

## Critiques

---

Number 186, September–October 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49455ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

(1996). Review of [Critiques]. *Séquences*, (186), 23–53.

## Du pudding et des jeux...

### Pour en finir avec Pudding Chômeur

Gilles Carle se veut un cinéaste subversif, dérangeant et *politically incorrect*. Soit! Pour déstabiliser la «bourgeoisie» (le film est un hommage aux masses), il lui faut adopter un ton perturbant, voire choquant. Re-soit! Mais encore faut-il que cette action iconoclaste ait un sens, qu'elle permette l'émergence d'idées nouvelles. Or, avec **Pudding Chômeur**, Carle défonce des portes ouvertes et s'acharne à démolir des ruines.

Ainsi, par exemple, jouer *ad nauseam* la carte du «sacre», aujourd'hui, n'a plus rien d'irrévérencieux, c'est même dépassé. Convertir une statuette de la Madone en vibreur est aussi une pétarade gratuite, puisque les icônes de la religion ou du sexe ne sont plus tabous. La scène de baise, qui tombe comme un cheveu sur la soupe, ne sert qu'à répondre aux standards commerciaux de tout film de *sexploitation* (scène qui, de surcroît, est filmée avec



Pudding Chômeur

illustrant avec subtilité ce monde crépusculaire où les illusions se perdent, le mensonge règne, l'enfance passe et la vie s'essouffle. Le film, malheureusement, s'essoufflera lui aussi. Néanmoins l'idée est passée.

La déchéance matérielle est à l'image de l'écroulement des relations familiales dans *Un air de famille* (Cédric Klapisch, France). Dans un bouiboui minable, une famille pathétique s'entredéchire de façon absolument lamentable. À la fois irrésistiblement drôle (à quelques occasions la salle rit tellement fort et longuement, qu'il faut lire les sous-titres pour saisir la suite du dialogue), surréaliste et bouleversant, le film est un portrait sensible des frustrations et échecs de l'individu «moyen». Des dialogues et une interprétation exceptionnels ainsi que le rythme endiablé de ce texte (pourtant théâtral à l'origine) ont contribué à faire de ce film un des beaux succès du festival.

Les tensions familiales et les conflits entre générations sont exacerbés dans le film *Adieu, mon chéri* (Chul-Soo Park, Corée du Sud), où les membres d'une famille éclatée et éparpillée un peu partout en Corée et en Amérique se retrouvent à l'occasion du décès du père. Ce rassemblement se fera non sans heurts, car tous ne se reconnaissent pas (ou si peu) dans les rites funéraires traditionnels. Ce malaise provoquera des situations proches d'un burlesque dévastateur. De plus, les frasques de ces invités qui tentent de renouer

la froideur d'une pub de jeans). Enfin, tant qu'un pédophile, responsable d'un groupe de maternelle, sera représenté sous des traits grossiers et caricaturaux (de *grande folle*, notamment), la société pourra dormir tranquille, puisque cette... chose ne saurait survivre à l'extérieur d'un cirque ou d'une foire.

Pourtant, Carle avait en main des thèmes intéressants et actuels: le chômage, la crise de Montréal, les gourous spirituels et médiatiques, l'immigration, etc. On comprend difficilement pourquoi Carle s'est laissé distraire par une matière comique si superficielle et, surtout, bêtement conventionnelle. À force de miser sur ce type de représentation, **Pudding Chômeur** devient tout ce qu'il y a de plus traditionnel et «rassurant», car aucun symbole contemporain d'importance n'est vraiment touché. Les masses et la «bourgeoisie» sont alors satisfaites puisque toutes ces caricatures ne font que consolider les objets traditionnels d'un dévouement sans conséquences (la police, les riches, la religion).

La grande métamorphose sociale n'est donc pas pour demain. Et ça, c'est exactement le genre de discours qui plaît. C'est ça, en fait, être *politically correct*...

Carlo Mandolini

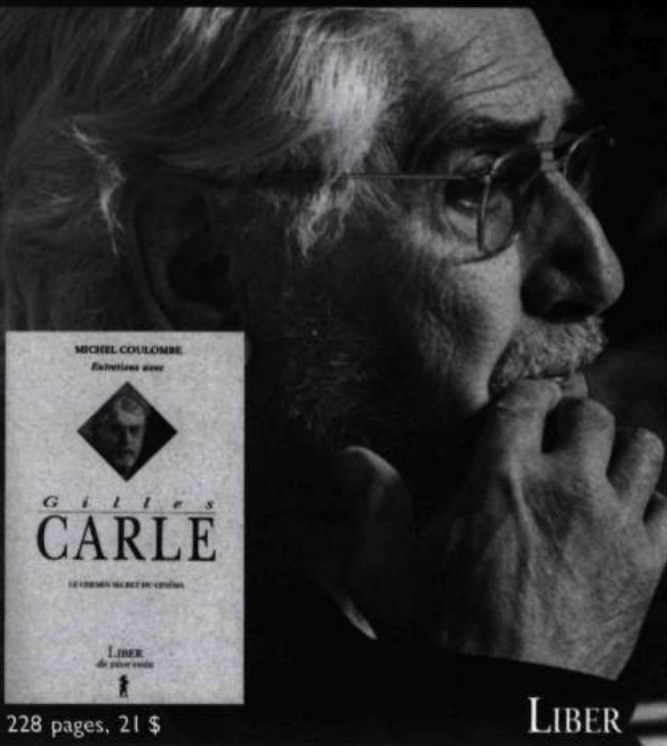
#### PUDDING CHÔMEUR

Can.(Qué.) 1996, 100 min. — Réal.: Gilles Carle — Int.: Chloé Ste-Marie, Louis-Philippe Davignon-Daigneault, François Léveillé, France Arbour, Michel Laprise, Robert Gravel — Dist.: Astral.

