

Critiques

Number 191, July–August 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49317ac>

[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*, (191), 40–55.

the fifth element



Le train électrique géant de Luc Besson

Plus gros budget de l'histoire du cinéma français (une centaine de millions de dollars), plus gros budget pour les effets spéciaux, tournage en Angleterre — et en anglais — dans le secret le plus absolu, costumes de Jean-Paul Gaultier, déclarations en coulisses que le film deviendrait le nouveau *Blade Runner* de cette fin de siècle, promesses d'un spectacle qui défiera l'imagination... Voici donc, avec tambours et trompettes, *The Fifth Element* de Luc Besson, qui pourrait fort bien devenir la prochaine œuvre-culte du cinéma de science-fiction!

Film-culte, le nouveau Besson pourrait effectivement le devenir, parce qu'il se présente comme le fantasme absolu de l'amateur de science-fiction. Mais *The Fifth Element*, c'est encore plus! C'est une aventure démesurée et délirante dans l'univers foisonnant et baroque d'un réalisateur qui crée des images, des rythmes et des atmosphères avec une aisance déconcertante. Dans ce monde fantastique qui laisse la

porte grande ouverte à l'ironie (voire même à l'autodérision), au clin d'œil et à la citation (en plus de tous les classiques de la science-fiction, Besson se cite lui-même), le réalisateur français se permet de réaliser un rêve d'adolescent (on raconte qu'il a écrit ce récit à l'âge de 15 ans). Dans ce rêve, il y a tout l'imaginaire, toute la naïveté et l'exubérance propres à l'enfance. *The Fifth Element*, c'est le film d'un réalisateur qui a la passion du cinéma et qui s'offre, maintenant qu'il en a les moyens, un jouet très, très gros (Welles ne comparait-il d'ailleurs pas le travail de réalisation d'un film au plaisir de posséder un immense train électrique?) Et le spectateur n'a qu'à bien se tenir! Visuellement, *The Fifth Element* est d'une richesse difficilement descriptible. Le New York du futur de Besson, c'est *Metropolis* et *Blade Runner* à la puissance 100. Le cadre est truffé d'éléments visuels de toutes sortes. Il en est en fait presque saturé. Les effets spéciaux sont, quant à eux, d'une virtuosité à couper le souffle.

Or, Besson a su agir avec finesse et intelligence. Ici les effets visuels ne sont pas roi et maître et ne servent pas qu'à montrer explosions, métamorphoses ou simulations de mouvement. Ici, l'ordinateur est aussi au service de la poésie. On n'oubliera pas de sitôt l'image de ce paquebot géant qui croise en orbite. Besson sait qu'un film ne peut compter *que* sur le travail des ordinateurs et de l'équipe de direction artistique. Aussi, même s'il fait rouler son train électrique à très vive allure, le réalisateur français sait comment le maîtriser pour ne pas le faire dérailler et, surtout, il sait quand vient le moment de nous faire jouer, nous aussi. C'est justement cette complicité entre Besson et le spectateur qui fait de *The Fifth Element* un spectacle franchement amusant. Le spectateur se sent d'une certaine façon inclus dans cette aventure. Il sent que Besson a pensé à lui en parsemant le film de détails qui ne manqueront pas de le divertir intelligemment et de le faire rire. Ainsi, chaque fois qu'on est sur le point de se lasser de cet

univers *high tech*, Besson nous revient avec une touche d'humour et d'ironie. Voilà pourquoi **The Fifth Element** se laisse regarder avec un plaisir immense et indéniable, que l'on aime la science-fiction ou pas. Certes, les amateurs retrouveront avec satisfaction les archétypes et autres *bibittes* intertidérales incontournables. Les autres s'amuseront follement dans ce conte de fées interstellaire à repérer les touches d'humour et les clins d'œil à de nombreux films du genre.

Moins satisfaisante est par contre la structure narrative de l'œuvre, qui est loin d'être impeccable. Lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que **The Fifth Element** repose sur un scénario très peu équilibré. Ébloui par les feux d'artifices qu'allume Besson, le spectateur finit par ne plus se rendre compte qu'il est en train de se faire rouler et que le réalisateur a réussi à tenir le coup pendant 122 minutes (127, en France) en n'offrant qu'une ébauche d'histoire. En effet, Besson escamote complètement le deuxième acte, celui où les éléments présentés durant la très longue (mais passionnante) introduction auraient dû se mettre en place et se développer. Or, curieusement, Besson ne semble pas s'intéresser à ce qu'il a créé. Tout ce qui le fascine, c'est l'imaginaire visuel qui enrobe son récit. Ainsi, à court de temps pour raconter son histoire (!), Besson expédie le tout, en fin de film, en à peine plus d'une demi-heure. Quelques minutes d'affrontement réel entre les forces du mal et du bien suffiront à sauver l'humanité (du moins pour les 5000 prochaines années).

