

Critiques

Number 188, January–February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1997). Review of [Critiques]. *Séquences*, (188), 44–56.

The Crucible

Sorcières sous-traitées



Après le succès de *The Madness of King George*, son premier film, le réalisateur britannique Nicholas Hytner a décidé de demeurer dans un monde qu'il connaît bien, celui de la scène. Pour son second long métrage, Hytner a en effet choisi d'adapter *The Crucible*, la célèbre pièce anti-maccarthyste d'Arthur Miller. Afin de demeurer à la hauteur du sujet, Hytner et ses producteurs (parmi lesquels on compte Robert A. Miller, le fils du dramaturge) ont mis en place une machine imposante qui a pu compter sur Daniel Day-Lewis, Winona Ryder et Paul Scofield à la tête d'une distribution dont les membres peuvent se targuer d'avoir remporté au fil des ans quatre Tonys, trois Oscars, trois Golden Globes et un Emmy. De plus,

l'adaptation cinématographique est assurée par Arthur Miller lui-même et les décors ont été plantés à quelques kilomètres à peine de l'endroit où a eu lieu la funeste chasse aux sorcières racontée par l'auteur dans sa pièce. Tout a donc été mis en place pour évoquer, une nouvelle fois, après sa création sur scène à New York en 1953, cette effroyable purge survenue dans le Massachusetts puritain du XVII^e siècle. Il faut savoir que Miller a écrit sa pièce au moment où sévissaient aux États-Unis les travaux de la célèbre commission spéciale du Sénat chargée de dénicher et d'interroger les «sympathisants communistes» œuvrant à Hollywood. Aujourd'hui, plus de quarante ans après leur première apparition, les sorcières de Salem reviennent donc nous han-

ter. Mais à l'aube de l'an 2000, elles ont des motivations légèrement différentes. Cette version cinématographique cherche en effet à aborder la question sous un angle nouveau. Certes le récit fondamental demeure, un récit terrible qui raconte comment, par oui-dire, par paranoïa ou par «simple» soif de vengeance, un groupuscule — ou même un seul individu — peut semer la haine et la mort au sein d'une communauté. Pour *The Crucible*, Hytner et Miller ont choisi de mettre l'accent sur la vie asphyxiante et remplie d'interdits de la société puritaine du début de la colonie. L'un de ces tabous, c'est évidemment tout ce qui concerne le corps (y compris le mouvement de celui-ci, c'est-à-dire lors de la danse) et la sexualité. Et dans cette communauté

où l'on ne vit que pour Dieu, la jeunesse ne sait où aller. Ce sera donc à l'occasion de véritables bacchanales que ces adolescentes s'abandonneront, la nuit, aux plaisirs de découvrir l'excitation de l'interdit transgressé et l'exaltation de la jeunesse.

Ainsi, avant même de raconter une histoire de délation et de trahison, le film de Hytner privilégie les thèmes de la jeunesse brimée et de la sexualité étouffée. C'est d'ailleurs cette frustration qui sera à l'origine du drame. Une frustration provoquée par l'hypocrisie d'une collectivité qui, pour se donner bonne conscience, impose des normes rigides à la communauté et qui n'hésite pas à sanctionner sévèrement le moindre écart. C'est en abordant la matière selon cette perspective qu'on se rend bien compte que la pièce de Miller n'a rien perdu de son actualité. Le film de Hytner se présente donc comme un document nécessaire en cette période où les inquisiteurs réapparaissent un peu partout dans la société. Inquisiteurs nullement inquiétés par des citoyens blasés qui les regardent tout bonnement faire leur besogne sans trop réagir...

Dans sa mise en scène, Hytner a su contourner habilement les dangers de l'adaptation et de la prédominance du dialogue. Et même si l'écriture filmique ne nous réserve pas de très grandes surprises, le réalisateur a su dynamiser le récit

grâce à une caméra désinvolte, une temporalité éclatée, de nombreux extérieurs et de fréquents changements de points de vue. Sous la plume de Miller, le récit a trouvé un style qui s'harmonise admirablement avec l'esthétique filmique. Le rythme est énergique et les rebondissements servent bien un montage alerte. De plus, la photographie et la direction artistique, animées par un désir d'authenticité, font de ce film une œuvre plastique remarquable.

Or, étrangement, l'ensemble souffre d'un manque d'ampleur. Certes *The Crucible* est un film intéressant, mais il est loin d'être aussi passionnant que l'est son sujet. L'adaptation de Miller et Hytner a beau être pratiquement sans failles, ce film a un air emprunté et un style un peu gauche. Hytner fait bien son travail sans pour autant nous provoquer, nous remuer. Tout est correct, tout est comme il se doit et nous, spectateurs, restons somme toute assez froids. Hytner a aussi eu beaucoup de mal à soutirer un tant soit peu de ses acteurs — pourtant tous d'une classe supérieure. Winona Ryder et tout particulièrement Daniel Day-Lewis interprètent leur rôle d'une manière tellement affectée que c'en est parfois presque irritant. Ryder démontre cependant une belle aisance lorsqu'il s'agit de passer d'un registre à l'autre à l'intérieur d'une même scène. Heureusement, Paul Scofield,

même s'il est sous-utilisé, est souverain. Sans sa prestance, les scènes de tribunal auraient eu bien du mal à passer la rampe.

Il est incontestable qu'un film comme *The Crucible* a aujourd'hui toute sa raison d'être. Mais, malheureusement, le film de Nicholas Hytner fait beaucoup de bruit pour rien. Et au-delà de sa beauté formelle, il nous laisse avec une impression de superficialité qu'une exécution (sans jeu de mots) correcte, sans plus, n'aide pas à rendre passionnant.

Carlo Mandolini

THE CRUCIBLE (La Chasse aux sorcières)

États-Unis 1996, 120 minutes — Réal.: Nicholas Hytner — Scén.: Arthur Miller, d'après sa pièce — Photo: Andrew Dunn — Mont.: Tariq Anwar — Mus.: George Fenton — Déc.: Lily Kilvert — Cost.: Bob Crowley — Int.: Daniel Day-Lewis (John Proctor), Joan Allen (Elizabeth Proctor), Winona Ryder (Abigail), Paul Scofield (le juge Danforth), Bruce Davison (le pasteur Parris), Rob Campbell (le révérend Hale), Jeffrey Jones (Thomas Putnam), Karron Graves (Mary Warren). Prod.: Robert A. Miller, David V. Picker — Dist.: 20th Century-Fox.

The English Patient

Frontières absentes

Anthony Minghella est un cinéaste étonnant. Avec son très beau film *Truly, Madly, Deeply*, œuvre intelligente et impressionniste sur le deuil, Minghella nous avait fort touchés. Avec son tout nouveau film, *The English Patient*, un mélodrame bénéficiant, lui, d'un budget de 25 millions de dollars, Minghella nous captive. Visiblement, dans l'intimisme comme dans le spectaculaire, il maîtrise l'art de la mise en scène et fait preuve d'une très grande sensibilité lorsqu'il s'agit de dépeindre les sentiments humains les plus profonds.

En adaptant le best-seller de l'auteur canadien d'origine sri-lankaise Michael Ondaatje, (Prix Booker 1992) Minghella a opté pour une histoire de paradoxes. À la veille de la Deuxième Guerre mondiale, alors que le monde s'épie, quelques Européens, archéologues, cartographes et autres orientalistes vivent dans le désert nord africain les dernières illusions d'une modernité européenne décadente; illusions d'une civilisation qui croit avoir enfin compris que son salut ne se situe que dans la connaissance et la compréhension de l'autre et dans le refus des frontiè-



The Crucible



The English Patient

res. C'est donc dans ce contexte de *non-lieu*, propice à l'altérité, que pourra s'allumer l'amour passionné entre Laszlo de Almásy, un comte hongrois, archéologue amateur et Katharine, la femme d'un cartographe anglais. Ces amants, que la nature a rapprochés, seront cependant séparés, jusqu'à la mort du moins, lorsque l'Homme, métamorphosé par la guerre, redevient bestial. Une fois la guerre terminée, Almásy, gravement brûlé lors d'un accident d'avion, sera recueilli par Hana, une infirmière canadienne-française, avec qui il se liera d'amitié¹.

Construit sur le modèle du mélodrame classique, *The English Patient* évoque avec une nette nostalgie un certain cinéma hollywoodien des années 30 et 40. Un cinéma romanesque, passionné et passionnant, truffé de rebondissements et porté par un souffle aussi lyrique qu'exotique. Les images, d'une beauté à couper le souffle, sont très souvent – il est vrai – des «cartes postales». Mais le caractère convenu de ces images relève d'un désir d'évoquer le cinéma dont il s'inspire, en exprimant aussi – et surtout – une certaine utopie. L'utopie de croire en une humanité où les gens de tous les horizons et de toutes les croyances peuvent mener une existence paisible et vivre un amour parfait.