## Michel Coulombe

### ENTRETIENS AVEC GILLES CARLE

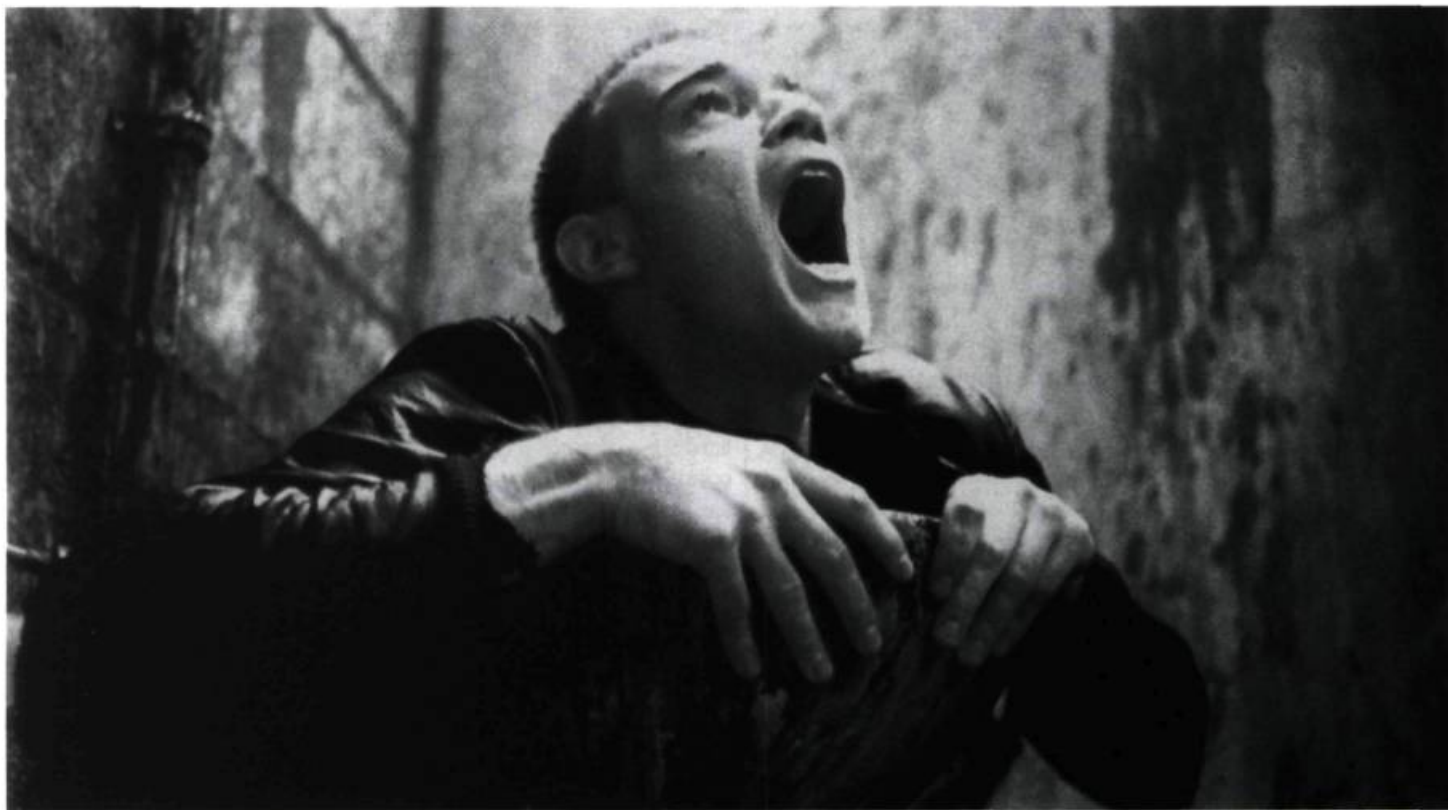
#### Le chemin secret du cinéma



228 pages, 21 \$

LIBÉR

# Trainspotting



Ewan McGregor

## *La rage de... vivre?*

Oubliez le ton sirupeux et moralisateur des téléfilms que vous avez déjà vus sur la toxicomanie ou celui souvent plus sensationnaliste des longs métrages qu'on a tournés sur le même sujet. *Trainspotting* déjoue toutes nos attentes en abordant cette thématique avec un humour féroce et décapant qui met en évidence la rage et le désabusement qui, tour à tour, animent les jeunes protagonistes du film. En fait, j'ai rarement vu portrait de société plus

lucide et inspirant malgré le cynisme qui vient parfois teinter la philosophie de son discours. Ce n'est pas pour rien qu'en Grande-Bretagne, où l'œuvre tricéphale<sup>1</sup> a fait malheur, on l'a acclamée comme l'héritière de *A Clockwork Orange*. C'est certain, le film a touché un nerf sensible. Tout n'est pas rose au royaume de Sa Majesté et le malaise que vit la nouvelle génération est sûr de trouver un écho autour du globe. Le cri primal de *Trainspotting* arrive juste à point

pour sonner, non pas l'alarme (parce qu'elle résonne depuis déjà trop longtemps), mais l'appel au ralliement, celui d'une jeunesse qui veut se faire entendre et impose enfin son point de vue à l'écran.

Le résultat est une œuvre dont la remarquable énergie créatrice, et l'urgence qui s'en dégage, rappellent un peu celles de *La Haine*, le fatalisme en moins. La réalisation de Boyle et le texte de John Hodge nous rentrent dedans dès la



première scène du film; une séquence de poursuite qui oppose les policiers à nos voyous. Ceux-ci courent à perdre haleine, projetés en avant par le rythme effréné du montage, des mouvements de caméra kamikazes, de la musique d'Iggy Pop et de la voix off qui scande, de façon sarcastique, ces nouveaux commandements sociaux (des slogans commerciaux déguisés) que la classe dirigeante voudrait voir la Génération X embrasser: «Choose life. Choose a job. Choose a starter home. Choose dental insurance, leisure wear and matching luggage. Choose your future.» Pas question!