Dans ce contexte, il ne faut pas non plus s'attendre à ce que les personnages soient approfondis outre mesure. Dans **The Fifth Element**, ils ne sont que des archétypes que le spectateur devra lui-même parfaire en établissant des liens avec d'autres films cités au passage. Besson poussera en effet l'audace jusqu'à citer certains passages de **Taxi Driver** (notamment la scène du regard de Travis/De Niro dans le rétroviseur) et de **Blade Runner** (la scène du repas de Deckard dans le snack japonais, au début du film) pour que le spectateur puisse établir, par ricochet, un semblant de psychologie pour Korben Dallas, pourtant le personnage principal de **The Fifth Element**. Quant à l'âme véritable du film, la belle Leeloo, qui incarne le fameux cinquième élément (l'amour), elle ne fait que de la figuration. Très ironiquement, dans les dernières minutes du film, Dallas dit à Leeloo: «It's time for

you to work now» – on n'aurait su si bien dire! Quant au diabolique Zorg, c'est une caricature aux inquiétants accents hitlériens (même coiffure, même attitude, sauf que les quelques poils lui poussent au menton plutôt qu'au-dessus de la lèvre). Gary Oldman, qui incarne Zorg, déclarait d'ailleurs que son personnage est un amalgame entre Hitler et Jerry Lewis.

L'allusion à Lewis est intéressante, car Besson ne manquera pas de bâtir l'univers de son film sur l'esthétique de la caricature, de la bande dessinée (il faut d'ailleurs souligner la présence de Möbius au générique), ainsi que sur le principe du burlesque. De par la morphologie des personnages (notamment celle des hideux guerriers du mal), l'extravagance des costumes et l'aspect outrancier de certains personnages, **The Fifth Element** se regarde comme une BD géante et, parfois, comme un film burlesque qui se déroulerait dans l'espace.

Le film de Besson, on le voit, a donc le très grand mérite de ne pas se réfugier dans un territoire délimité et de se contenter d'appliquer des formules. Il va au-delà des attentes et parvient constamment à surprendre. Et c'est peut-être ce qui explique la réaction assez négative des critiques américains qui, justement, ont été peut-être un peu trop déstabilisés par cette science-fiction protéiforme: «Doesn't it seem so French that the ultimate life force would be a punk-styled young woman with spiked hair?» (*Florida Today*)

Plus ludique et moins moralisateur que **Blade Runner**, mais moins abouti, à tous points de vue, que **Brazil**, film envers lequel Besson a une dette énorme, **The Fifth Element** est sans doute de la trempe des films qui pourraient hanter longtemps l'imaginaire cinématographique collectif. C'est un film fort divertissant, qui doit se regarder simplement, en essayant de se laisser émerveiller le plus souvent possible.

Carlo Mandolini

The Lost World: Jurassic Park

Peine perdue

Quatre ans et 916 millions plus tard (sans compter les recettes pour la vidéo) Steven Spielberg convoque toute la communauté saurienne de **Jurassic Park** pour un inévitable *comeback*. Cependant, le réalisateur affirmait que cette suite était conditionnelle à un solide scénario, à une histoire qui devait a priori vivement l'intéresser. La productrice Kathleen Kennedy, toute pénétrée des nobles ambitions de son collègue de longue date, ajoute de concert: «...avec cette suite, nous avons une idée très nette des effets visuels et nous étions plus à l'aise avec la technologie de l'animation par ordinateur. Par conséquent nous avons pu davantage nous concentrer sur l'histoire à raconter...»