Chimères, en effet, car il y a la guerre. Dans *The English Patient*, le conflit mondial n'est pas

qu'un arrière-plan abstrait et sans conséquences, mais bien cette folie déshumanisante qui embrase l'humanité. Tout en demeurant dans un registre de fiction, Minghella a voulu montrer la guerre dans ce qu'elle a de plus horrible (blessures, mutilations, brûlures atroces...). Mais avant tout, dans l'esprit du cinéaste, la guerre impose des barrières, des frontières, le choix d'un camp. Elle brise le dialogue, engendre l'incompréhension et impose le silence pour mieux faire régner le bruit des bottes. Or l'ouverture à l'autre, c'est aussi pouvoir lui parler, communiquer avec lui (Almásy parle plusieurs langues). D'où la structure du film, mélange de flash-back et de récit direct. Et si Laszlo n'arrive pas à temps pour sauver Katharine, c'est parce qu'il n'aura pas réussi à établir la communication avec l'officier anglais qui le reçoit au camp.

The English Patient est un très beau film d'amour et d'espoir, qui parvient à associer de façon admirable le pur plaisir d'une grande œuvre romanesque à un appel vibrant en faveur de l'émergence d'une nouvelle humanité. La grande promesse de Minghella, et de son producteur Saul Zaentz, c'est d'avoir réussi un film comme il ne s'en fait plus: un grand spectacle sentimental, pictural, musical. À voir uniquement sur grand écran.

Carlo Mandolini

1. Dans le roman, le personnage de l'infirmière Hana est originaire de Toronto. Mais Minghella voulait absolument Juliette Binoche pour ce rôle. Se posait alors le problème de l'accent de Binoche. Plutôt que de doubler sa voix, Minghella a alors réglé la question en faisant de Hana une Montréalaise.

THE ENGLISH PATIENT (L'Homme flambé)

États-Unis 1996, 162 minutes — Réal.: Anthony Minghella — Scén.: Anthony Minghella, d'après le roman de Michael Ondaatje — Photo: John Seale — Mont.: Walter Murch — Mus.: Gabriel Yared — Déc.: Stuart Craig — Cost.: Ann Roth — Int.: Ralph Fiennes (Laszlo de Almásy), Kristin Scott Thomas (Katharine Clifton), Juliette Binoche (Hana), Naveen Andrews (Kip), Willem Dafoe (David Caravaggio), Colin Firth (Geoffrey), Jurgen Prochnow (Muller) — Prod.: Saul Zaentz — Dist.: Alliance.

Everyone Says I Love You La chansonnette de Woody

On a souvent reproché à Woody Allen de refaire sans arrêt le même film avec à peine quelques variantes. Cette fois, il a bien calculé son coup, la variante en question étant de taille: tout le monde dans *Everyone Says I Love You* chante et quelques-uns vont même jusqu'à danser. Quoi de véritablement original là-dedans? Plusieurs choses en fait.

D'abord, les chansons du film n'ont pas été écrites pour le film. Ce sont comme d'habitude des vieilles ritournelles des années 30 et 40 réarrangées et présentées sous la forme de refrains faisant véritablement avancer le récit, mais cette fois-ci, elles sont chantées à l'écran. De plus, ces chansons ne sont pas nécessairement des chansons «complètes»: en d'autres termes, elles peuvent durer moins qu'une minute, ne devenant presque alors que des répliques fredonnées plutôt que des chansons d'au moins trois bonnes minutes. Enfin, les interprètes des chansons ne sont pas des chanteurs. Seuls Alan Alda et Goldie Hawn ont une expérience de la chose, ayant tous les deux participé auparavant, chacun de son côté et d'une certaine façon, à une véritable comédie musicale. Ce qui fait que l'on voit Julia Roberts, Drew Barrymore, Edward Norton et même le cinéaste lui-même pousser la chansonnette, mais sans réel effort, comme s'ils chantaient pour le plaisir, sous la douche par exemple. Cela confère à *Everyone Says I Love You* une impression de légèreté et de fraîcheur qui s'attache au récit dès le début le coup est

donné dès les toutes premières secondes autour d'une fontaine en plein été — pour ne plus le quitter.

Encore une fois, Woody ne s'est pas privé de prévenir son spectateur sur le jeu auquel il veut le faire participer. Dans cette histoire d'une famille newyorkaise, racontée par l'un de ses membres, tout le monde se prend au sérieux, chacun vit sa vie à sa guise, personne ne se fait vraiment ridiculiser ou sermonner (on imagine le sort qu'il aurait réservé, s'il l'avait voulu, à Frieda la bonne allemande!), les vagues à l'âme, les nostalgies urbano-romantiques et une ou deux visites chez le psychiatre donnant l'habituel ton allénien. C'est dans cette sincérité du cinéaste, ce jeu joué *pour de bon*, que trouve finalement son excuse l'impudique exhibition de sa vie très privée que les méchantes langues se feront un plaisir de déceler derrière telle séquence ou tel morceau de dialogue. Nous n'avons personnellement trouvé encore une fois que l'intelligence aigüe de Woody, son art dans le choix de cadrages parfaits et de répliques sentimentalement acidulées. Par l'effet de sa nature vraiment passionnée et, ne l'oublions pas, volatiliement névrosée, il ose mettre ses actes en accord avec ses paroles, se réservant à lui-même quelques moments d'humour et d'autocritique, et créant cette *comédie*, certes destiné au public de son temps, mais peut-être filmée rien que pour son plaisir. Point d'extériorisation emphatique ici, point de boursoufflure. Souverain maître dans un art où il est parvenu aujourd'hui à conquérir toutes les ficelles, Woody Allen continue de parcourir à sa guise toutes les contrées du cinéma. Avec ce 26^e film, il laisse encore une fois exploser son amour de la musique et de sa cité des couleurs, mais il y ajoute la participation active, vocale, de comédiens qui admirent depuis toujours son petit théâtre et la jeunesse, la vivacité de son génie créateur.

Maurice Elia

EVERYONE SAYS I LOVE YOU

États-Unis 1996, 100 minutes. Réal.: Woody Allen — Scén.: Woody Allen — Photo: Carlo DiPalma — Mont.: Susan E. Morse — Déc.: Santo Loquasto — Cost.: Jeffrey Kurland — Int.: Alan Alda (Bob), Julia Roberts (Von), Drew Barrymore (Skylar), Goldie Hawn (Steffi), Woody Allen (Joe), Gaby Hoffmann (Lane), Edward Norton (Holden), Natalie Portman (Laura), Tim Roth (Charles Ferry), David Ogden Stiers (le père de Holden), Natasha Lyonne (DJ), Lukas Haas (Scott), Trude Klein (Frieda) — Prod.: Robert Greenhut — Dist.: Alliance.



Evita

Evita

Le baiser de la femme argentine

Pour apprécier le tout dernier film d'Alan Parker à sa juste valeur, on serait tenté de le dissocier de ses origines théâtrales. Mais il s'agit bel et bien de l'adaptation cinématographique d'un musical à succès non seulement de Londres et de Broadway, mais également de plusieurs autres scènes prestigieuses du monde.

Comme dans *Les Parapluies de Cherbourg*, le film de Parker est entièrement chanté et exige donc une attention particulière de la part de l'assistance. Mais contrairement à celui de Jacques Demy, il a un avantage en ce qui a trait à ses origines scéniques. Il est indéniable que parmi le large public qui a déjà vu la comédie musicale, de nombreux spectateurs connaissent bien la majorité des chansons.

Celles-ci constituent la matière première du film. Elles racontent le drame qui se joue. Dans ce sens, un montage rapide permet, certes, de mieux les apprécier, mais sans doute au détriment de certains détails qui peuvent passer inaperçus aux yeux de ceux qui n'ont aucune notion de l'histoire argentine.

À ce propos, quelques plans (particulièrement ceux du coffre-fort) montrent qu'une partie de l'argent accumulé par la Fondation Eva Perón et destiné à améliorer le sort des plus

démunis est en réalité détourné vers des banques européennes. Plus évidentes sont les scènes où Evita essaie ses nombreux manteaux de fourrure et ses prestigieux bijoux. Par ailleurs, son voyage en Europe suscite l'approbation continue de la presse argentine (manipulée par la classe dominante), alors que les journaux étrangers (titres à la une du *Time*, du *Life* et du *Monde*) deviennent de plus en plus critiques face au régime péroniste.

