles assoiffés d'originalité.

Critique directe, satire outrancière, donc. Mais aussi admirable prestation d'actrice de la part de Nicole Kidman qui sous la houlette d'un cinéaste de grand talent a su donner à son personnage un équilibre entre un intellectualisme ignare et un érotisme de gros canons.

Maurice Elia

TO DIE FOR

Réal.: Gus Van Sant — Scén.: Buck Henry, d'après le roman de Joyce Maynard — Photo: Eric Alan Edwards — Mont.: Curtiss Clayton — Mus.: Danny Elfman — Déc.: Missy Stewart — Cost.: Beatrix Aruna Pasztor — Int.: Nicole Kidman (Suzanne Stone), Matt Dillon (Larry Maretto), Joaquin Phoenix (Jimmy), Casey Affleck (Russell), Illeana Douglas (Janice), Alison Folland (Lydia) — États-Unis — 1995 — 103 minutes — Dist.: Columbia

Strange Days

Bad Trip

Il y a une scène dans *Strange Days* où l'un des personnages se fait accuser d'être paranoïaque, ce à quoi il répond: «la paranoïa est simplement une façon plus lucide que la normale d'envisager la réalité». Avec sa vision apocalyptique d'un Los Angeles à l'aube de l'an 2000, le film de Kathryn Bigelow place le spectateur dans le même état de délire paranoïaque que ses héros. Cette œuvre ambitieuse et souvent très réussie se veut le miroir déformant de certaines tendances actuelles de la société américaine. Nourri par l'actualité (l'affaire Rodney King et les émeutes dans les ghettos noirs, la popularité des reportages sensationnalistes décrivant de vrais crimes captés sur le vif), *Strange Days* se déroule dans une ville en état de siège perpétuel où les actes criminels et violents n'attirent même plus le regard des passants. Mais si le film montre une vision exacerbée des tensions urbaines de l'Amérique, ce n'est pas dans l'optique de les dénoncer. D'ailleurs le scénario n'offre aucune analyse en profondeur des causes de cette situation, sinon des indices pointant vers des problèmes actuels bien connus (tensions raciales, pauvreté, «tiers-mondisation» des grandes villes américaines, etc.). En fait, les auteurs utilisent ce portrait d'une ville en état d'alerte pour alimenter un



Ralph Fiennes

discours sur la médiatisation et la fascination qu'exerce la violence sur le spectateur.

Lenny Nero gagne sa vie en vendant sur le marché noir des enregistrements illégaux de crimes et d'actes pornographiques. Ces « clips » sont réalisés grâce à une technologie qui permet de capter l'image et le son d'un événement au moyen d'un casque relié au cerveau d'un témoin de la scène. N'importe qui peut ensuite revivre cette scène, de façon évidemment virtuelle, en jouant l'enregistrement gravé sur un disque compact.

Le film ne perd aucun temps à démontrer la force de cette idée. Il ouvre le bal sur une scène de hold-up et une chasse à l'homme montrés à travers le point de vue subjectif d'un des criminels. La scène se termine abruptement lorsque ce dernier fait une chute mortelle du haut d'un immeuble. C'est alors qu'on réalise que la scène à laquelle nous venons d'assister est un « clip » que Lenny Reno était en train d'essayer et qu'il a interrompu soudainement, car il est dégoûté à l'idée de « revivre » virtuellement la mort du criminel. *Strange Days* met ainsi carte sur table dès le début: nous, en tant que spectateurs du film, acceptons la scène du hold-up comme une œuvre de fiction qui utilise la violence, le mouvement et l'illusion du danger comme outils pour provoquer notre intérêt et notre excitation. Mais du point de vue de Lenny, la même scène est évidemment réelle et le « clip » qui la reproduit représente une exploitation obscène de la souffrance et de la mort d'un véritable être humain. Le décalage de perception entre nous et le héros

du film est à la base même du discours de *Strange Days*.