Ainsi nous apprenons le plus sérieusement du monde qu'il existe une seconde île où on s'amusait à cloner des dinosaures (tiens, tiens...) Un cyclone ayant dévasté les installations de la dite île, laconiquement baptisée *site B*, les gros lézards ont donc pu s'échapper et copuler à leur aise, recréant ainsi un véritable monde préhistorique où seules dominent les lois de la nature. Fort contrariés par l'absence de McDo sur l'île, les sauriens, futés comme pas un, se font livrer un casse-croûte avec comme entrée un petit groupe d'observation et comme plat de résistance une bande de chasseurs dirigée par un administrateur désirant ramener quelques-unes de ces braves bêtes en ville (il n'a jamais vu **King Kong** ou quoi !). Non content d'avoir reproduit génétiquement une faune préhistorique, on se dit qu'on n'a qu'à cloner des épisodes du premier film, question de rester en terrain connu: une attaque de tyrannosaures contre des gens coincés dans un véhicule, une gamine pleurnicharde (mais qui avec quelques figures à la barre horizontale réussit à mettre KO un féroce raptor), un endroit stratégique à atteindre mais se trouvant en territoire de chasse des vélociraptors. Bref, on se dit qu'il faut faire pareil, il suffit de doubler le nombre de dinosaures, ramener le rigolo Ian Malcolm, lui flanquer une petite amie paléontologue servant de prétexte à son retour parmi les sauriens et le tour est joué.

THE FIFTH ELEMENT (Le Cinquième Élément)

France 1997, 122 minutes — Réal.: Luc Besson — Scén.: Luc Besson, Robert Mark Kamen — Photo: Thierry Arbogast — Effets spé.: Mark Stetson — Mont.: Sylvie Landra — Mus.: Éric Serra — Cost.: Jean-Paul Gaultier — Int.: Bruce Willis (Korben Dallas), Gary Oldman (Zorg), Ian Holm (Cornelius), Milla Jovovich (Leeloo), Chris Tucker (Ruby Rhod), Luke Perry (Billy) — Prod.: Patrice Ledoux — Dist.: Columbia.



The Lost World: Jurassic Park

À quoi bon changer les pièces d'une machine à fric bien huilée?

Cette histoire, toujours basée sur un best-seller de Michael Crichton, qui a séduit Spielberg sent le réchauffé à des kilomètres à la ronde. *Jurassic Park* offrait quand même un discours tandis que *The Lost World* ne débouche que sur une morale simpliste. Alors que dans le premier film on aspire à soumettre la nature grâce à la science (thème riche de réflexions), on tente de le faire dans *The Lost World* grâce à un rodéo où, en motos et en jeeps, on attrape les dinosaures au lasso. Bien sûr on ramène un spécimen à la ville, en l'occurrence un tyrannosaure, et celui-ci ne tarde pas à se libérer pour faire quelques dégâts (épisode qui ne figure pas toutefois dans le roman).

Après une incursion de l'homme sur son territoire, il semble logique que le tyrannosaure lui rende la politesse et le terrain se trouve tout préparé pour le *Godzilla* américain qui prendra l'affiche l'an prochain. Le monstre recherche dans les rues de San Diego son rejeton, le retrouve finalement sur le bateau l'ayant amené et les deux repartent vers l'île qui désormais restera à l'abri de toute intervention humaine (finale qui n'est pas sans rappeler *Gorgo* d'Eugène Lorie). Ce n'est pas la naïveté du propos qui vraiment dérange dans *The Lost World* mais l'absence d'une certaine vision poétique et il s'agit là d'un défaut majeur. Rappelons nous du premier *King Kong* de 1933 et ce mystère per-

pétuel qui semble planer sur Skull Island, sur ces marais noyés dans la brume, sur ces monstres qui ne faisaient pas seulement qu'effrayer le public de l'époque mais aussi le fascinaient. Le spectateur même aujourd'hui veut explorer davantage cette île, désire percer ses secrets. *Jurassic Park* possède également ses moments de poésie notamment ce troupeau de brontosaures chantant dans les marécages sous les yeux de Grant et des enfants. Les lieux, les décors, les monstres viennent envoûter, créer cette impression d'un autre monde ce que *The Lost World* n'arrive jamais à faire sentir. Par conséquent, le renversement des rôles lorsque le tyrannosaure arrive en ville ne provoque aucune terreur étant donné que l'opposition réel/imaginaire (se traduisant ici par l'antagonisme ville/nature sauvage) n'est jamais réellement mise en place ou du moins la frontière n'est pas suffisamment marquée. Le choc provoqué par l'intrusion de l'anormal dans la normalité est par conséquent amoindri et le film se retrouve ainsi privé d'un important rouage dans le mécanisme de la peur. Pourtant Spielberg voulait faire de *The Lost World* un film plus terrifiant.