C'est sans aucun doute l'apport d'Oliver Stone à la scénarisation qui confère au film son caractère politique par ailleurs dissimulé par le côté musical. Les séquences de foule et celle du tabassage des forces de l'ordre contre les manifestants et des représentants de la presse demeurent ainsi parmi les plus prenantes du film. Et lorsque la flamme de la statue de la liberté de la presse s'éteint, ce plan à lui tout seul vaut plusieurs images.

Mais l'*Evita* d'Alan Parker est aussi un mélodrame: c'est l'histoire d'une fillette née du mauvais côté de la barrière (elle a à peine connu son père) et qui, du jour au lendemain, décide de réussir quels que soient les obstacles qui surgissent sur son chemin.

Ses nombreuses aventures sexuelles, aussi passagères qu'elles puissent paraître, ne sont en vérité que des marches à monter vers le succès. Evita deviendra rapidement une vedette de la radio et du cinéma. Et lorsqu'elle rencontre enfin Juan Perón, elle se transforme en une sorte de Traviata, une Violetta Valéry qui passe de la

déchéance de sa vie antérieure à une rédemption se traduisant à la fois par l'amour sincère qu'elle ressent pour l'homme qu'elle et surtout par sa dévotion pour le petit peuple dont elle est issue.

Le bien et le mal se retrouvent ainsi exprimés dans une comédie musicale qui ressemble à un opéra moderne et dont les effets miroirs contrastants ne sont que le reflet de l'ambiguïté qui régit les rapports et le comportement humain. Par exemple, la scène où Ché embrasse Evita dans son cercueil renvoie à celle au début du film, où la jeune Eva Duarte fait le même geste sur celui de son père. Dans les deux cas, il s'agit d'un acte de repossession. Vivante, la jeune enfant tente de se réapproprier un père qu'on lui refuse; morte, elle n'appartient plus qu'au peuple argentin: peu de temps avant sa mort, ne reprend-elle pas la fameuse chanson *Don't Cry for Me Argentina* en ajoutant «I am Argentina» devant une foule éplorée? Jusqu'à ce jour, les Argentins vouent un culte à celle qui a su les comprendre mieux qu'aucun homme politique.

Le film de Parker procède ainsi par flash-backs dont deux plans semblent fermer la boucle: celui du début montrant le transport d'Evita au Ministère du Travail, et celui de la fin où le peuple lui rend un dernier hommage.

Evita est une production grandiose, un film sensuel, fascinant et émouvant. Il serait injuste de ne pas souligner la magnifique direction photo du François Darius Khondji dont les effets de lumière se conjuguent adroitement aux différents états d'âme des personnages.

Sur le plan de l'interprétation, on retiendra la présence marquante d'un Antonio Banderas très magnétique dans un rôle caméléon, tantôt barman, tantôt journaliste, et même chœur grec commentant l'action. Sans oublier évidemment celle de Madonna, unique et déchirante dans la peau d'un personnage traqué par les aléas de la vie.

Élie Castiel

EVITA

États-Unis 1996, 134 minutes — **Réal.:** Alan Parker — **Scén.:** Alan Parker et Oliver Stone, d'après la comédie musicale d'Andrew Lloyd Webber et Tim Rice — **Photo:** Darius Khondji — **Mont.:** Gerry Hambling — **Mus.:** Andrew Lloyd Webber — **Choré.:** — **Déc.:** Brian Morris — **Cost.:** Penny Rose — **Int.:** Madonna (Eva Duarte Perón/Évita), Jonathan Pryce (Juan Perón), Antonio Banderas (Ché), Jimmy Nail (Agustín Magaldi), María Lujan Hidalgo (Eva enfant), Julian Littman (Juan, le frère d'Eva), Olga Merediz (Blanca, sa sœur), Servando Villarmil (Cipriano Reyes), Alan Parker (le réalisateur) — **Prod.:** Robert Stigwood, Alan Parker, Andrew J. Vajna — **Dist.:** Buena Vista.

Joyeux Calvaire

Décrocheurs de chez nous

En tenant compte des seuls longs métrages de Denys Arcand, dans les années 70, on s'aperçoit que ses films sont très portés sur la politique et le social. Dans les années 80, il décrit des individus et surtout des marginaux. Son *Jésus de Montréal* ne fait pas exception. Avec *Love And Human Remains*, il observe le désarroi amoureux dans le monde de l'homosexualité. C'est donc sans l'ombre d'une petite surprise qu'on le voit, avec *Joyeux Calvaire*, fréquenter ces marginaux par excellence qu'on appelle les sans-abri.

Marcel, né à Caraquet, promène sa vie errante à Montréal depuis dix ans. Débrouillard, il connaît tous les recoins de la détresse en cavale. D'un caractère plutôt enjoué, il sait se contenter de peu grâce à un optimisme têtue. Pour lui, un squat peut se donner des airs de château. Son entregent l'a conduit à connaître un nombre impressionnant de personnes qui partagent le même sort que lui. Son bon cœur l'incline à s'inquiéter des autres. Par exemple, devant la tentative de suicide de Stanley, il ne cessera pas de s'informer des allées et venues de ce dernier. C'est d'ailleurs cette préoccupation qui sera responsable de la trame qui ourdit toute l'action de ce *Joyeux Calvaire*. Dans ce contexte, il se présente à Joseph comme l'ange gardien qui le guidera dans les dédales de sa nouvelle vie. *Joyeux*

Calvaire nous trace la naissance d'une certaine amitié entre nos deux lascars. Quant à Joseph, c'est un petit nouveau dans ce drôle de métier. Il arrive de sa lointaine Abitibi.

Arcand nous fait approfondir le caractère de Marcel et de Joseph. Mais, par la même occasion, il nous invite à rencontrer une faune très colorée.

Joyeux Calvaire se déroule à la manière d'un voyage avec rétrospective commandée par les souvenirs de Marcel. Le tout se déploie à l'intérieur d'une journée bien remplie. La mise en scène, c'est l'art de faire des choix. On peut fouiller dans l'intimité des personnes et des événements. Et ce, avec ou sans profil bas. On peut regarder de loin choses et gens avec l'air de celui qui voit comme s'il ne voyait pas. On peut les reluquer de haut en bas ou vice-versa. Un tissu déchiré peut être envisagé comme une dentelle improvisée ou une éraflure inéluctable. Tout dépend du point de vue ou de la qualité d'un regard. Denys Arcand a fait le choix de suivre de près ses deux personnages principaux en tenant toujours compte de la géographie de leur errance et de la faune de leur territoire.

On peut ne pas être d'accord avec le choix de Denys Arcand. Cette attitude peut inciter le spectateur à désirer voir un autre film que celui qui nous est montré. *Joyeux Calvaire* affiche une certaine saveur documentaire. Par exemple, si on veut connaître l'itinéraire de l'errance des sans-logis à Montréal, ce film pourrait servir de



Joyeux calvaire

guide. Cependant, nous avons affaire ici à une fiction où le pittoresque de certains personnages côtoie une ironie à la Denys Arcand. À regarder de près la facture du film, on se rend compte qu'il s'agit d'une comédie dramatique et non d'une tragédie sur fond de déprime mortifère.

Dans ce film, il est question de vêtements mal ajustés, de souliers trop petits ou trop grands et du harcèlement perpétuel de la police. En fait, c'est toute la vie qui semble mal ajustée à ces décrocheurs qui s'attachent malgré tout à une vie d'étranger dans leur propre pays. Pour le coucheur-avec-toi que je suis, toutes ces informations m'invitent à sympathiser avec ce monde marginalisé. C'est sans doute l'objectif visé par Joyeux Calvaire. Mission accomplie.

Janick Beaulieu

JOYEUX CALVAIRE

Canada (Québec) 1996, 90 minutes - Réal.: Denys Arcand — Scén.: Claire Richard — Photo: Guy Dufaux — Mont.: André Daigneault — Mus.: Yves Laferrière — Son: Marie-Claude Gagné, Hans Peter Strobl — Déc.: Patrice Bengle — Cost.: Michel Robidas — Int.: Benoît Brière (Joseph), Gaston Lepage (Marcel), Lorne Brass (Stanley), Chantal Baril (Germaine), Roger Blay (David), René Richard Cyr (Roland), Jean-Claude Germain («père Noël»), Louise Laparé (Juliette), Claude Larocque (Léo) — Prod.: Denise Robert — Dist.: Funfilm.

Mars Attacks!