Durant toute la première partie du film, le réalisateur réussit à faire preuve du même entrain démoniaque. Chez quelqu'un de moins talentueux ou de moins intelligent, la stratégie aurait servi de palliatif à l'absence de contenu, comme c'est le cas dans plusieurs films qui empruntent à l'esthétique du vidéo clip (*The Rock* et *The Fan* pour ne nommer que deux maux de tête estivaux). Dans *Trainspotting* cependant, le *free styling* formel soutient parfaitement le discours explosif et peu conventionnel des auteurs. À preuve, la scène à la fois choquante, révélatrice et hilarante où Mark paie les frais de sa première tentative de désintoxication. Il est d'abord incapable de soutenir plus de quelques heures son isolement forcé, un calvaire que Boyle synthétise jusqu'à l'absurde en nous montrant le héros démolir la porte de sa retraite sitôt après l'avoir érigée. Mark doit ensuite souffrir l'humiliation de se droguer via l'emploi de suppositoires dont il a à subir les vertues laxatives dans «les toilettes les plus sales d'Écosse»; une information que l'on doit à l'intervention omnisciente et distanciatrice du réalisateur qui stoppe le plan pour nous faire lire cette épithète en surimpression alors que le pauvre camé se précipite à l'intérieur

des WC. Le spectateur est ensuite convié à subir l'émission sonore de son soulagement intestinal, un gag scatologique qui nous frotte le nez dans une des réalités les plus crues de la toxicomanie. On croit la démonstration terminée mais c'est alors que Boyle nous surprend vraiment. Dans un enchaînement de plans qui tient du délire, l'on voit Mark pénétrer *totale*ment le bol de toilette, faisant fi de l'eau souillée et des lois de la physique, pour retrouver ses suppositoires d'opium. Une fois sa contorsion terminée, un exploit qui nous sidère et nous donne la nausée,

*Dans un enchaînement de plans qui tient du délire, l'on voit Mark pénétrer totalement le bol de toilette, faisant fi de l'eau souillée et des lois de la physique, pour retrouver ses suppositoires d'opium.*

le héros — qui sûrement hallucine — se retrouve à nager sous l'eau dans une masse aquatique d'un bleu méditerranéen. Il retrouve les «perles» qu'il est allé pêcher et revient sur terre via les immondices qu'il a d'abord dû traverser. Coda surréaliste à la scène: lorsque Mark rentre chez lui, on le voit trempé de la tête aux pieds! Difficile d'imaginer scène plus forte, plus imaginative et plus purement cinématographique pour illustrer l'absolu et pathétique dévouement du toxicomane à sa muse. Et ceux qui ont accusé *Trainspotting* de montrer les effets de la drogue sous un jour séduisant étaient sans doute allés fumer dans les toilettes pendant cette scène.

Malheureusement, le réalisateur n'arrive pas à maintenir le même degré d'invention jusqu'à la fin. Dans la deuxième partie du film, le rythme s'alourdit quelque peu. On sent tout à coup l'origine littéraire de l'œuvre dans la segmentation des développements narratifs et le nombre accru de scènes aux dialogues explicatifs. Le recours tardif à l'intrigue policière (la transaction d'héroïne à Londres) semble avoir été imaginé pour précipiter la chute d'une histoire qui, dans

les faits, ne devrait pas pouvoir être commodément résolue dans le cadre d'un film de deux heures. Peu de drames sociaux le peuvent. C'est peut-être pourquoi les auteurs reprennent ici, comme une boutade, la finale de leur long métrage précédent, *Shallow Grave*, dans lequel Ewan McGregor se sauvait aussi avec le butin *vers des lendemains incertains*. C'est donc dire, qu'après tout, on a peut-être là la fin ouverte qu'il fallait bel et bien à *Trainspotting*.

Le nouveau long métrage de Danny Boyle n'est sans doute pas parfait. Mais on y retrouve une telle richesse de détails et de moments de bravoure qu'il serait finalement bien ingrat de notre part de faire la fine bouche. Et il est dommage que le film n'ait été vu que par bien peu de Québécois<sup>2</sup> puisqu'on y trouve même une scène qui n'est pas sans avoir de résonances ici. Dégouté par l'optimisme naïf d'un de ses amis qui désire lui faire goûter «la beauté de l'Écosse et de ses grands espaces naturels», Mark lui crie au visage une longue tirade au venin politique dont je résume ici l'essence, en québécois (parce que la version parisienne employait sûrement un autre langage): «On a été colonisé par une gang de crosseurs, mon chum. On vit dans le trou d'cul du monde!» Gageons que Pierre Falardeau abonderait dans le même sens.

Johanne Larue

1. *Trainspotting* se veut la création commune du réalisateur Danny Boyle, de son producteur Andrew Macdonald et du scénariste John Hodge, le trio infernal qui nous a déjà donné l'excellent *Shallow Grave*. S'il faut en croire les entrevues qu'ils accordent à la presse, ces jeunes gens, à qui il faudrait annexer leur acteur fétiche Ewan McGregor, conçoivent leur collaboration comme celle que vécurent Michael Powell et Emeric Pressburger (le grand-père de Macdonald !) durant l'âge d'or du cinéma britannique.

2. Voir l'éditorial en page 1.

**TRAINSPOTTING (Ferroviopathes)**

— Réal.: Danny Boyle — Scén.: John Hodge, d'après le roman d'Irvine Welsh — Photo: Brian Tufano — Mont.: Mashiro Hirakubo — Mus.: chansons d'Iggy Pop, Brian Eno, Bobby Gillespie et al. — Son: Colin Nicolson, Richard Fettes, Jonathan Miller — Déc.: Kave Quinn, Tracey Gallacher — Cost.: Rachael Fleming — Int.: Ewan McGregor (Mark Renton), Kevin McKidd (Tommy), Ewen Bremner (Spud), Jonny Lee Miller (Sick Boy), Robert Carlyle (Begbie), Kelly Macdonald (Diane), Peter Mullan (Swanney), Irvine Welsh (le dealer), Susan Vidler (Allison), James Cosmo et Eileen Nicholas (les parents de Mark) — Prod.: Andrew Macdonald — Grande-Bretagne — 1996 — 93 minutes — Dist.: Alliance.



Ewan McGregor et Jonny Lee Miller



## Courage Under Fire

Dans son livre sur l'histoire du cinéma américain, *Movie-Made America*, Robert Sklar écrit que la production hollywoodienne des années 90 est jusqu'à présent marquée par un net désir de «restauration» et de «préservation» de la *mémoire historique* collective. En rupture avec le climat nostalgico-amnésique des années 80 (l'ère Reagan), la décennie des JFK, Malcolm X et *Schindler's List* en est une d'analyse et de réinterprétation des événements de l'Histoire.