Reste donc un film où le spectateur appréciera à tout le moins les progrès d'une technologie qui ne cesse de se raffiner mais qui cependant ne parvient pas à occulter l'indigence du scénario. C'est bien joli des dinosaures, des volcans et des ovnis plus vrais que nature mais les prouesses technologiques du cinéma ne constitueront ja-

mais une fin en soi, du moins osons l'espérer. Spielberg déclarait à propos de *The Lost World*: «l'histoire justifiait la suite, non la technologie». Ironie du sort?

Alain Vézina

THE LOST WORLD: JURASSIC PARK

(Le Monde Perdu: Jurassic Park)

États-Unis 1997, 134 minutes — Réal.: Steven Spielberg — Scén.: David Koepp d'après le roman de Michael Crichton — Photo: Janusz Kaminski - Effets spé.: Michael Lantieri, Stan Winston, Dennis Muren — Mont.: Michael Kahn — Mus.: John Williams — Son: Ron Judkins, Robert Jackson — Casc.: M. James Arnett, Gary Hymes — Déc.: Rick Carter, Jim Teegarden — Cost.: Sue Moore — Int.: Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Julianne Moore (Sarah Harding), Pete Postlewaite (Roland Tembo), Arliss Howard (Peter Ludlow), Vanessa Lee Chester (Kelly Malcolm), Richard Attenborough (John Hammond), Vince Vaughn (Nick Van Owen), Richard Schiff (Eddie Carr), Peter Stormare (Dieter Stark), Thomas Duffy (Robert Burke), Harvey Jason (Ajay Sidhu) — Prod.: Gerald R. Molen, Colin Wilson — Dist.: Universal.

Lucie Aubrac

Le poids de l'actualité

Lucie Aubrac est avant tout un très beau portrait de femme, à la fois résistante et amoureuse. Résistante, elle l'est parce que les circonstances l'imposent. C'est la guerre, la France est occupée et, pire que tout — véritable déclencheur de l'action — son mari est arrêté par la Gestapo et retenu prisonnier. C'est plus qu'une femme amoureuse comme elle n'en peut supporter. Pour le faire libérer, elle n'hésitera pas à aller voir Klaus Barbie, le chef de la Gestapo de Lyon et organisera l'attaque du convoi qui emmène Raymond Aubrac.

Le film s'organise donc autour de la figure de Lucie Aubrac interprétée, avec une dignité un peu froide et un respect un tant soit peu figé pour son modèle — haut en couleurs, il est vrai — par une Carole Bouquet, toujours aussi magnifique de beauté et de classe. Toutefois, cette interprétation ne nuit ni à la vraisemblance du film ni à sa puissance d'émotion, car à cette dignité et ce respect s'ajoute une bonne dose d'assurance et de contrôle nécessaires à son action dans la Résistance. Certes, d'aucuns lui reprocheront le manque de passion qui sied normalement à une femme éprise. Mais ce serait oublier que Lucie Aubrac n'a rien d'une midinette. C'est une femme engagée dans la Résistance qui participe à des actions périlleuses où

toute perte de contrôle s'avérerait désastreuse. L'émotion n'est pourtant pas absente du jeu de Carole Bouquet et ces moments n'en sont alors que plus précieux.

Lucie Aubrac, c'est donc avant tout l'évocation du destin hors-pair d'une femme exceptionnelle. Et c'est aussi, bien évidemment, une évocation de la Résistance. À cet égard, il s'agit d'un film d'action plutôt réussi qui ne s'embarrasse pas de commentaires superflus.

Prenons par exemple la première scène, celle de l'attaque du train par un groupe de résistants. On voit leurs gestes précis, posant les sachets d'explosifs, reliant les fils, enfin actionnant le détonateur. Puis, le train arrive, explose, verse dans l'abîme. Quelques coups de feu et une voiture s'éloigne. Dans la voiture, les résistants qui s'enfuient. La caméra se pose sur le visage défait de Raymond Aubrac, mélange de joie extrême et de peur. C'est ainsi que Claude Berri présente une vision très matérialiste de la Résistance, une vision qui ne laisse pas de place à la gloire.

Une évocation très réussie donc de la Résistance sur le plan de l'action, mais un semi-échec pour ce qui est des explications politiques. En effet, Berri ne propose aucune explication sur les motivations de ses personnages, pas plus celles

des Aubrac que celles des autres. Il ne donne pas davantage de renseignements sur les réseaux de la Résistance en présence au rendez-vous de Caluire. Le film, dépourvu de contenu politique explicite, pose tout de même des questions essentielles grâce à quelques éléments qui font saillie. Par exemple, le fait que le film n'essaie pas de comprendre la trahison de Hardy, un membre de la Résistance, alors même qu'il insiste à diverses reprises sur le fait que Hardy est bel et bien le traître. Est-ce à dire que l'ennemi de la Résistance se logeait dans son propre camp? Et qu'en est-il du personnage de Max, sorte de victime expiatoire? À travers lui, c'est toute l'histoire de Jean Moulin qui est revisitée. A-t-il été trahi? Par qui? Par l'évocation de ces situations ambiguës et en raison des questions qu'elles ne manquent pas de soulever sans y apporter de réponse, le film échoue à expliquer la Résistance et son corollaire obligé, l'Occupation.