Les petits jouets

Des Martiens aussi méchants que laids décident d'envahir la Terre et de se l'approprier, détruisant tout sur leur passage. Interviennent alors d'héroïques archétypes de la mythologie américaine, tels le brave Président plus soucieux de sa cote de popularité que de la vie de ses concitoyens (Jack Nicholson), le scientifique bon papa (un Pierce Brosnan hilarant), la Première Dame (Glenn Close dans un rôle malheureusement trop bref), une nymphette animatrice d'une émission de mode (Sarah Jessica Parker) ainsi qu'un promoteur véreux de Las Vegas (Nicholson encore une fois!). Après d'infructueux essais pour ouvrir des relations diplomatiques avec les extraterrestres, les Terriens prennent les choses en main et ripostent aux attaques martiennes tant bien que mal!

Cette prémisse digne des meilleurs films de série Z des années 50 résume assez bien toute l'histoire du dernier long métrage de Tim Bur-



Mars Attacks!

ton. L'homme à qui on doit l'hilarant *Beetlejuice*, le sombre *Batman*, le carnavalesque *Batman Returns* ainsi que le féérique *Edward Scissorhands* signe ici un chef-d'œuvre de pop-culture et d'humour noir. Mettant en vedette une véritable armée de stars hollywoodiennes (Martin Short, Danny DeVito, Michael J. Fox, Annette Bening et j'en passe...), Burton réussit là où *Independence Day* avait misérablement échoué: nous divertir sans nous faire la morale ni tomber dans un larmoyant patriotisme.

Un petit retour en arrière...

Afin de mieux comprendre *Mars Attacks!*, le film, il faut connaître un peu l'histoire derrière *Mars Attacks!*... les cartes à collectionner! Mise en marché en 1962 par la compagnie Bubbles Inc., une filiale de Topps, les cartes *Mars Attacks!* furent un succès instantané auprès des jeunes. Et horrifièrent les parents du temps! Ces derniers firent des pressions auprès de Topps pour que celle-ci retire ces horreurs du marché, ce que la compagnie fit sur le champ. Ce faisant, la production fut coupée court, ce qui les rendit rares, donc recherchées par les collectionneurs! Une collection complète vaut aujourd'hui plus de \$2000 US alors qu'un emballage intact peut aller chercher à lui seul plus de \$1000 US! L'histoire, racontée au verso des cartes, illustre comment les Martiens, forcés d'abandonner leur pla-

nète menacée de destruction, décidèrent d'envahir la Terre, d'abord en attaquant avec leurs soucoupes volantes, puis en mutant les insectes terrestres en monstres gigantesques afin d'anéantir les humains restants. Quel jeune garçon de huit à douze ans n'aurait pas voulu de telles cartes, surtout avec des titres comme *The Human Torch*, *Death in the Cockpit* et *Burning Flesh!* Amateur des cartes *Mars Attacks* dans sa jeunesse, Tim Burton nous présente aujourd'hui sa vision de ce phénomène-culte.

Rétro-pop

S'appropriant l'histoire des cartes des années soixante, Burton nous sert un chef-d'œuvre de culture rétro. Du côté martien, on retrouve les obligatoires rayons désintégrateurs ne laissant que les ossements rouges ou verts de leur victimes, les robots géants rétro-futuristes en passant par les soucoupes volantes ressemblant à des enjoliveurs de pneus volants (ne ratez surtout pas la fantastique scène d'ouverture avec son armada de soucoupes volantes s'approchant de la Terre!). Mais n'allez surtout pas croire que les Terriens sont en reste! Regardez attentivement et vous verrez constamment des références aux années soixante, des vêtements un peu démodés aux téléviseurs à écrans presque ronds en passant par les machines pseudo-scientifiques et les habits des soldats faisant très Deuxième Guerre

mondiale! Mais la vraie leçon, les véritables clins d'œil, ne résident pas qu'en surface. En grattant un peu, on y voit des relents de la culture de naguère, comme par exemple le scientifique fumeur de pipe (Brosnan), qui assume automatiquement qu'une culture techniquement avancée doit nécessairement être pacifiste. Ou le clin d'œil au Batman de notre enfance avec le buste de Kennedy s'ouvrant afin de révéler un bouton menant à une chambre secrète. Sans oublier, bien entendu, le parallèle que l'on peut aisément tirer entre cette œuvre et les films de science-fiction très populaires alors, tels que *Earth versus the Flying Saucers* ou *The Day the Earth Stood Still*. De plus, les cartes de originales de Topps y trouvent, certaines d'entre elles en tout cas, leur pendant cinématographique. Des très macabres *Destroying a Dog* ou *A Soldier Fights Back* à la plus réjouissante *High Voltage Execution*, la quasi-totalité des œuvre originales y sont représentées, moins les cartes ayant trait aux insectes géants qui sont heureusement absents de la version cinématographique. Sordide affaire.

Humour noir

Aussi sombre et macabre que nous semblent les titres des tableaux dépeints par les cartes, ils se ne se comparent aucunement à l'humour macabre du film. Véritable comédie noire, cynique à souhait, on se croirait en train de regarder un épisode de *Black Adder*, une série télévisée britannique se déroulant à travers les âges et mettant en vedette Rowan Atkinson bien avant *Mr. Bean*. Jamais dans l'histoire du cinéma américain n'aura-t-on vu autant de gens mourir à la fois de manière aussi grotesque et aussi humoristique. Alors que *Independence Day* héroïcisait ses victimes et dramatisait les actes des envahisseurs sur un fond d'humour assez faible, *Mars Attacks!* y va à fond dans le cynisme avec quelques pointes dramatiques. Tout cela sur fond de spectacle «cheap» et voyeur... On rit jaune, mais on rit tout de même. Brillant!

Du grand cirque

Grand chef de piste veillant à ce que le spectacle tourne rondement, Burton n'accorde à ses acteurs que la place qu'occupe leur personnage; pas de stars volant ici complètement la vedette à ses co-vedettes! Ce qui compte avant tout c'est l'ensemble, le spectacle! Un personnage principal meurt au bout d'une demi-heure? Il ne reste plus

que des acteurs de soutien? Soit! «The show must go on». Tout comme au cirque, le film n'est que néons criards et enchaînement de numéros, tout ça à un rythme d'enfer! Les artistes s'exécutent les uns après les autres, entrecoupés seulement par les clowns en la personne des envahisseurs martiens. Étourdissant!

L'ordinateur comme dans le bon vieux temps...

Parlant des Martiens, il faut souligner ici un fait en apparence anodin mais tout de même assez important. La rumeur voudrait que Tim Burton aurait tout d'abord tenu à ce que les Martiens soient animés en «stop-motion», une technique longue et laborieuse mais qui aurait donné au film une allure un peu vieillotte, ce qui était l'effet recherché. Mais, faute de budget, il dut se plier aux exigences des producteurs et se rabattre sur l'animation par ordinateur (ce que l'on appelle dans le métier CGI ou *Computer Generated Graphics*). Ce changement de technique lui aurait ainsi permis d'économiser 25 millions de dollars, toujours selon la rumeur. D'ores et déjà, il est facile d'imaginer les puristes s'indigner! «Les Martiens vont être trop fluides!», diront certains. «Ils vont avoir l'air trop propres!», diront d'autres. Et ils auront tous torts.

Les animateurs de *Industrial Light & Magic* ont réussi dans le cas présent un travail remarquable, rien de moins! Loin d'être trop propres ou trop fluides, les Martiens s'agitent de cette

manière un peu ridicule qu'ont les marionnettes animées en *stop-motion*. De plus, l'image de synthèse a ici permis d'intégrer d'une manière plus souple et plus impressionnante les acteurs virtuels avec les acteurs en chair et en os. Les Martiens ont à la fois une impressionnante gamme d'expressions et de mouvements ainsi qu'une manière de bouger rappelant *King Kong*. Un véritable tour de force!

Les stars perdent la «une»!

À la fois moteur dramatique et gags ambulants, les Martiens parviennent à voler la vedette... aux vedettes. Et Burton ne fait rien pour la rendre à ses acteurs en chair et en os! S'il n'y a qu'un commentaire négatif à émettre à propos de ce film, c'est que les marionnettes informatisées occupent plus souvent l'écran que les humains! En contrepartie, lorsque ces derniers occupent l'écran, personne ne pourrait reprocher au réalisateur de ne pas les mettre en valeur. Chacune des stars a au moins un moment de gloire et tout est mis en œuvre afin qu'elle crève l'écran, que ce soit des cadrages magnifiques, des effets spéciaux éblouissants ou tout simplement des dialogues serrés et juteux à point. Personne n'est ainsi vainement gaspillé et les grands noms ont la chance de démontrer leur talent à fond. De la haute voltige.