Tout au long du récit, on est appelé à confronter notre propre voyeurisme avec celui des personnages. Le film nous plonge dans un abîme où le processus d'identification avec les héros ne s'opère pas seulement dans l'optique des drames qu'ils vivent mais aussi des drames qu'ils vivent *virtuellement*, donc en tant que spectateurs, comme nous. À la manière de *Peeping Tom*, *Strange Days* montre un meurtrier qui torture et tue une jeune femme en captant son crime sur un « clip » (il va même jusqu'à faire jouer la scène en direct à sa victime aux yeux bandés pour qu'elle se voit mourir à travers le regard de son tortionnaire). Dans la structure narrative du film, cette scène est doublement médiatisée, car on y assiste à travers le point de vue de Lenny visionnant le « clip » qui reproduit le point de vue de l'assassin. En utilisant Lenny comme médiateur entre nous et le meurtrier, les auteurs de *Strange Days* introduisent un discours critique sur la responsabilité du spectateur face à l'exploitation de la violence et de la souffrance humaine dans les faits divers et les actualités. Bigelow pointe du doigt surtout les spectateurs masculins. Dans son film, seuls les hommes sont intoxiqués par les « clips »¹. Il y a une ou deux scènes dans le film où des personnages masculins réagissent avec dégoût lorsqu'ils visionnent le « clip » d'un viol et d'un meurtre, mais le jeu des acteurs laisse croire un moment qu'ils sont en train d'avoir un orgasme.

Ambitieux et parfois très audacieux, *Strange*

Days n'est jamais totalement satisfaisant. Les interprètes sont parfaitement dans le coup et le scénario contient des idées vraiment fortes. Mais l'enjeu dramatique du film n'est jamais complètement évident et la structure narrative capricieuse aurait mérité plus de rigueur. Néanmoins, si les méandres de l'intrigue ne retiennent pas toujours notre intérêt, il en va autrement de l'aspect formel du film. Sur ce plan, la réussite est à peu près totale. Armée d'un budget visiblement énorme, Bigelow a réalisé un film d'une vigueur remarquable qui prend parfois la dimension d'une fresque visionnaire. Bariolée comme une toile de Jackson Pollock et vibrante comme un feu d'artifices, l'œuvre fascine tout particulièrement dans la dernière demi-heure qui décrit une méga-fête dans le centre-ville de Los Angeles durant la nuit du 31 décembre 1999. Intrigues et personnages convergent vers ce lieu de célébration à la fois grandiose et terrifiant où est palpable l'excitation des fêtards à l'approche du nouveau millénaire. Cette apothéose constitue un contexte parfait pour conclure avec un *bang* cette saga sur la médiatisation des comportements humains les plus extrêmes.

À bien des égards, *Strange Days* est un grand film. Mais la machine hollywoodienne, qui a rendu possible une œuvre de cette envergure, reprend ses droits dans les quinze dernières minutes et fait sombrer le film dans les clichés (l'intervention salvatrice du politicien blanc, le baiser entre Fiennes et Bassett). C'est vraiment dommage, car ce *happy end* ridicule vient banaliser une œuvre qui était parvenue, jusque-là, à troubler le spectateur et à le faire réfléchir.

Martin Girard

1. Le thème de la dépendance est omniprésent dans *Strange Days*, que ce soit la dépendance au virtuel (dont la surdose peut provoquer de méchants *bad trips*), à la violence, au sexe ou à l'amour. Le film se déroule dans une société en décrépitude à laquelle presque tout le monde cherche à échapper par des moyens artificiels.

STRANGE DAYS

— Réal.: Kathryn Bigelow — Scén.: James Cameron, Jay Cocks — Photo: Matthew Leonetti — Mont.: Howard Smith — Mus.: Graeme Revell — Son: Gary Rydstrom — Déc.: Lilly Kilvert — Cost.: Ellen Mirojnick — Int.: Ralph Fiennes (Lenny Nero), Angela Bassett (Lornette "Mace" Mason), Juliette Lewis (Faith Justin), Tom Sizemore (Max Peltier), Michael Wincott (Philo Gant), Vincent D'Onofrio (Burton Steckler), Glenn Plummer (Jeriko One), Brigitte Bako (Iris) — États-Unis — 1995 — 145 min. — Dist.: Twentieth Century Fox.



The Usual Suspects

Keyser McGuffin

N.B. Que ceux qui n'ont pas encore vu le film s'abstiennent de lire ce qui suit, sinon...

Rares sont les films à énigme qui, même une fois l'intrigue élucidée, vous donne le goût d'un deuxième visionnement. *The Usual Suspects* est de ceux là, car au-delà du McGuffin que contient le récit («qui est Keyser Söse?»), ce qui fascine surtout dans le film c'est la mécanique de son écriture et ses aspects réflexifs que viennent appuyés une mise en scène étudiée, une trame sonore envoûtante, des dialogues stylisés — comme à la grande époque du film noir — et des performances d'acteurs très contrôlées.