Toutefois, c'est une œuvre qui réussit à donner le sentiment du présent. Témoin, la première scène dans laquelle apparaît Lucie Aubrac. Elle est dans sa classe et elle donne une leçon d'histoire, insistant sur la nécessité de la mémoire, l'influence du passé sur le présent, le façonnement de l'avenir par le présent. Puis, cette autre scène où les beaux-parents de Lucie, juifs,

refusent de se cacher et de prendre un autre nom que le leur, Samuel, prétextant qu'ils sont français, qu'ils ont combattu pendant la Première Guerre mondiale, bref que la France ne peut rien leur faire. Pourtant, ils seront arrêtés et déportés.

Dans une France qui ne cesse d'expier ses démons et où l'on doit justifier à nouveau sa nationalité, de telles scènes ne sont pas anodines. Elles donnent un certain poids d'actualité au film tout en incitant le spectateur à une solide prise de conscience.

Simone Suchet

LUCIE AUBRAC

France 1996, 115 minutes — Réal.: Claude Berri — Scén.: Claude Berri, Arlette Langmann d'après *Ils partiront dans l'ivresse* de Lucie Aubrac — Photo: Vincenzo Marano — Mont.: Hervé de Luze — Mus.: Philippe Sarde — Son: Pierre Gamet — Déc.: Olivier Radot — Cost.: Sylvie Gautrelet — Int.: Carole Bouquet (Lucie), Daniel Auteuil (Raymond), Jean-Roger Milo (Maurice), Éric Boucher (Serge), Patrice Chéreau (Max), Heino Ferch (Barbie), Bernard Verley (Charles-Henri), Pascal Greggory (Hardy) — Prod.: Claude Berri — Dist.: CFP.

De l'autre côté du cœur

Vase clos

1929. Un village du Bas-du-fleuve. Messier, un imprimeur, se retrouve seul avec ses deux enfants. Un malheur n'attendant jamais l'autre, il perd l'usage de ses jambes à la suite d'un accident. Désormais, le garçonnet et la fillette règneront sur leur domaine, c'est-à-dire la chambre de l'étage supérieur auquel le père n'a plus accès.

Parvenus à l'âge adulte, Rachel et Gaétan voient leur affection fraternelle se transformer peu à peu en un désir d'une toute autre nature. Toutefois, leur relation incestueuse reste secrète, et seule l'imminente conscription viendra forcer leur séparation. On devine la suite: Rachel met au monde un enfant et épouse un employé de l'imprimerie, avant que le vrai père ne resurgisse, situation propice à de multiples développements dramatiques.

Le premier long métrage de Suzy Cohen, qui a déjà signé et/ou produit de nombreux documentaires et plusieurs courts métrages de fiction, n'est pas inintéressant, dans la mesure où la réalisatrice, forte de son expérience, a su s'entourer



Lucie Aubrac



De l'autre côté du cœur

d'une équipe de professionnels aguerris pour l'image, la musique et l'interprétation (dans l'ensemble assez juste, sauf celle des enfants, mal dirigés). Mais la mise en scène manque d'audace, et ce n'est pas la séquence lelouchienne de la fin, où la caméra tournoie autour d'un couple, qui nous convaincra du contraire.

Une bonne reconstitution d'époque ne saurait s'accommoder de certains artifices pour le moins gênants; je parle avant tout d'un casting hexagonal transplanté dans la province québécoise d'avant-guerre. Même si l'on tient compte des origines françaises de leur mère défunte, comment les enfants, en grandissant, peuvent-ils assimiler un accent français, sans jamais utiliser la moindre expression du terroir? Et comment croire une seconde en cette voisine nommée Madame Bécancour jouée par une Anémone qui semble sortie d'un vieux film de Carné?