*



Impressionnant, saisissant, éblouissant mais aussi macabre, subversif et drôle, *Mars Attacks!* est une leçon sur la manière de faire du cinéma d'effets spéciaux intelligent. Tim Burton arrive une fois de plus à subvertir le système en faisant fi des conventions hollywoodiennes et du star-system tout en réalisant un film au succès commercial garanti. Comme quoi il est possible de faire à la fois des œuvres intelligentes et grand public et que, tant qu'à avoir une prémisse complètement ridicule, autant en rire et ne pas se prendre au sérieux. Néanmoins, je déconseille aux parents d'amener les jeunes enfants voir ce film. Certaines scènes sont très choquantes et très dures, aussi les tout-petits devront-ils se contenter de s'amuser avec les jouets *Mars Attacks!* et attendre quelques années avant d'aller voir le film. Succès garanti.

Quelques sites Web ayant rapport à *Mars Attacks!*:

<http://www.marsattacks.com>

- Le site officiel du film. Commercial mais joli. Comprend des photos, des infos, des clips sonores ainsi qu'un jeu en format Shockwave *Martian Killers* (nécessite le plug-in Shockwave pour Netscape). Amusant.

<http://www.marsattacksfan.com/homepage.html>

- Ce site contient des reproductions de toutes les cartes originales de Topps ainsi que le texte accompagnateur. On y trouve aussi le FAQ (*Frequently Asked Questions*) de *Mars Attacks!*, lequel contient plein de renseignements amusants et utiles sur la série de cartes *Mars Attacks!* ainsi que des renseignements sur le fan club, les bandes dessinées, les jouets, les modèles réduits, les romans, et j'en passe! Incontournable.

<http://www.topps.com>

- Le site de Topps, fabricant des cartes *Mars Attacks!*.

<http://www.trendmaster.com>

- Le site de Trendmasters Inc., fabricant des jouets *Mars Attacks!* Ils devraient nous envahir... eux aussi.

Hans Guévin

MARS ATTACKS! (Mars attaque!)

États-Unis 1996, 103 minutes — Réal.: Tim Burton — Scén.: Jonathan Gems d'après la série de cartes de Topps — Photo: Peter Suschitzky — Mont.: Chris Lebenzom — Mus.: Danny Elfman — Déc.: Wynn Thomas — Cost.: Cohleen Atwood — Int.: Jack Nicholson (le président James Dale /Art Land), Pierce Brosnan (Donald Kessler), Glenn Close (Marsha), Annette Bening (Barbara), Natalie Portman (Taffy), Martin Short (Jerry Ross), Rod Steiger (le général Decker), Lisa Marie (une Martienne), Jim Brown (Byron Williams), Pam Grier (Louise), Lukas Haas (Richie Norris), Sarah Jessica Parker (Natalie), Sylvia Sidney (la grand-mère de Richie), Danny De Vito (un joueur), Paul Winfield (le général Casey), Michael J. Fox (Jason Stone), Tom Jones — Prod.: Tim Burton, Larry Franco — Dist.: Warner.

The People vs. Larry Flynt L'étoile rouge

Avec Oliver Stone derrière lui comme producteur (protecteur?), Milos Forman s'est permis avec son travail sur Larry Flynt, rédacteur en chef du magazine *Hustler*, de faire le film qu'il voulait: très ouvert, très largement manipulateur, officiellement libre. Et, à l'image même du héros qu'il nous présente, et de cette revue considérée comme porno par à la fois les bien et les mal pensants, il s'est donné une immense marge de manœuvre.

Dans l'étalage qu'il fait — en images (animées) — de la vulgarité, le cinéaste est parvenu à conserver sa réputation d'artiste engagé. Son film se voit comme on feuillette la revue *Hustler* elle-même: visions d'horreur et de dépravation, mais où est le courage et l'héroïsme? On se le demande constamment. Flynt, un des personna-



The People vs. Larry Flynt

ges les plus abjects de notre temps, s'est créé une sacrée réputation pour avoir étalé dans les pages de sa revue les images sado-maso les plus grossières de femmes prises dans des poses les plus humiliantes. Ne traiter son sujet que sous le couvert de la liberté d'expression, c'est un peu comme si Forman nous demandait de l'excuser.

Né en Tchécoslovaquie, Forman, qui a perdu ses parents lors de l'Holocauste, a voulu proba-

blement montrer que seuls les régimes dictatoriaux se permettent d'attaquer ouvertement les pornographes et les prostituées, parce que ce sont des cibles faciles et mal aimées. C'est seulement par la suite que ces mêmes régimes totalitaires se donnent le droit suprême d'attaquer tous les autres «indésirables». C'est sans doute la raison première pour laquelle il a voulu faire *The People vs. Larry Flynt*. Mais l'a-t-il vraiment fait à sa manière?

Obligé, semble-t-il par la campagne de marketing qu'a initiée la Columbia, d'insister sur tout ce qui était en relation directe avec le Premier Amendement de la Constitution américaine (la liberté d'expression), Forman s'est permis cependant des attaques assez officielles contre les conformistes, les prudes et les hypocrites de notre société, grâce à quelques images bien calculées et à un ou deux discours à l'emporte-pièce superbement articulés. La dictature est partout (car comment expliquer autrement ces petites étoiles rouges qui ponctuent les noms du générique?), il s'agit d'ouvrir les yeux, de réfléchir souvent et de prendre une décision, celle que l'on considère, à part soi, comme la bonne.

L'histoire de Larry Flynt nous est présentée un peu comme une histoire de l'Amérique, de ses soubresauts et de ses gloires. Forman n'a jamais été un inventeur de fictions, encore moins d'un langage cinématographique propre, mais il a su, au fil de sa carrière (avec *Taking Off*, *Hair*, *Ragtime* notamment), nous présenter son Amérique à lui, celle de l'étranger issu de la dictature et débarquant, éberlué, au pays de la liberté, mais une liberté nouvelle, insoupçonnée, qu'il ne tardera pas à débusquer dans ses recoins les plus obscurs.

Larry Flynt, c'est du Forman à l'état pur. Si l'homme n'avait pas existé, le cinéaste n'aurait pas tardé à l'inventer lui-même. Pour un artiste comme lui, comment ne pas succomber au plaisir de décrire l'authentique? Peut-être la conversion soudaine du personnage découlait-elle bien d'une réelle propension au mysticisme? Peut-être qu'un tel homme, lorsqu'il réussissait à faire partager son inquiétude par le biais de sa revue, agissait-il sur ses lecteurs bien plus par une sorte de contagion de son propre style «fiévreux» que par la préoccupation malicieuse d'obtenir des effets d'intimidation? Si la dose de légèreté du personnage paraît un peu lourde (Flynt est décrit comme un hurluberlu comme on en voit peu),

Forman parvient à l'enrober d'un certain pathétique, lui aussi sans doute un peu lourd, mais si tranchant et si efficace que certaines scènes font penser à certain grand chef-d'œuvre de l'écran. Revoyez donc une des scènes finales du film où Flynt, interrogé sur ses regrets, avoue qu'il n'en a eu qu'un seul, qui sera décrit par de flamboyants mouvements de caméra, un immense travelling, accompagné de gigantesques panaches musicaux, et qui finira par s'immobiliser devant le personnage principal, devenu vieux, désabusé, fatigué de se battre, de proclamer qu'il est urgent de changer la vie, de réinventer l'amour, resté seul, affaissé sur son lit, depuis la mort d'Althea, celle qu'il aimait et qu'il revoit sur vidéo, tel un Charles Foster Kane dans son immense Xanadu, laissant glisser de sa main sa boule de verre.

Maurice Elia

THE PEOPLE VS. LARRY FLYNT

États-Unis 1996, 127 minutes — **Réal.**: Milos Forman — **Scén.**: Scott Alexander, Larry Karaszewski — **Photo**: Philippe Rousselot — **Mont.**: Christopher Tellefsen — **Mus.**: Thomas Newman — **Déc.**: Patrizia Von Brandenstein — **Cost.**: Theodore Pistek, Arianne Phillips — **Int.**: Woody Harrelson (Larry Flynt), Courtney Love (Althea Leasure), Edward Norton (Isaacman), Donna Hanover (Ruth Carter Stapleton), James Cromwell (Charles Keating), Richard Paul (Jerry Falwell), Brett Harrelson (Jimmy Flint), James Carville (Simon Leis), Oliver Reed (le gouverneur Rhodes) — **Prod.**: Oliver Stone, Janet Yang, Michael Hausman — **Dist.**: Columbia.