En fait, il devient vite évident que le film a pour but d'offrir au spectateur une leçon dans l'art de raconter et de «performer». Les personnages principaux, des criminels soupçonnés d'avoir participé à un vol d'armes, se rencontrent au début du film dans un commissariat, alignés devant une glace sans tain comme s'ils s'apprêtaient à passer une audition. Et deux fois plutôt qu'une, puisque les enquêteurs leur demandent alors d'interpréter un rôle: chacun d'eux doit dire tout haut une phrase que le coupable aurait

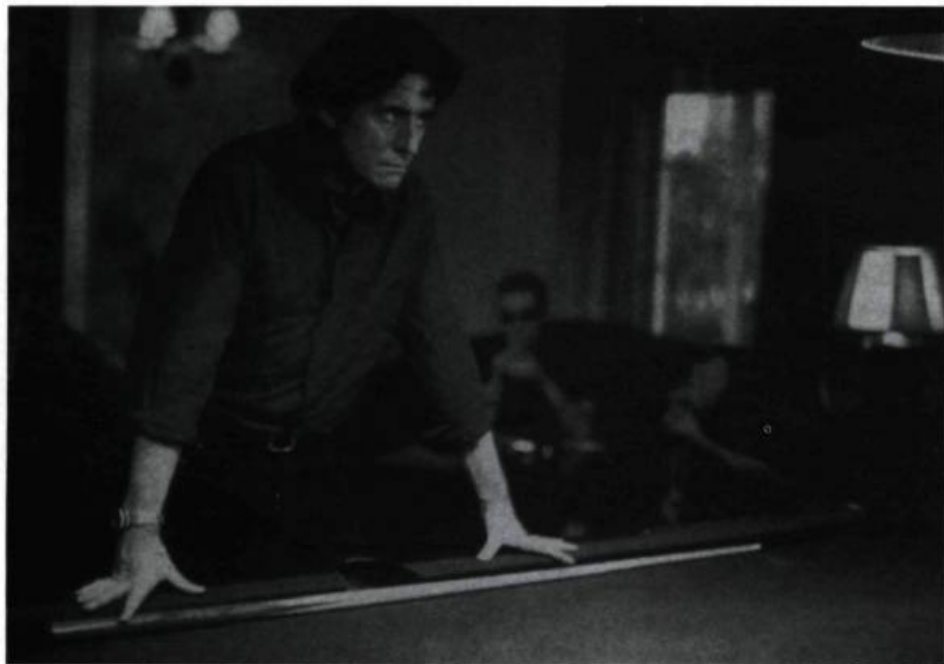
prononcée sur les lieux du crime. En s'exécutant, un des suspects pouffe de rire, un autre improvise et gesticule, un troisième récite son texte à l'italienne (c'est-à-dire de façon mécanique) et le dernier change l'accent tonique du phrasé. Tous se comportent bel et bien en acteurs. Les personnages en deviennent eux-mêmes conscients lorsqu'ils se rendent compte, plus tard, que leur rencontre ne fut pas le fruit du hasard mais un événement organisé par un tiers parti désirant susciter leur complicité: l'énigmatique Keyser Söse. Il est leur Svengali invisible, le «metteur-en-scène» qui les contrôle à distance et se sert d'eux comme des pantins.

Ceux qui ont déjà vu le film et connaissent la véritable identité de Söse peuvent être tentés d'accuser le film, a posteriori, d'avoir triché avec la présentation des faits, en adoptant le point de vue narratif de Verbal, le double que s'est créé Söse. Mais c'est mal comprendre les subtiles règles de la narration visuelle. Nous oublions que les personnages peuvent mentir, que leur point de vue n'est pas infaillible, que nous ne devons pas nécessairement faire confiance aux images que leur récit suggère. En fait, le réalisateur aurait triché si sa caméra omnisciente avait confirmé les mensonges de Verbal mais il ne le fait pas. Au contraire, il va même jusqu'à nous montrer que son personnage ment lorsque, par exemple, il fait jouer le rôle de l'avocat japonais