Se réclamant de ce courant analytique, le film *Courage Under Fire* ressasse l'un des plus grands «non-événements» de l'histoire américaine récente: la Guerre du Golfe. Oui, elle a bel et bien eu lieu cette guerre. C'est ce que veut nous *rappeler* le film de Zwick. Il veut nous faire prendre conscience que derrière les images-nintendo de CNN, il y a eu de vrais morts; que derrière le decorum militaire et politique, il y a eu — parfois, souvent — mensonge. Cette mémoire (les événements entourant la mort du capitaine Karen Walden, à qui l'on veut remettre la médaille d'Honneur), le film l'interroge *directement* à l'aide du flashback et d'une narration polyphonique — comme dans le *Rashomon* de Kurosawa par exemple.

La polyphonie dans ce film, de par sa multiplication des points de vues, est déjà en soi une démarche pour déjouer le point de vue unique de l'Histoire officielle de la guerre et de la censure. Prémisses intéressantes, donc, pour ce film où — par surcroît — un Noir enquête sur le comportement au combat d'une femme blanche. L'Amérique osera-t-elle s'observer autrement dans ce film qui s'est par ailleurs vu refuser l'appui de l'Armée? Eh bien non... au contraire. Et même si le film glorifie une «All-American Woman», il glisse petit à petit dans une direction plutôt réactionnaire et dangereusement tendancieuse. L'Amérique qu'on nous sert ici est traditionnelle, voire même «originelle»: chemises à carreaux, chapeaux de cow-boys, milieu rural, buste du Christ, individualisme... autant d'icônes à la gloire du Marlboro Man et d'une Droite blanche qui rechigne à l'idée de voir des Noirs ou des Hispano-américains participer au projet social américain. En effet, ce sont ici les «minorités» qui subissent

tout. Ainsi Serling (l'officier noir), malgré sa grandeur d'âme, est un perdant : il a commis au combat une erreur de jugement irréparable en ordonnant le bombardement de tanks de sa propre équipe. Parmi les membres de l'équipe du capitaine Walden, il y a Altameyer, un soldat noir qui est — du début à la fin — paralysé par la peur, puis par la maladie. Quant au soldat Monfriez, un Hispano-américain, il est de la pire espèce: caricature ambulante, il est à la fois méprisant, irrévérencieux, sexiste, mutin et lâche! Et à la fin il se suicide. Les démons éliminés, les avocats du diable vaincus, la jeune femme est sanctifiée et s'élève, littéralement, dans les cieux.

Le courage «libéral» de *Courage Under Fire* est donc relatif et très superficiel. En profondeur, sournoisement, le film se solidarise avec d'autres films à l'idéologie douteuse, comme les récents *The Rock* et *The Substitute*.

Carlo Mandolini

**COURAGE UNDER FIRE (Le Courage à l'épreuve)**  
É.-U., 1996, 128 min. — Réal.: Edward Zwick — Int.: Denzel Washington, Meg Ryan, Lou Diamond Phillips, Michael Moriarty, Matt Damon, Scott Glenn, Regina Taylor, Seth Gilliam  
— Dist.: 20th Century Fox.

## Emma

### Enfin fidèle à Jane

Installé confortablement dans une mode qui en fait n'en est pas une, un long métrage intitulé *Emma* voit le jour. Rien ne prédisait un succès, fût-il public ou critique. Contrairement à *Sense and Sensibility*, à *Persuasion* et à la mini-série *Pride and Prejudice*, ce film était réalisé par un Américain et mettait en vedette une comédienne américaine. Pari difficile à tenir de prime abord, puisqu'il n'est pas de romancière plus authentiquement britannique que Jane Austen, ni plus spécialiste dans l'étude des mœurs de son époque et de son pays. Cependant, *Emma* reste la meilleure adaptation jamais faite d'un ouvrage de la digne Jane, exception faite peut-être de *Clueless* qui reprenait *Emma* à sa manière, installant le récit près de deux siècles plus tard et substituant le village de Highbury pour celui plus clinquant de Beverly Hills. Rappelons-nous toutefois que ce sont souvent les non-Américains qui ont réussi à montrer sur film la véritable Amérique, Milos Forman en tête avec *Taking Off*, *Hair* ou *Ragtime*.

*Emma* (1916) est une œuvre romanesque d'une belle eau, qui ne manque ni d'émotion ni d'ironie. Elle met en scène une jeune femme



Gwyneth Paltrow et Toni Collette dans *Emma*



d'une sensibilité tellement frémissante et dévouée si totalement aux autres qu'elle en oublie son propre bonheur. Comme on le sait, la rigide Angleterre de l'époque élève ses jeunes filles selon les meilleures traditions. Mais contrairement au monde (situé cent ans plus tard) d'E. M. Forster, dont les adaptations cinématographiques de James Ivory ont secoué les cinéphiles du monde entier, point de victoire du cœur sur les préjugés ici, de la sensualité sur le col cassé, ni sur la légendaire prudence britannique. Seuls les intérieurs bourgeois, reposants et raffinés, restent les mêmes, les personnages d'Emma se mouvant dans un monde moins stressé que celui de l'époque victorienne.

L'art de Douglas McGrath, natif du Texas, a consisté à oser nous présenter comme tout à fait normale une jeune femme heureuse, vivant à l'ombre d'un père vieillissant et chaleureux, mais à qui on n'a jamais appris à s'auto-examiner, ni même à s'autocritiquer. Dans sa complète innocence, c'est une perle véritable, qui se sent parfaitement bien, à la fois dans sa peau et en compagnie des autres, à condition que ces derniers se conforment de façon «naturelle» à sa manière de penser et d'agir. Archétype de l'héroïne anglaise, Emma, telle qu'interprétée (à la perfection) par Gwyneth Paltrow, est l'indépendance même, vive et légère comme un oiseau; elle s'est découvert très tôt un penchant subtil pour provoquer des rencontres entre les gens de son entourage qu'elle imagine faisant partie de couples parfaitement homogènes. Les combines hétéroclites et les échecs répétés se multipliant, elle finira par apprendre sa leçon au prix d'un immense embarras et d'une douleur personnelle considérable.

Ce qui nous touche d'ailleurs dans son personnage, ce n'est cependant ni son innocence, ni son naturel accueillant. Emma plaît parce qu'elle est dotée d'une multitude de défauts que, contrairement à ses contemporains, elle ne camoufle pas de façon intentionnelle sous des dessous de fausse gentillesse.