The Portrait of a Lady

L'exquis comme
seule continuité

Les romans «sociaux» de Henry James se prêtent avec difficulté aux adaptations cinématographiques. (*Daisy Miller*, dont le sujet s'apparente le plus à *The Portrait of a Lady*, fut adapté en 1974 de façon désolante par un Peter Bogdanovich déjà sur le déclin). Conflits de deux cultures, l'européenne et l'américaine, ces récits présentent des personnages placés au seuil de grandes décisions par la présence à leurs côtés de catalyseurs sociaux de toutes sortes. Dans le roman qui nous occupe ici, Isabel Archer est une jeune et belle Américaine qui voit plusieurs destins s'offrir à elle (en la personne d'hommes de la bonne société), et qui se rend compte petit à petit que



The Portrait of a Lady

les dilemmes qui occupent son esprit sont peut-être le fait de sa propre imagination ou alors de machinations secrètes, dignes de Choderlos de Laclos, que la société supposée bien pensante trame à son endroit.

Au tout début, comme les jeunes filles de l'admirable prologue en noir et blanc du film de Jane Campion, avec leurs espoirs romantiques, Isabel vit à travers l'innocence de son propre idéalisme. Elle se voit adulée, adorée, caressée par tous ces hommes qui lui font une cour empressée (mais pas nécessairement maladroite). Puis lentement, elle voit se dresser devant elle des sentiers nouveaux qui menacent, puis finissent par définir, sa propre liberté. C'est là que le film s'alourdit de scènes à deux personnages où seuls les dialogues souvent empesés essaient de faire avancer l'action. Il en résulte une série de portraits doubles qui sont censés nous faire pénétrer dans l'entrelacs compliqué de la pensée d'Isabel, mais qui risquent de nous faire uniquement prendre conscience de l'excellence d'un casting à toute épreuve: Nicole Kidman, avec Shelley Winters, puis tour à tour avec Martin Donovan, John Gielgud, Mary-Louise Parker, Richard E. Grant, Barbara Hershey, John Malkovich ou Shelley Duvall. Le déroulement de l'action en souffre ainsi que la continuité qui nous fait par exemple sauter trois ans de la vie d'Isabel et nous la montre soudain mariée à

Osmond. Étrange manière de briser la monotonie d'un récit.

Reconnaissons tout de même à Jane Campion le fait d'avoir su traiter son sujet avec beaucoup d'intelligence et de goût. La photographie de Stuart Dryburgh est tout simplement exquise (lumineuse dans les plans d'ensemble — Florence et ses plafonds, éclatante dans les scènes de pluie et de neige bleues derrière les carreaux, brûlante et tendue dans les gros plans de visages ou d'objets); la musique de Wojciech Kilar posée et retenue, à l'instar de l'héroïne, cédant souvent le pas à Schubert et à Bach, ses ancêtres presque naturels; le montage ténu, asphyxiant dans son rythme, ne laissant au spectateur aucun répit dans la traduction des étapes de la pensée de l'héroïne, incarnée par une excellente Nicole Kidman, cette fois définitivement installée (et ce depuis *To Die For*) parmi les grandes.

Maurice Elia

THE PORTRAIT OF A LADY

Grande-Bretagne 1996, 145 minutes. **Réal.**: Jane Campion — **Scén.**: Laura Jones, d'après le roman de Henry James — **Photo**: Stuart Dryburgh — **Mont.**: Veronika Jenet — **Mus.**: Wojciech Kilar — **Déc. & Cost.**: Janet Patterson — **Int.**: Nicole Kidman (Isabel Archer), John Malkovich (Gilbert Osmond), Barbara Hershey (Madame Merle), Mary-Louise Parker (Henrietta), Martin Donovan (Ralph Touchett), Shelley Winters (Mrs. Touchett), Richard E. Grant (Lord Warburton), Shelley Duvall (Comtesse Gemini), Christian Bale (Edward Rosier) — **Prod.**: Monty Montgomery, Steve Golin — **Dist.**: PolyGram.

La Rencontre

Objets du désir

Alain Cavalier vit une relation particulière avec les objets. Une relation personnelle, privée et à ce point intime que le réalisateur de *Thérèse* se propose, pour son nouveau film, d'invoquer la force tranquille et discrète des choses inanimées pour raconter une histoire d'amour: la sienne. Ainsi, à travers de simples objets, témoins silencieux mais combien symboliques et dynamiques, Cavalier s'insinue dans l'univers psychologique et sentimental de son couple afin d'en scruter ce qu'il a de plus privé; c'est-à-dire son quotidien, ses souvenirs, ses émotions. Ces objets, pourtant banals (des pierres, des coquillages, des feuilles d'arbres, des montres...), deviendront rapidement les *révélateurs* du couple puisqu'ils ont été cadeaux, porte-bonheur, gestes d'amour... Ils appartiennent ainsi à la vie du couple, à son intimité, et acquièrent une certaine «humanité» puisqu'ils portent en eux l'*essence* du couple. La transmission de cette humanité est symbolisée par le contact des mains. Dans ce film, comme dans *Libera Me*, les mains sont les principaux protagonistes. Elles sont le médiateur entre l'homme et l'objet puisque les mains touchent l'objet, le manipulent, le soupèsent, le caressent. Dans ces circonstances, les mains expriment déjà tout ce qu'est l'être humain et précisent le rapport qu'il entretient avec son environnement immédiat. D'où, bien sûr, l'*inutilité* de montrer les corps qui, dans *La Rencontre*, sont les grands absents de cette histoire d'amour.

Le défi que s'est lancé Cavalier, et qu'il relève ici admirablement, c'est donc de raconter le couple en son absence. De le raconter par des objets qui ont fait — et font encore — son quotidien. Mais pour que ce projet fonctionne, il faut que le regard porté sur ces objets soit différent, soustrait de son contexte habituel de contemplation de l'image cinématographique. C'est pourquoi Cavalier tente ici, grâce à l'image vidéo, un exercice de «défamiliarisation» de l'expérience de perception. La caméra de Cavalier, qui scrute en très gros plans, en panoramiques, en recadrages ou en constantes remises au foyer, saisit l'objet sous ses angles parfois les plus incongrus (gros plan qui nous empêche de reconnaître l'objet, objet comparé à une partie du corps humain, etc.). Par cet effet de «renouvellement» du re-



gard, on parvient même à oublier le sens premier de l'objet pour accéder à une perception nouvelle.

Venant de Cavalier, le ton de ce journal intime sur le couple est évidemment tendre et pudique. Ceci ne l'empêchera toutefois pas de dévoiler certains détails intimes, parfois même embarrassants sur son couple. Or le spectateur ne ressentira qu'un malaise bien relatif devant cette intrusion, car Cavalier ne nous laisse jamais en position de voyeur, et ce pour deux raisons. La première, c'est parce que le corps, nous l'avons dit, ne nous est jamais donné à voir dans sa totalité. Par ce refus d'*offrir* le corps à la vue du spectateur, Cavalier «dé-matématise» le couple. Il le sort du contexte documentaire pour le propulser dans l'abstraction, dans la fiction. Aussi Cavalier, en fin de compte, ne fait-il pas tant le récit de *son* couple, que l'évocation d'*un* couple. Il démontre du même coup l'importance fondamentale du corps au cinéma et prouve à quel point son absence peut dérouter le spectateur dans ses habitudes de réception et d'organisation du récit filmique. La deuxième raison de cette pudeur inhérente au film de Cavalier, c'est le ton. L'écriture est ici d'une belle candeur, sans la moindre prétention, d'une ingénuité presque enfantine qui ne laisse aucun doute sur la sincé-

rité du propos. Dans ce film, Cavalier raconte certains détails de sa vie amoureuse comme un enfant raconterait les activités de sa journée. D'où cette impression d'innocence qui se dégage de cette *Rencontre* avec l'amour, avec l'autre, avec la vie.

Après *Thérèse* et *Libera Me*, Alain Cavalier poursuit son observation minimaliste de l'expérience humaine. Avec *La Rencontre*, il boucle une sorte de trilogie qui exalte l'être humain jusque dans ses gestes les plus subtils.

Carlo Mandolini

LA RENCONTRE

France 1996, 75 minutes — Réal.: Alain Cavalier — Scén.: Alain Cavalier — Photo (vidéo HI-8): Alain Cavalier — Mont.: Alain Cavalier — Avec: Alain Cavalier — Collab.: Florence Malraux, Françoise Windhoff — Prod.: Alain Cavalier — Dist.: Esperanza.

Ridicule

Beaux esprits de cour

Versailles, 1780, le bel esprit règne en terroriste à la cour. Et gare au novice qui se jette inconsciemment dans l'arène dont il ignore les usages. C'est ce dont fait l'expérience Ponceludon de Malavoy, le jeune héros de *Ridicule*. Tout droit sorti de sa campagne, ce gentilhomme débarque candidement à la cour pour proposer un projet d'assainissement des marais de son pays. Plein d'assurance, il demande à rencontrer le roi «dont on dit qu'il est sensible au bien-être de ses sujets et intéressé par le progrès technique». Pauvre naïf! le prologue du film l'avait pourtant bien prévenu : à la cour, le ridicule tue. Et seul le brio, l'apparence et le panache froidement calculés permettent d'arriver à ses fins. A quel prix met-on ces fins? Jusqu'où peut-on se fourvoyer, au risque de se laisser prendre au piège? Telles sont les questions qui sous-tendent ce dernier film, particulièrement réussi, de Patrice Leconte.