Kobayashi par un acteur irlandais qui possède le teint basané et l'accent caractéristique des Indiens ! Pendant quelques instants, la contradiction nous chicote puis on cherche à la justifier, et on y parvient, en inventant mille excuses, parce qu'on ne saurait accepter la vérité, c'est-à-dire que les images au cinéma peuvent mentir. Le choc est alors très grand lorsqu'à la fin du film, nous découvrons que Verbal a concocté tous ces mensonges, et trouvé tous ces noms fictifs, en étudiant le babillard et les menus objets qui décoraient le bureau où l'interrogatoire s'est déroulée. On remarque d'ailleurs avec amusant, au deuxième visionnement, que Verbal étudie bel et bien les lieux lorsqu'il arrive dans le bureau. Il observe même le dessous de la tasse du détective lorsque ce dernier prend une gorgée (c'est là qu'il trouve le nom de Kobayashi). Au cours du film, le policier à qui appartient le bureau explique que le fouillis qui y règne n'est qu'un leurre. Apprécions alors la finesse de sa réplique: «Tout est à sa place, seulement il faut du recul pour bien y voir» (ma traduction). Nous aurions dû l'écouter!

Tout comme l'agent du FBI n'aurait jamais dû dire à Verbal qu'il était plus futé que lui. Car, bien sûr, c'est Verbal qui contrôle les ficelles. Le génie du scénario, c'est d'avoir combiné dans ce personnage, deux instances narratives opposées, soit celle du destinataire (Verbal) et de l'antagoniste (Söse). Traditionnellement, le destinataire est un personnage tertiaire, un peu en retrait, qui conseille le héros ou observe l'évolution du récit. Dans le cas d'une tragédie, il survit généralement aux autres protagonistes et il philosophe sur le sens à donner à l'histoire. Verbal remplit parfaitement cette fonction. Il est notre témoin narrateur. Il est le *verbe* du film. Mais il en est aussi le principal antagoniste, celui par qui arrive tous les malheurs, Keyser Söse. C'est Söse, par le biais de Verbal, qui détient le véritable pouvoir narratif du récit. Il est invisible mais omniscient. Ce qui explique pourquoi, dans le flash-back du meurtre, Verbal peut «se» voir tuer Keaton. Le destinataire regarde l'antagoniste sévir, ce qui, bien sûr, ne devrait pas être possible pour un seul et même personnage. Et nous tombons dans le panneau parce que, justement, nous concevons encore la dramaturgie qu'en termes classiques. Belle leçon de narratologie!

The Usual Suspects est donc un magnifique objet cinématographique. Les humanistes repro-



Gabriel Byrne



Stephen Baldwin

cheront sans doute à Bryan Singer de n'avoir tourné qu'un exercice de style. Je répondrai à cela qu'ils sous-estiment l'impact émotif et la nature quasi-philosophique de sa démonstration. *The Usual Suspects* célèbre, de façon très sombre j'en conviens, les inépuisables ressources de l'imagination humaine et sa soif de transcendance créative.

Johanne Larue

THE USUAL SUSPECTS (SUSPECTS DE CONVENANCE)

Réal.: Bryan Singer — **Scén.:** Christopher McQuarrie — **Photo:** Newton Thomas Sigel — **Mont.:** John Ottman — **Mus.:** J. Ottman — **Son:** Geoffrey Patterson — **Déc.:** Howard Cummings, David Lazan — **Cost.:** Louise Mingenbach — **Int.:** Gabriel Byrne (Keaton), Chazz Palminteri (Dave Kujan), Kevin Spacey (Roger «Verbal» Kint), Stephen Baldwin (McManus), Giancarlo Esposito (Jack Baer), Kevin Pollak (Hockney), Benicio del Toro (Fenster), Pete Postlethwaite (Kobayashi), Suzy Amis (Edie), Dan Hedaya (le sergent Rabin) — **Prod.:** B. Singer, Michael McDonnell — États - Unis — 1995 — 108 minutes — **Dist.:** Cinéplex Odéon.

Unzipped

La mode sous toutes les coutures

Unzipped fait partie de cette catégorie de documentaires qui ressemblent à des véhicules promotionnels. Rappelez-vous *Truth or Dare* élevé à la gloire de Madonna. Le sujet d'*Unzipped*: le designer Isaac Mizrahi dans tous ses états... au travail, dans l'intimité du living en compagnie

de sa mère, rigolant avec Eartha Kitt, tantôt exubérant et passionné, tantôt dévasté par la critique et les situations se retournant contre lui. La comédienne Sandra Bernhard, qui fait une brève apparition dans *Unzipped*, disait récemment que ce film installerait Isaac Mizrahi dans la catégorie des grands designers américains. Le commentaire de Bernhard est tout à fait révélateur de l'entreprise de séduction à laquelle s'est livré le réalisateur Douglas Keeve, photographe de mode et ex-petit ami de Mizrahi, et qui signe ici son premier long métrage.