D'autre part, le scénario ne sait pas traduire l'époque décrite et minimise les pressions sociales et religieuses que la situation exposée devrait provoquer. Le fait que l'intrigue se déroule presque en vase clos, en milieu relativement aisé, ne

justifie pas une vision aussi débranchée du Québec profond des années 30 et 40. À titre d'exemple, la mobilisation de Gaétan pour l'Europe paraît être davantage un ressort dramatique qu'un événement bien ancré dans l'actualité historique.

Sans vouloir présumer de l'accueil que le public québécois réservera à cette coproduction, on peut penser que son parfum d'inauthenticité risque d'aliéner nombre de spectateurs. Quant aux cinéphiles français, fallait-il leur proposer une vision aussi romancée et superficielle de notre réalité socio-historique?

Denis Desjardins

DE L'AUTRE CÔTÉ DU CŒUR

Canada (Québec)/France 1997, 96 minutes — Réal.: Suzy Cohen — Scén.: Suzy Cohen — Photo: Jacques Loiseleur — Mont.: Michel Arcand — Mus.: Bruno Coulais — Int.: Ann-Gisel Glass (Rachel), Cris Campion (Gaétan), Jacques Penot (Émile), Gilbert Sicotte (Messier), Anémone (Laura Bécancour), Marie-France Monette (Rachel enfant), Marc-André Grondin (Gaétan enfant et Jérôme), Francis Reddy (Bertrand) — Prod.: Suzy Cohen — Dist.: Reyna.

The Saint

Détournement de sujet

Ce qui devait arriver arriva... *The Saint*, nouvelle adaptation cinématographique des aventures du personnage de Leslie Charteris, a été touché par l'onde de choc encore perceptible de *Mission: Impossible* (produit par le même studio) et le nouveau film de Phillip Noyce est sorti dans une indifférence critique plus ou moins totale. Pourtant *The Saint* et *Mission: Impossible* n'ont, en fin de compte, que très peu en commun. Certes, ce sont deux histoires d'espionnage de l'ère informatique post-guerre froide. Mais derrière la caméra, il y a deux conceptions tout à fait différentes qui s'affrontent.

The Saint est réalisé par l'Australien Noyce qui, dans ses premiers films, avait su démontrer une certaine personnalité d'auteur. *Newsreel*, un hommage aux cinéastes d'actualité des années 50, était une chronique pleine de charme et fort bien maîtrisée. *Dead Calm* avait su tirer profit de la sensualité d'une Nicole Kidman qu'on ne connaissait pas encore et d'une tension psychologique exacerbée par le huis clos. Mais une fois arrivé à Hollywood, le réalisateur a semblé se satisfaire de productions efficaces mais froides (notamment les deux volets des aventures de l'agent secret Jack Ryan) ou carrément insignifiantes (*Sliver*).

Or avec *The Saint*, film pour lequel les critiques américains ont déjà unanimement compté le K.O., Noyce semble vouloir retourner vers une approche plus psychologique et humaine du récit d'aventures. Et avec le personnage de Simon Templar, il faut dire que l'occasion s'y prêtait plutôt bien. Gentleman cambrioleur, homme aux mille identités et archétype de James Bond, Templar souffre d'un trouble d'identité profond. Enfant sans parents, sans nom et élevé dans l'humiliation de son statut d'*enfant du péché*, il est devenu un être caméléon. Sans attache aucune, Templar offre ses services d'agent secret au plus offrant, ce qui lui permet d'amasser des millions dans ses comptes suisses. Dans le film de Noyce, Templar voit avec satisfaction approcher le cap des 50 millions de dollars grâce aux magouilles d'un politicien russe véreux, nostalgique de l'ancien empire soviétique, qui cherche à usurper le pouvoir en exploitant la découverte extraordinaire de la jolie physicienne américaine

Emma Russell. Pour quelques millions, Simon accepte d'aller dérober la formule à la jeune femme. Le problème, c'est que notre espion tombera amoureux de sa victime. Bonjour, les questions existentielles!

À première vue, *The Saint* exploite tous les ingrédients traditionnels du film d'espionnage *nouvelle formule*: équipement informatique dernier cri, récit se déroulant dans plusieurs pays (notamment en Europe de l'Est), désordres politiques et sociaux dans l'ancien bloc soviétique, agents doubles, etc. Or, Noyce décide cependant d'aiguiller son film vers une voie qui va légèrement à contre-courant des procédés habituels (qu'il a utilisés lui-même pour les aventures de Jack Ryan). Ce que Noyce tentera est même assez surprenant, car on ressort avec l'impression que le réalisateur n'avait pas vraiment envie de faire *encore* un film d'espionnage et qu'il a détourné son film au profit d'une histoire *presque* psychologique, ou du moins sentimentale.