La foi et la détermination de Ponceludon sont celles de la jeunesse et de la passion, et les compromis d'apparence ne semblent pas lui faire peur. Grâce au marquis de Bellegarde qui le prend sous sa coupe, il intègre l'axiome de base: «c'est le bel esprit qui ouvre les portes». Ceci étant entendu, il apprend les règles élémentaires de conduite: les subtilités du maquillage, la différence entre un jeu de mot (summum du raffinement) et un calembour (comble de la vulgarité), la façon de rire avec distinction, de danser avec assurance, etc. Lorsque la pression de toutes ces règles devient trop forte, le jeune néophyte fait un cauchemar: «J'avais la tête sur le billot et le bourreau me disait...». Son maître l'interrompt et finit pour lui: «... un bon mot et tu as la vie sauve?... Ce rêve, nous l'avons tous fait à la cour!». Et chacun de prendre un air résigné.

Tout est dit sur l'état d'esprit de la cour. Et, bien sûr, personne ne s'y trompe, c'est la mentalité de nos contemporains qui est sous-jacente dans cette reconstitution historique. Le propos de l'auteur est clair: deux siècles plus tard, rien n'a changé. Ce qui compte c'est de faire bonne impression sur ses voisins, ses collègues, ses amis, bien plus que de s'engager dans une lutte quelconque. La défense d'une cause vous donnerait vite un air «boy scout» assez peu seyant en société. Vous pourriez malencontreusement faire

rire de vous, et sans avoir le temps de comprendre, être devenu tout à fait ridicule. Non, résolument, aujourd'hui comme en ces temps pré-révolutionnaires, mieux vaut s'intéresser à la dernière mode que de s'impliquer dans la crise actuelle. Adviene que pourra, puisque comme le disait le dernier film de Mathieu Kassovitz «jusqu'ici, tout va bien».

Cette critique de fond est ponctuée de moments d'ironie plus légère qui s'attaquent à quelques travers récurrents de la société française. Par exemple, l'inertie et l'absurdité kafkaïenne de l'administration. Pour obtenir son rendez-vous avec le roi, Ponceludon rencontre un de ses ministres, qui exige la preuve des quartiers de noblesse du requérant. Pour cela, ce dernier doit fournir les certificats de naissance de ses ancêtres depuis l'année 1399; c'est une condition incon-



turnable! Mais qui se contourne, bien évidemment, après le passage dans le lit de la comtesse qui a recommandé son nom. Face à cette peinture du casse-tête administratif et de l'institution des passe-droits, on ne peut s'empêcher de se dire que le trait est à peine caricaturé. La finesse ne fait qu'ajouter à son piquant.

Autant dire que le choix d'un tel sujet imposait un scénariste de talent. Rémi Waterhouse, qui signe aussi les dialogues, relève brillamment le défi. Son intrigue est subtilement ficelée, ses personnages ont un verbe fluide et personnalisé, les répliques fusent comme des flèches. Il y a longtemps que le cinéma ne nous avait pas livré un dialoguiste de cette envergure. Il manie la langue avec la virtuosité d'un magicien et nous

offre un spectacle auditif envoûtant.

Il faut admettre qu'il a la chance d'être servi par des comédiens hors pair, fort bien dirigés. Tous les rôles, même les seconds, ont été traités avec le même soin et sont incarnés par des acteurs irréprochables. Dans cette galerie des apparences, c'était une condition *sine qua non* de réussite du film. On retiendra avec une mention spéciale les prestations de Fanny Ardant en intrigante qui n'a rien à envier à la Merteuil de Lacroix, et celle de Bernard Giraudeau en abbé blasphémateur et cruel. Ce couple machiavélique, pivot de la cour, donne au film son élan incisif et cynique.

Leconte a donc su très bien s'entourer pour donner le meilleur de lui-même. Il exécute un retour en force qui vient nous rassurer (heureusement bien vite) après le complet ratage des

Grands Ducs. On oublie le pire de ce moment d'égarément, et on ne garde ici que l'excellent: un grand talent de cinéaste et de traqueur des travers humains.

Émilie Marsollat

RIDICULE

France 1996, 102 minutes — Réal.: Patrice Leconte — Scén.: Rémi Waterhouse, d'après son roman — Photo: Thierry Arbogast — Mont.: Joëlle Hache — Mus.: Antoine Duhamel — Déc.: Ivan Maussion — Cost.: Christian Gasc — Int.: Charles Berling (le baron Grégoire Ponceludon de Malavoy), Judith Godrèche (Mathilde de Bellegarde), Fanny Ardant (la comtesse de Blayac), Jean Rochefort (le marquis de Bellegarde), Bernard Giraudeau (l'abbé de Vilecourt), Bernard Dhéran (Montalieri) — Prod.: Gilles Legrand, Frédéric Brillion, Philippe Carcassonne — Dist.: CFP.

Shine

Quand la musique fait peur...

Lorsque la musique est trop grande, elle peut blesser. Une œuvre grandiose, comme le troisième concerto pour piano de Rachmaninov peut faire mal, abîmer. Alors la musique peut faire peur. Et lorsqu'un musicien est si grand qu'il se noie dans le flux des émotions qu'il ressent lorsqu'il se donne à l'art, alors le musicien peut faire peur, lui aussi. Ce sont ces tumultes de la création et de l'interprétation que se propose de sonder le très beau film *Shine*, du réalisateur australien Scott Hicks. *Shine* évoque l'histoire vraie de David Helfgott, pianiste prodige né en Australie de parents juifs polonais, dont la carrière s'est brisée contre les écueils de la maladie mentale. C'est dans une petite maison délabrée, derrière laquelle il y a un petit jardin clôturé par des fils barbelés (pour ne pas que les enfants oublient que leur famille a souffert dans les camps de concentration nazis), que le réalisateur amorce son récit de la vie d'Helfgott. Un récit qui s'étendra sur plusieurs années et sur deux continents.

Avant d'être l'évocation de la carrière d'un pianiste, *Shine* est d'abord le récit d'un fils étouffé par l'amour exigeant et insoutenable de son père. Un père qui est prêt à tout – même à user de violence – pour que son fils puisse posséder ce que lui n'a jamais pu obtenir, c'est-à-dire le génie de la musique. Si le père règne en dictateur dans cette maison où tout rappelle la tradition patriarcale, la mère, elle, ne joue qu'un rôle très secondaire, celui de ménagère. Dès la première scène à l'intérieur de la maison, où toute la famille est réunie, la mère demeure seule dans un coin, près du fourneau et dans la pénombre. Cette absence de la mère aura certaines conséquences dans la vie du pianiste, puisque ce sera constamment une femme qui redonnera à David l'impulsion d'un renouveau.

Paradoxalement, le drame pour David commencera au moment où le jeune homme parviendra à trouver le courage de défier l'autorité paternelle et partir pour l'Angleterre, provoquant ainsi une rupture définitive. Or c'est pourtant en ces moments d'absence et de silence que l'emprise du père deviendra encore plus forte. Et c'est à cet instant précis où David, n'en pouvant plus de subir cette rupture (son père lui

retourne toutes ses lettres), tentera de renouer symboliquement avec lui en abordant ce que son père lui a demandé d'interpréter depuis son enfance, le troisième concerto de Rachmaninov. Mais c'est ce qui perdra le jeune virtuose qui sombrera dans la folie pour avoir aimé trop passionnément la musique... et son père. Cinématographiquement, Hicks réussit la prouesse d'évoquer la figure paternelle par la seule image des lettres retournées et par une phrase prononcée par David («je vais gagner», phrase que lui faisait répéter son père).

La grande qualité de *Shine*, c'est l'accord parfait entre les divers éléments du film. Le scénario est d'une belle sensibilité et d'une grande finesse dans sa façon d'éviter les excès dramatiques superflus et faciles tout en atteignant de superbes sommets d'émotion. La mise en scène de Scott Hicks est d'une formidable lucidité. Le réalisateur a su donner à *Shine* un rythme alerte, tandis que l'utilisation perspicace de certains motifs visuels comme la fenêtre ou la porte vitrée (la cloison qui sépare David de l'autre monde), l'eau (le subconscient, les créatures aquatiques¹) et les modèles de pianos (dont la qualité, piètre ou supérieure, correspond à l'état psychologique du prodige) approfondissent remarquablement le récit. Et puis il y a l'exceptionnel Geoffrey Rush qui incarne un David Helfgott troublant d'intensité et de vérité. L'interprétation de Rush est d'une qualité rare.