Le film de McGrath a aussi la grande qualité de savoir se prendre au sérieux du début à la fin. La société n'est pas ici décrite pour être critiquée, elle ne voudrait provoquer chez le spectateur aucun sarcasme outrancier. À peine de petites touches ironiques apparaissent-elles au détour d'une scène ou d'une réplique. Il en résulte l'étrange impression que l'univers d'Emma n'est

pas bien différent de celui dans lequel nous vivons à la fin du XX<sup>e</sup> siècle: les gens croient savoir, les gens font des gaffes, les gens se font taper sur les doigts. Et qu'on ne vienne pas nous dire que la société actuelle est dépourvue de cet enrobage social, destiné à adoucir ou à atténuer le moindre de nos gestes, la moindre de nos actions.

Ajoutons enfin que le film a été composé avec énormément de goût, une précision méticuleuse du détail et un sens profond de la symétrie dans les images et les couleurs. Quant à la bande sonore, due à l'ingénieuse Rachel Portman, elle contribue à la beauté de cette œuvre ravissante par la fraîcheur de son doigté et (heureusement) par l'absence totale d'un lyrisme qui serait totalement déplacé ici.

Maurice Elia

**EMMA**

— Réal.: Douglas McGrath — Scén.: Douglas McGrath, d'après le roman de Jane Austen — Photo: Ian Wilson — Mont.: Lesley Walker — Mus.: Rachel Portman — Déc.: Michael Howells — Cost.: Ruth Meyers — Son: Colin Miller — Int.: Gwyneth Paltrow (Emma), Toni Collette (Harriet), Alan Cumming (Mr. Elton), Jeremy Northam (Mr. Knightley), Ewan McGregor (Frank Churchill), Greta Scacchi (Mrs. Weston), Juliet Stevenson (Mrs. Elton), Polly Walker (Jane Fairfax), Sophie Thompson (Miss Bates), Phyllida Law (Mrs. Bates), James Cosmo (Mr. Weston) — Prod.: Patrick Cassavetti, Steven Haft — Grande-Bretagne — 1996 — 120 minutes — Dist.: Alliance.

**A Time to Kill**

Un des événements intéressants de l'été fut sans contredit la mise au monde de Matthew McConaughey dans l'arène hollywoodienne. Mais s'il est vrai qu'une étoile est née (ou que l'on vient de relâcher un clone du jeune Paul Newman), il est moins sûr que le film qui l'a lancé devrait nous enthousiasmer. Je ne parle pas ici des faiblesses narratives qui rendent l'histoire de *A Time to Kill* bien prévisible, mais plutôt de son discours idéologique.

Les auteurs du film voudraient essentiellement nous faire croire que l'on ne devrait jamais condamner un homme pour un crime que l'on commettrait nous-mêmes. Littéralement. Devant la cour. Mais dans quel genre de société vivrions-nous si nous mesurons la justice au poids de nos faiblesses? C'est pourtant ce que préconise l'avocat qu'interprète McConaughey. Il arrive à se convaincre, et à persuader le jury, qu'ils tueraient eux aussi les bourreaux de leur enfant et que, par conséquent, ils se doivent de défendre et d'acquitter le père éploré. Le désir de se venger est une chose; c'est une impulsion légitime. On peut même ressentir de l'empathie pour la personne qui, poussée par le désespoir (comme c'est d'ailleurs le cas pour l'accusé qu'interprète Samuel L. Jackson), prend la justice entre ses mains. Mais il est troublant de nous faire croire, comme le tente le film, qu'il est souhaitable, voire normal, de sanctionner ce geste dans une démocratie.

Bien sûr, pour nous confondre, les auteurs pipent les dés en faisant du procureur un salaud qui n'exige rien de moins que la peine de mort pour le pauvre accusé. On joue aussi la carte du racisme, ou plutôt la peur du racisme. C'est-à-dire que les auteurs, comme le protagoniste, tablent sur la crainte que le public/jury, que l'on assume blanc, ressentira lorsque surpris en flagrant délit de racisme, s'il ose jeter la pierre à un Noir pour un crime qu'un Blanc pourrait aussi commettre. On nous dit encore, et c'est sans doute vrai, que dans le contexte particulier du Sud des États-Unis, la loi est toujours plus clémentine pour les Blancs, qu'ils soient accusés ou victimes. Mais ce n'est pas parce que le système judiciaire est

Séquences  
tient à féliciter  
**MICHEL BRAULT**  
qui vient de recevoir  
le Prix du Gouverneur  
Général du Canada  
pour les arts  
de la scène



vicié qu'il faut nécessairement applaudir lorsque le héros endosse le vieil adage «œil pour œil, dent pour dent». Le système n'est pas immuable; on peut le transformer. C'est à lui que notre avocat aurait dû s'attaquer.

Les tendances totalitaires de *A Time to Kill* ne surprendront pas outre mesure les cinéphiles qui suivent la carrière de Joel Schumacher. Après tout, c'est lui qui a tourné *Falling Down*, fantasma fasciste s'il en est un; et c'est lui qui vient de faire de Batman un héros joyeusement justicier dans *Batman Forever*. (En comparaison, les deux premiers films de la série, réalisés par Tim Burton, mettaient en scène un héros beaucoup plus tourmenté et moins innocent.) Tout cela est bien dommage, car il y a, dans le procès de *A Time to Kill*, matière à faire réfléchir. D'abord sur les enjeux éthiques et moraux que le cas soulève. Ici, le film passe outre parce que le héros n'est pas horrifié lorsqu'il se rend compte qu'il aurait agi comme son client. *Il se sent coupable de ne pas s'en être aperçu avant* et organise dès lors sa défense en conséquence. Deuxièmement, jamais le film ne s'interroge sur la validité de la peine de mort en tant que punition. (Bien au contraire, les auteurs y croient, n'est-ce pas?) Mais il me semble que quelqu'un, dans la diégèse, aurait pu dire: «Écoutez, cet homme est coupable mais son crime, dans les circonstances, n'exige sûrement pas le châtiment de mort.» Non, cela aurait été trop raisonnable. Et la raison ne figure pas dans *A Time to Kill*. Il s'agit d'une œuvre viscérale qui s'adresse à nos instincts les moins nobles. *Shoot first, talk later.*

Johanne Larue

#### A TIME TO KILL (Non coupable)

É.-U. 1996, 132 min. — Réal.: Joel Schumacher — Int.: Matthew McConaughey, Samuel L. Jackson, Sandra Bullock, Kevin Spacey, Brenda Fricker, Ashley Judd, Oliver Platt, Patrick McGouhan, Donald Sutherland, Kiefer Sutherland — Dist.: Warner Bros.