The Saint se présente alors comme un film hybride, tiraillé entre deux statuts. De cette hésitation surgiront le principal défaut du film et sa plus belle qualité! Défaut, parce que cette emphase sur le psychologique ralentit le rythme d'un scénario qui n'est déjà pas tout à fait au point: l'intrigue politico-policrière n'est pas des plus convaincantes et le récit est souvent tordu, assez invraisemblable et parfois très peu nuancé. Qualité, parce que le film plonge vers ce que les personnages ont de plus humain et de plus intime.

Pour Noyce, la relation sentimentale entre Simon et Emma est à ce point importante, qu'il passera de longues minutes à observer — en gros plans — les deux personnages se regarder les yeux dans les yeux et tomber, lentement mais inexorablement, amoureux l'un de l'autre. Cette scène, particulièrement réussie, est fort surprenante pour ce genre de film. De plus, elle orientera *The Saint* sur la voie du drame sentimental, tout en s'imposant finalement comme le moment-clé du film. Rarement aura-t-on vu un film d'action s'en remettre autant à une scène sentimentale et romantique. Rares aussi sont les films de ce genre qui désarment à ce point leur héros devant le regard d'une femme. Cette scène est absolument magnifique! Elle vaut n'importe quelle cascade ou effet spécial.

La liaison sentimentale est importante parce qu'elle coïncide avec la première véritable crise

d'identité de Simon. La liaison psychologique deviendra par la suite physique, voire métaphysique, dans une autre belle scène: Simon, atteint d'hypothermie grave, est sauvé par Emma qui, lui enlevant ses vêtements (le symbole est ici évident: on enlève les couches protectrices de l'âme pour atteindre la personnalité réelle) et l'enlace pour lui donner un peu de sa propre chaleur (pour une scientifique qui étudie la fusion thermonucléaire, ce don de chaleur est intéressant!) De plus, dans cette scène, Noyce agit intelligemment puisqu'il évite de tomber dans le piège de la connotation érotique, qu'il évacue complètement de la scène. En effet, les personnages ne sont pas (simplement) en train de s'aimer. Ici, Emma redonne littéralement vie à Simon.

Évidemment, malgré le talent de Noyce qui semble avoir ressorti de son âme de cinéaste australien quelques bonnes cartes, rien n'aurait pu s'accomplir sans les performances de Val Kilmer et d'Elisabeth Shue. Kilmer est ici absolument parfait dans le rôle de l'homme aux mille visages. C'est un grand plaisir que de le voir changer d'aspect, d'accents et d'attitudes. Et peu importe le masque, Kilmer garde une assurance et une élégance remarquables. Il y a dans son sourire quelque chose de charismatique, d'insondable et d'inquiétant qui convient parfaitement au personnage. De plus, Kilmer sait faire rire sans pour autant devenir excessif. Quant à Shue, elle est une héroïne vivifiante et radieuse, comme on en voit rarement dans les films d'aventures. Sa présence est d'autant plus importante que son rôle constitue, on l'a vu, un élé-

ment déterminant. Le personnage d'Emma arrive assez tard dans le film, mais dès les premières images, elle nous apparaît comme une collégienne candide (elle est en jupe et bas mi-cuisse, pendant qu'elle présente ses recherches révolutionnaires à des étudiants d'Oxford), qui a du mal à contrôler son enthousiasme suite à la découverte qu'elle vient de faire. Comme Simon, elle semble avoir laissé dans son enfance un peu d'elle-même. Dès que l'on voit Emma, on sait tout de suite que Simon retrouvera en elle sa jeune amie des années de collège dont il a provoqué la mort, bien malgré lui.

La grande qualité du travail de Noyce dans *The Saint*, c'est d'avoir réussi à allumer quelques étincelles ici et là dans un scénario qui n'est pas toujours parfaitement au point. *The Saint* est tout de même un film fort amusant parce qu'il offre quelque chose de neuf et d'audacieux dans le contexte du film d'espionnage. Visuellement, il n'atteint certes pas les sommets de *Mission: Impossible*. Par contre, il réussit là où le film de Brian De Palma laissait à désirer: *The Saint* est un film chaleureux et très humain.