Shine est un film très fort, qui creuse profondément dans la vie d'un individu qui n'a pu réussir à contenir son génie. Plus qu'une simple biographie, *Shine* constitue un essai audiovisuel sur l'âme troublée d'un artiste génial et un portrait à la fois très tendre et très violent d'un rapport père-fils.

Carlo Mandolini

1. Le pub-restaurant où David reprendra ses concerts et ré-émergera après son internement s'appelle le *Moby's*, comme dans *Moby Dick*; et le logo de l'établissement est d'ailleurs une baleine.

SHINE (Le Prodige)

Australie/Grande-Bretagne 1996, 105 minutes — Réal.: Scott Hicks — Scén.: Jan Sardi — Photo: Geoffrey Simpson — Mont.: Pip Karmel Mus.: David Hirschfelder — Déc.: Vicki Niehus — Int.: Geoffrey Rush (David Helfgott), Noah Taylor (David jeune), Armin Mueller-Stahl (Peter Helfgott), John Gielgud (Cecil Parkes), Goozie Withers (Katharine Susannah Prichard), Lynn Redgrave (Gillian), Nicholas Bell (Ben Rosen), Alex Rafalowicz (David enfant), Sonia Todd (Sylvia) — Prod.: Jane

Star Trek: First Contact

Entreprise pour fans

Enfin c'est confirmé: l'espèce humaine établira son premier contact avec des êtres d'un autre monde le 12 avril 2060, juste au lendemain de la Troisième Guerre mondiale.

Il s'agit là du point de départ de *Star Trek: First Contact*, huitième film de la série. L'ennui c'est que cette première sauterie avec les E.T. risque d'être compromise par l'intervention des méchants Borgs débarquant du futur avec l'idée fixe de nous priver du nôtre (vous me suivez?). Fort heureusement, l'équipage de l'*Enterprise* veille à ce que personne ne vienne fléchir la courbe du temps...



Star Trek: First Contact

On l'aura deviné, cette seconde aventure sur grand écran de la bande de *The Next Generation* comblera tous les fans et inconditionnels de *Star Trek*, d'autant plus que les Borgs demeurent sans aucun doute l'un des meilleurs nouveaux apports à l'univers créé par Gene Roddenberry (contrairement aux stupides Ferengis par exemple). Comme d'habitude, les effets spéciaux sont parfaits, les scènes d'action enlevantes et Patrick Stewart jouera toujours mieux que William Shatner. La partition de Goldsmith est excellente et la reprise de son thème des Klingons issue du premier film constitue une heureuse initiative. Par ailleurs, Jonathan Frakes, alias Riker, mérite une excellente note pour son passage de la mise en scène au petit écran (il a réalisé quelques épisodes de *The Next Generation*) à la réalisation grand format. Toutefois, si la partie du combat contre les Borgs sur l'*Enterprise* reste une réussite, il en va tout autrement pour l'autre segment du scénario, c'est à dire le premier vol du Phoenix.

Même si l'action se déroule dans un futur hypothétique, il faudrait quand même voir à un peu de vraisemblance. Difficile de croire en effet que la technologie permettant de propulser un engin à la vitesse de la lumière, exponentielle en plus, soit mise au point par une bande d'ermes alcooliques retirés au fond des bois. N'eut été de l'intervention de l'équipe de l'*Enterprise*, on se demande comment le bon docteur Cochrane aurait pu mener son projet à terme. De plus, les déboires psychologiques de celui-ci sont aussi superficiels que ridicules. L'idée d'un individu ne recherchant pas la gloire et troublé par l'image qu'il laissera à la postérité demeure une idée intéressante, mais encore faut-il qu'elle soit travaillée à sa juste valeur. Dommage car il s'agit après tout d'un personnage important dans «l'Histoire» et il aurait mérité plus d'attention de la part des scénaristes. Par conséquent, le «premier contact» manque d'ampleur un peu comme la mort de Kirk dans le septième film. Il ne s'agit pas de sortir tambours et trompettes mais de donner plus d'émotion et de magie à ces moments importants sur lesquels repose toute une mythologie.

Alain Vézina

STAR TREK: FIRST CONTACT

(Star Trek: Premier Contact)

États-Unis 1996, 110 minutes — **Réal.:** Jonathan Frakes — **Scén.:** Brannon Braga, Ronald D. Moore — **Photo:** Matthew F. Leoneth — **Mont.:** Jerry W. Wheeler — **Mus.:** Jerry Goldsmith — **Déc.:** Herman Zimmerman — **Cost.:** Deborah Everton — **Int.:** Patrick Stewart (Jean-Luc Picard), Jonathan Frakes (Mike Riley), Brent Spiner (Data), LeVar Burton (Geordi Laforge), Alice Krige (la reine Borg), Michael Dorn (Worf), James Cromwell (Zefram Cochrane), Marina Sirtis (Deanna Troi), Gates McFadden (Beverly Crusher), Alfre Woodard (Lily Sloane) — **Prod.:** Rick Berman — **Dist.:** Paramount.

Surviving Picasso

Pablo dilué

Lennui avec *Surviving Picasso*, c'est qu'on ne comprend pas les raisons pour lesquelles Françoise Gilot décide de quitter l'artiste. Ces raisons n'apparaissent pas de façon suffisante. Picasso est un personnage charismatique, parfois cruel, empli d'une vanité outrancière, qui charme les femmes et séduit les gens qui l'appro-



Surviving Picasso

chent. Mais dans le film de James Ivory, Picasso n'est pas Picasso, c'est Anthony Hopkins jouant Anthony Hopkins. C'est Hopkins qui vient de quitter les complets gris du président Nixon et qui essaie de prouver à son public qu'il est capable de changer de peau au fil des films. Bien entendu, il y a, là aussi, de la vanité, même un orgueil dont ne se parent que les stars. Qu'à cela ne tienne, a dû se dire le comédien, je n'ai encore une fois qu'à être moi-même. Conséquemment toutefois, le personnage de Picasso perd énormément de sa force puisqu'il disparaît presque totalement derrière l'acteur (y mentionne-t-on une seule fois l'Espagne, mise à part une petite corrida finale, placée là comme par hasard?).

Ajoutons que l'équipe Merchant-Ivory, n'ayant pas réussi à mettre la main sur les droits de l'autobiographie de Françoise Gilot, s'est contentée d'utiliser un autre ouvrage, bien moins important, sur «l'artiste et ses maîtresses» — tout en essayant d'y inclure (comment peut-on donc se l'interdire?) des passages glanés dans le récit tant convoité. D'où une certaine maladresse dans le déroulement du film qui se transporte constamment d'une époque à l'autre de «l'histoire de ses relations féminines». La passion pour l'art semble y avoir perdu au change, obli-

térée par Pablo/Hopkins, l'homme trop imbu de lui-même.

Restent cependant quelques portraits qui ne seront pas ceux de l'artiste ni ceux peints par lui: l'admirable Julianne Moore dans le rôle de Dora Maar, la pré-Françoise; Diane Venora (Jacqueline), la post-Françoise; Jane Lapotaire et Susannah Harker, les autres pré-; toutes des actrices de talent qui effacent vite Natascha McElhone (Françoise), une nouvelle venue au cinéma qui semble avoir bien du mal à s'extraire de ses rôles shakespeariens et tchekhoviens de la scène britannique. Mentionnons enfin un caméo de Joss Ackland, extraordinaire dans le rôle de Matisse, et qui permet à une scène, hélas trop courte, d'éclipser toutes les autres.

Maurice Elia

SURVIVING PICASSO

États-Unis 1996, 120 minutes. **Réal.:** James Ivory — **Scén.:** Ruth Prawer Jhabvala, d'après «Picasso: Creator and Destroyer», d'Arianna Stassinopoulos — **Photo:** Tony Pierce-Roberts — **Mont.:** Andrew Marcus — **Mus.:** Richard Robbins — **Int.:** Anthony Hopkins (Pablo Picasso), Natascha McElhone (Françoise Gilot), Julianne Moore (Dora Maar), Joss Ackland (Matisse), Peter Eyre (Sabartes), Bob Peck (Le père de Françoise), Joan Plowright (la grand-mère de Françoise), Susannah Harker (Marie-Thérèse), Jane Lapotaire (Olga Picasso), Dominic West (Paulo Picasso), Diane Venora (Jacqueline Roque) — **Prod.:** Ismail Merchant, David L. Wolper — **Dist.:** Warner.