Jean-Louis Trintignant et Marc Lavoine

## Fiesta

### Dégustez froid

À 17 ans, en 1936, quand on vit dans un collège catholique français, on peut se surprendre à rêver d'une belle bataille dont on serait un des acteurs. Cela vous change de la monotonie d'une petite vie tranquille à la remorque de bouquins poussiéreux et de devoirs sans risques. Avec *Fiesta* de Pierre Boutron, c'est ce qui arrive à Rafael, quand son père, un colonel de l'armée franquiste, lui donne l'ordre de le rejoindre en Espagne. Bien sûr, il n'est pas question pour le paternel d'envoyer tout de go son aristocrate de fils sur le champ de bataille. Il faut d'abord l'endurcir par un entraînement ad hoc. En foi de quoi, il confiera cette éducation à la dure à un excentrique Masagal dont la santé laisse à désirer. C'est ici que commence la descente vertigineuse de notre héros romantique vers la perte de son innocence.

Sur fond de cynisme et de désabusement, la mise en scène choisit de filmer des dialogues souvent percutants dans une sorte de milieu clos. Par la même occasion, la caméra ne fera pas la belle. Elle se tiendra près des personnages et prendra un malin plaisir à les dévisager. Il faut savoir que l'action principale se passe dans un ancien couvent. Un milieu clos qui s'adonne ici au sport, que dis-je, à la fiesta d'un peleton

d'exécution. On aura compris le parallélisme aussi tordu qu'audacieux entre deux fonctions. Comme détournement de sens, on peut difficilement faire mieux. Et la méprise s'en donne à cœur joie quand Rafael se rend compte qu'on l'a fait passer d'un milieu clos à un autre.

Normalement, un haut gradé se doit d'afficher une allure altière habitée par une discipline sans faille. Ici, le colonel Masagal possède une taille qui n'inspire pas la crainte. Il fait figure de vieille tante qui a une relation homosexuelle avec Casado, son aide de camp. Seul maître à bord après Franco, il abuse de ses pouvoirs avec l'allégresse non dissimulée de celui qui n'a rien à perdre parce que ses jours sont comptés, à cause d'un diabète incontrôlé. En sus, il dépose un souverain mépris sur la caste des riches dont il fait partie. Nous avons affaire à un psychopathe aussi séduisant que dangereux. Pour lui, l'armée républicaine ne peut pas ne pas vaincre parce qu'elle donne rendez-vous à une multitude de cons. Dans un tel contexte, la dictature se voue à l'épanouissement du fascisme sur une haute échelle. Il s'agit ici de l'échelle des valeurs renversées.

En tenant compte de tous ces huis clos, on ne s'étonne pas du fait que Boutron privilégie le jeu des acteurs qui font tous montre d'une présence remarquable jusque dans les rôles les plus secondaires. Marc Lavoine qui joue Casado s'ac-



quitte fort bien d'un rôle de subalterne qui s'amuse à jouer à la domination rentrée. Grégoire Colin, avec un visage d'une mobilité très expressive, rend bien ce personnage étonné qui conserve encore dans la voix les vapeurs de l'adolescence. Et Jean-Louis Trintignant a bien mérité son prix d'interprétation à Chicago en 1995. À lui seul, il vaut le déplacement. Trintignant pratique un art minimaliste. L'économie des gestes et du débit lui sied à merveille. Ici, quand il hausse le ton, cela prend l'allure d'un tonnerre qui éclate. Et son petit sourire en coin distille un cynisme d'une délicieuse cruauté. **Fiesta**, c'est une fête où on déguste froid.

Janick Beaulieu

**FIESTA**

Fr. 1995, 110 min. — Réal.: Pierre Boutron — Int.: Grégoire Collin, Jean-Louis Trintignant, Jean-Philippe Ecoffey, Marc Lavoine, Laurent Terzieff, Dayle Haddon — Dist.: Allegro.

**That Thing You Do!**

C'est en Caroline du Sud, pendant qu'il tourne **Forrest Gump** que Tom Hanks a eu l'idée de **That Thing You Do!** et il a commencé à en écrire le scénario pendant l'immense tournée mondiale qui a suivi la sortie triomphale du film aux États-Unis. Lorsque les producteurs lui renvoient son travail tout religieusement annoté, Hanks s'amuse à lire leurs commentaires et même à prendre quelques notes. Et finalement, il décide de le réaliser lui-même.

Le film raconte l'épopée des Wonders, un groupe pop imaginaire des années 60, formé d'amis musiciens d'Erie, en Pennsylvanie. Une chanson, une seule, les fait grimper au top des



That Thing You Do!

tops, puis, en quelques mois, c'est la chute vers l'obscurité — l'histoire de nombreux petits groupes musicaux connus depuis sous le nom de *one hit bands* (d'où la reprise que d'aucuns ont trouvée — à tort — trop répétitive de la chanson-titre).

Hanks a bien connu cette époque, et peu importe s'il n'avait que huit ans lorsqu'il regardait les Dave Clark Five au Ed Sullivan Show. Son film est engageant du début à la fin, méticuleusement écrit et tourné avec beaucoup de brio.

Hanks n'a pas uniquement utilisé tous les accessoires propres à l'époque (voitures, appareils ménagers, décors plus que véridiques), il a réussi à tourner à la manière de l'époque, c'est-à-dire en plans larges au début du film, puis en plans plus rapprochés et finalement en cernant ses personnages au dénouement pour en faire des êtres humains à part entière. Et pour un premier film en tant que réalisateur, on ne peut que lui tirer le chapeau.

En se donnant lui-même un rôle (celui du manager du groupe), Hanks n'a pas hésité à choisir un comédien qui lui ressemble physiquement (Tom Everett Scott, dans le rôle du batteur) et à imprégner ses personnages de ses émotions et de sa propre légendaire bonne humeur. Le personnage incarné par Liv Tyler regroupe, au niveau des sentiments, tous les personnages («très humains») incarnés par Hanks lui-même, particulièrement ceux de **Philadelphia** et de **Forrest Gump**.