Souvent filmé en gros plan, Mizrahi nous parle de son travail, des films qui ont nourri les concepts de certaines collections (*Nanook of the North*) et ont façonné une personnalité «camp» d'une drôlerie et d'un charme irrésistibles (son imitation de Bette Davis dans *What Ever Happened to Baby Jane?*). De plus, il interprète Bach et Debussy au piano, ce qui en fait un artiste aux multiples talents. Autour de lui gravitent les plus grandes stars et top-modèles américaines: Eartha Kitt, Liza Minnelli, Cindy Crawford, Naomi Campbell et Linda Evangelista. Moins connu que Jean-Paul Gautier, Isaac Mizrahi semble promis au plus brillant avenir. À cet égard, *Unzipped* verse sans doute beaucoup trop dans l'excès avec sa surenchère de fleurs lancées aux pieds du dieu Mizrahi. Mais n'est-ce pas là une tactique fondamentale de toute entreprise promotionnelle?

Soit... mais on aurait tort de ne considérer *Unzipped* que sous cet unique aspect. Ce documentaire offre beaucoup plus de par ses qualités esthétiques. On pourrait aller jusqu'à dresser un parallèle entre la conception d'une collection de mode et la conception d'un film. *Unzipped* débute avec la genèse de la nouvelle collection de Mizrahi (inspirée des vêtements portés par les esquimaux dans *Nanook*), les croquis préparatoires, les entrevues avec les top-modèles, et se termine avec l'extravagant défilé de mode et les réactions positives des milieux concernés. Adoptant le concept du «making of», Keeve met en lumière tout le caractère «fabriqué» des milieux de la mode en exacerbant les dimensions plastique et artificielle de ce monde, mais affirme également en parallèle la plasticité et l'artificialité du médium qu'il manipule.

Outre le fait que plusieurs intervenants du

film se conduisent à la limite comme des acteurs jouant devant la caméra (Mizrahi, extraordinaire showman tandis que certaines top-modèles poussent le jeu aux frontières de l'irritable), Keeve use d'un montage résolument affirmé en alternant successivement la couleur et le noir et blanc, et pousse l'audace jusqu'à intégrer l'utilisation des amorces au montage. La texture de l'image ne passe jamais inaperçue puisque le réalisateur recourt à différentes émulsions, exacerbant d'une part le grain de l'image, l'éliminant d'autre part. Keeve se permet également d'aborder le documentaire par l'intermédiaire de deux pôles: le réalisme du direct apparaît dans toute son immédiateté grâce à l'utilisation d'une caméra à l'épaule dans les moments où la fébrilité atteint son paroxysme, tandis que la stylisation surgit souverainement dans quelques plans mis en scène où la caméra exécute une panoplie de mouvements fluides consciencieusement planifiés. La stylisation d'*Unzipped* n'est sans doute pas étrangère au fait que Keeve ait choisi Ellen Kuras comme directrice de la photographie. Championne de la stylisation, Kuras signait en 1992 les images en noir et blanc très contrastées du film *Swoon* réalisé par Tom Kalin.

À la suite du tournage d'*Unzipped*, Douglas Keeve disait que tourner un documentaire était la chose la plus frustrante au monde: «on tournait pendant des heures, pendant des jours... et rien ne se passait. Mais dès qu'on avait le dos tourné, qu'on quittait les lieux ou qu'on terminait le tournage, quelque chose d'extraordinaire se produisait. Et ça semble être la règle: tu loupes toujours les meilleurs moments. Le documentaire, c'est de la torture!». Il n'en demeure pas moins qu'*Unzipped* recèle quelques coups de théâtre étonnants qui donnent au film un impact dramatique proche du cinéma de fiction. On a peine à croire les propos de Keeve en voyant son film. La variété des styles et le formidable charisme de Mizrahi en font une œuvre personnelle pleine d'exubérance, donc dynamique et fort divertissante.

Louis Goyette

1. Extrait du dossier de presse d'*Unzipped*.

UNZIPPED

— **Réal.:** Douglas Keeve — **Photo:** Ellen Kuras — **Mont.:** Paula Heredia — **Prod.:** Michael Alden — États-Unis — 1995 — 76 min. — **Dist.:** Alliance