Souhaitons (comme on se plaît à le souhaiter, tout au long du film, pour les infortunés Wonders et leur chanson) que pour Hanks, il ne s'agisse pas ici d'un coup de maître unique dans sa carrière de réalisateur.

Maurice Elia

**THAT THING YOU DO!**

États-Unis 1996, 105 min. — Réal.: Tom Hanks — Int.: Tom Everett Scott, Liv Tyler, Johnathon Schaech, Steve Zahn, Ethan Embry, Tom Hanks, Charlize Theron, Obba Babatundé, Alex Rocco, Chris Isaac, Kevin Pollak, Peter Scolari, Rita Wilson — Dist.: 20th Century Fox.



Robert De Niro dans **The Fan**

**The Fan**

Après **Bull Durham** et **Field of Dreams**, voici le dernier-né des films américains à saveur base-ball. Dans **The Fan**, Robert De Niro se met dans la peau de Gil Renard, un obsédé de ce sport, vivant sa passion par procuration via son frappeur préféré, Bobby Rayburn (un Wesley Snipes solide). On présente le fan et son héros, tous deux luttant pour l'amour de leur fils et le maintien de leur carrière. L'un vend des couteaux et effraie ses clients; l'autre se complait avec arrogance dans son statut d'étoile montante, tout en souffrant de superstitions proverbiales. Un montage en parallèle assommant!

Lorsque la suprématie de son idole est menacée par le joueur immigrant Juan Primo (Benicio Del Toro de **The Usual Suspects**), le fanatique n'hésite pas à déployer de la DeNiromanie pour générer un peu de suspense. Mais l'acteur qui fait vibrer avec magnificence chacun des déséquilibrés qu'il personnifie, ne peut à lui seul ranimer l'intérêt étouffé par l'ennui catastrophique des premiers deux-tiers du film.

Une info-pub soutient que l'attrait immédiat de **The Fan** réside en la familiarité du



base-ball chez le public américain. Pourtant, rien à craindre pour les profanes: tous les éléments du film sont codés pour éviter quelque alarmante dissonance cognitive. On commence avec la familière dichotomie du sage et du désaxé (variation sur le thème du bon et du méchant). Puis on enchaîne à l'aide d'une trame sonore livrant un contrepoint pléonastique dénué d'originalité: de la musique très *black* pour les scènes à la gloire de Wesley Snipes, du bon vieux Rolling Stones pour la folie de DeNiro, et les Gypsy Kings et Santana pour le numéro un hispanique. Quant aux personnages secondaires, des clichés débilissants sont repris. Calqué sur les cupides emberlificoteurs mythifiés par les journaux jaunes d'Hollywood, l'agent de Snipes (John Leguizamo) agace. Ellen Barkin décroît dans le rôle de l'animatrice-radio à la fois sexy et castratrice, qualificatif verbalisé *ad nauseam* pour vulgairement réitérer la place importune d'une femme en terrain macho. Même les admirateurs du De Niro démentiel des *Taxi Driver*, *Cape Fear* et *This Boy's Life* accuseront le ténor du thriller d'avoir accepté un rôle avec un arrière-goût de pot-pourri réchauffé.

Le réalisateur Tony Scott (*Top Gun*, *Days of Thunder*) faillit doublement, tant à la tâche d'explorer une adulation malade, qu'à celle de créer une intrigue digne de ce nom. Par contre, il réussit à insulter les partisans sportifs et les cinéphiles en élaborant un drame terne palliatif à leur présumé vacuum intellectuel.

Geneviève Royer

#### THE FAN (Le Fanatique)

É.-U. 1996, 117 min — Réal.: Tony Scott — Int.: Robert de Niro, Wesley Snipes, Ellen Barkin, John Leguizamo, Benicio Del Toro, Brandon Hammond, Andrew J. Ferchland — Dist.: Columbia.

## Lone Star

### Texas libre

C'est longtemps après le premier visionnement de *Lone Star* que l'on se rend compte des richesses que contient le film. Le cinéma de John Sayles apparaît alors dans toute sa simplicité: elliptique, sans fioriture ni ornement, masqué d'aucun esthétisme alourdissant. Entre le spectateur et l'image, le chemin tracé par le cinéaste est le plus direct possible, et *Lone Star*, film-enquête par excellence, est porteur de messages universels.

La première séquence exprime parfaitement le film: un large plan général d'une étendue désertique où deux sergents de l'armée se parlent, séparés par des cactus. Ils ne cherchent pas quelque chose en particulier, juste des balles de fusil sur ce qui fut autrefois un terrain de tir militaire, mais l'attention de l'un d'eux est attirée par un objet dans le sable. Et c'est en fait ce que font tous les personnages de *Lone Star* tout au long du film: dans les grands espaces vides que sont devenues leurs vies, ils se laissent aller à vivre, jusqu'à ce que des événements soudains

les forcent à partir à la découverte de certaines bribes d'existence que font chatoyer, le temps de quelques jours ou de quelques instants, leurs mémoires intentionnellement défaillantes. Superbement racontées, leurs histoires s'emboîtent les unes dans les autres, le long d'une même trajectoire où les tensions culturelles, raciales, économiques et familiales ne sont jamais présentées comme sous-jacentes. Car les personnages de *Lone Star* ne sont forts que dans la mesure où la structure narrative du film s'attache à la moindre de leurs faiblesses.

Une ligne directrice tout de même: la découverte dans le désert qui sert de banlieue à la petite ville de Frontera (Texas), sur le Rio Grande, de cette étoile de shérif et d'une bague maçonnique aux côtés d'un squelette qui ne tardera pas à être identifié. À partir de là, tout un écheveau de souvenirs enfouis et de secrets bien gardés se défait, révélant des hommes et des femmes dont les sentiments sont longtemps restés non exprimés, des familles entières en fait, qui ont été liées, d'une façon ou d'une autre, avec ce personnage de Buddy Deeds, le shérif bien-aimé dont le souvenir hante encore l'esprit de chacun. Dans cette région, à la frontière entre deux pays,



Kris Kristofferson dans *Lone Star*



## Le cinéaste col bleu



John Sayles

John Sayles est facile d'accès. Je me souviens d'une entrevue qu'il m'avait accordée au Festival de Toronto lors de la sortie de son premier long métrage, *Return of the Secaucus Seven*, sorte de *Big Chill* intellectuel et engagé qui avait conquis les foules et fait versé plus d'une larme à quelques hippies vieillissants. Nous étions en 1980. Depuis, Sayles a écrit et réalisé neuf autres longs métrages, scénarisé (et «réparé») les films de quelques collègues et rempli sa tâche d'ouvrier spécialisé. L'homme est haut de taille, il a l'habitude de s'habiller de façon très informelle, les manches retroussées, une casquette sur la tête; s'il avait une guitare en bandoulière, il ressemblerait à s'y méprendre au chanteur-compositeur James Taylor.

Fabuliste moderne, Sayles semble s'intéresser aux mythes grecs qu'il révisé à sa façon, redonnant un sens nouveau à l'idée aristotélicienne du héros tragique. Pour lui, celui-ci est un être contemporain, généralement sans préjugé marquant, qui se trouve soudain placé dans un environnement hostile. La plupart du temps, c'est un personnage qui vit dans son propre monde, mais qui doit se forcer à

comprendre celui dans lequel il est quotidiennement plongé. Dans *Lone Star* par exemple, l'actuel shérif Sam Deeds est déchiré par un conflit intérieur. Ceux qui l'entourent ne l'affectent pas mais lui procurent des problèmes nouveaux, extérieurs à ceux qui le tourmentent personnellement.

Sayles est une personnalité unique dans l'histoire du cinéma américain contemporain. À Hollywood, il se meut comme un poisson dans l'eau, puis, tout seul, fait les films qu'il veut. Intérieur/extérieur: il est le prototype des personnages qu'il crée.

M.E.

### FILMOGRAPHIE

1980	<i>Return of the Secaucus Seven</i>
1983	<i>Lianna</i>
1983	<i>Baby It's You</i>
1984	<i>The Brother from Another Planet</i>
1987	<i>Matewan</i>
1988	<i>Eight Men Out</i>
1991	<i>City of Hope</i>
1992	<i>Passion Fish</i>
1994	<i>The Secret of Roan Inish</i>
1996	<i>Lone Star</i>

les Blancs, les Noirs, les Chicanos et les sang-mêlé se souviennent tous du passé de façon déférente. Mais le fantôme d'un personnage de jadis, d'un moment, d'un événement, trace au fond de chacun un sentiment d'appartenance ainsi qu'une possibilité de poursuivre son histoire personnelle à condition d'avoir réglé ses comptes avec le passé. On ne peut pas savoir où l'on s'en va si on ne sait pas d'où on vient. *You live in a place, you should know something about it*. Chacun des personnages de *Lone Star* se posera cette question, comme on se la pose tous à certains moments cruciaux de son existence.

Il y a aussi le fait que ce film se déroule au Texas, le seul État américain à avoir autrefois été un pays, une république, dont les luttes internes ne se sont pas éteintes avec la Guerre de Sécession, où les conflits ethniques durent encore, particulièrement à la frontière mexicaine. (Quand en classe, Pilar Cruz essaie d'intéresser sa classe au violent passé du Texas, un de ses étudiants lui répond du tac au tac: *Everybody's killing everybody else*.) Là, de l'autre côté du Rio Grande, d'autres coutumes prévalent, bien que la manière de vivre, la musique, la langue restent les mêmes. Cependant, l'homme a créé là une frontière, une ligne dessinée de façon officielle, un endroit où l'on peut dire: «C'est ici que je

finis et que quelqu'un d'autre commence.» Métaphoriquement, c'est le symbole artificiel que l'on érige entre les sexes, les classes sociales, les ethnies, les âges.

Ainsi, l'enquête que mène Sam Deeds, l'actuel shérif, le renseigne sur son père, Buddy Deeds, l'homme le plus vénéré de l'endroit, dont l'esprit et le courage continuent d'alimenter le culte de héros créé peut-être de toutes pièces par les habitants de la petite ville. Est-ce lui qui les a vraiment débarrassés de Charley Wade, le cruel shérif dont il était à l'époque l'assistant? Sam voudrait bien découvrir une faille chez ce père envahissant qui l'avait, entre autres, empêché de poursuivre son idylle post-enfantine avec Pilar, la Mexicaine. À son histoire se greffent d'autres récits, tout aussi importants, où les personnages se sont façonné des présents et entreprennent des avenir à partir de passés adroitement falsifiés ou alors pas assez digérés: le colonel noir Del Payne qui revient dans sa ville natale et doit faire face à ce père qu'on appelle aujourd'hui Big O, et qui avait quitté sa famille lorsque Del n'avait que huit ans; Enrique qui continue à faire traverser la rivière à des clandestins sous l'œil désapprobateur de sa patronne mexicaine (la mère de Pilar) qui veut aujourd'hui «vivre uniquement en anglais»...

À l'écran, le mélange des races et des accents se fait sans accroc. La caméra se promène d'un récit à l'autre, s'attardant de manière surprenante sur quelque visage significatif, un moment d'émotion entre un grand-père collectionneur d'archives historiques particulières et son petit-fils qui veut voler de ses propres ailes, mais qui se heurte aux principes de son père, ou alors une scène d'amour filmée avec une extraordinaire chaleur...

Longtemps admiré pour son indépendance et la tranquille intelligence de ses œuvres (*Return of the Secaucus Seven*, *Baby It's You*, *Lianna*, *Matewan*, *City of Hope*), John Sayles nous donne avec *Lone Star*, son dixième long métrage, une vibrante leçon d'histoire ainsi qu'un panorama assez complet sur l'état actuel des relations humaines dans le monde.

Maurice Elia

### LONE STAR

— Réal.: John Sayles — Scén.: John Sayles — Photo: Stuart Dryburgh — Mont.: John Sayles — Mus.: Mason Daring — Déc.: Dan Bishop — Cost.: Shay Cunliffe — Son: Clive Winter — Int.: Chris Cooper (Sam), Elizabeth Peña (Pilar), Matthew McConaughey (Buddy Deeds), Kris Kristofferson (Charlie Wade), Joe Morton (Del), Ron Canada (Otis), Clifton James (Hollis), Miriam Colon (Mercedes Cruz), LaTanya Richardson (Priscilla Worth), Chandra Wilson (Athens), Frances McDormand (Bunny), Eddie Robinson (Chet) — Prod.: R. Paul Miller, Maggie Renzi — États-Unis — 1996 — 136 minutes — Dist.: Alliance.