Carlo Mandolini

THE SAINT (Le Saint)

États-Unis 1997, 116 minutes — Réal.: Phillip Noyce — Scén.: Jonathan Hensleigh, Wesley Strick, d'après les romans de Leslie Charteris — Photo: Phil Meheux — Mont.: Terry Rawlings — Mus.: Graeme Revell — Int.: Val Kilmer (Simon Templar «The Saint»), Elisabeth Shue (Emma Russell), Rade Serbedzija (Ivan Tretiak), Valery Nikolaev (Ilya Tretiak), Irina Apeximova (Frankie), Lucia Serbezidija (Sofiya) — Prod.: David Brown, Robert Evans, William J. MacDonald, Mace Neufeld — Dist.: Paramount.



Movie Days

Go West, Young Man...

Le thème de *Movie Days* rejoint d'emblée une problématique commune à de nombreux pays: l'influence excessive de la culture de masse américaine qui, empruntant deux de ses plus importants véhicules, le cinéma et la télévision, entraîne un désintéressement pour la culture locale, phénomène particulièrement sensible chez la jeune génération. À preuve le manque d'enthousiasme du petit Thomas face à la perspective de quitter la ville (et la salle sombre du cinéma) pour passer les vacances à la ferme d'un oncle et de se faire raconter des légendes par le vieux Toni.

Sur décret de ses parents, Thomas prend congé de ses camarades, du football, de Roy Rogers et des couleurs chatoyantes de la ville pour se retrouver en pleine campagne islandaise où, dans un ciel ocre, les nuages s'accrochent au sommet des montagnes. Perdu dans des cadrages embrassant l'immensité du paysage, Thomas, soustrait provisoirement de la pernicieuse américanisation de la ville, effectue un retour aux sources où il apprend que des géants ont façonné le pays, que des mauvais esprits hantent les rêves de Toni chevauchent dans la plaine, que les vieilles paysannes dessinent des croix sur les portes des étables en guise de conjuration. Le réalisateur offre donc deux visions diamétralement opposées du monde: l'une empreinte de magie et d'un mode de vie ancestral, l'autre dominée par la présence de l'étranger, nouveau et attrayant, qui, tel un génie sortant tout droit d'une bouteille de Coke (véritable leitmotiv du film), exauce vœux de richesse (le père d'un copain de Thomas profitant de la présence de militaires américains pour faire son petit commerce), de liberté (le camarade de classe marginal buvant du cola au lieu de lait), de gloire (la cousine ex-Miss Islande maintenant actrice de second ordre dans des films américains de facture douteuse)... Même Ulfar, d'abord soupçonné de sympathies communistes (il projette aux enfants des films d'Eisenstein), dénonce l'activité d'agents soviétiques lui ayant demandé de photographier la base américaine. De toute façon Ulfar, dans son costume de scout, avait déjà des allures de Roy Rogers, alors...

Thomas quant à lui n'est guère emballé par

son retour à la terre. Les anecdotes sexuelles du type le conduisant à la campagne et l'insémination d'une vache ne présentent que peu d'intérêt quand, à la ville, on peut assister avec des copains aux ébats d'un G.I. avec la prostituée du coin. De plus, les histoires de Toni ne rivalisent guère avec les péripéties des héros des films américains et Thomas va jusqu'à interrompre la narration du vieillard avec celles-ci. Le cinéma domine la tradition orale et interfère par conséquent dans le legs du patrimoine culturel. Déjà à la ville, Thomas n'était pas tellement intéressé aux feuilletons radiophoniques (dont l'un symboliquement intitulé *Les Yeux cachés*) qui par ailleurs servent d'argument au père pour le refus d'acheter une télévision («la radio me suffit»)... Une histoire sans images n'exerce que peu d'attrait aux yeux de l'enfant. Thomas doit voir pour croire et son prénom revêt ainsi une connotation religieuse d'autant plus claire que le film s'ouvre sur des extraits de *King of Kings*. Comme le disciple de Jésus refusant de croire car il n'avait point vu, Thomas ne peut assister à la scène de la crucifixion car son père a bien pris soin de placer son chapeau devant les yeux de son fils. Point de vue partagé, si l'on peut dire, par le spectateur qui entend la musique et les répliques du film de Nicholas Ray sans cependant voir l'action, celle-ci étant dissimulée par le générique de *Movie Days*. Par conséquent, le spectateur éprouve dès le début du film la frustration de Thomas et partage ainsi son aspiration somme toute légitime de *voir*.

Sans images, le monde n'existe pas réellement et pour Thomas, celui-ci est le résultat d'un mélange de cinéma et de réalité. En fait, c'est un peu comme si la réalité prolongeait les histoires sur pellicule, comme si le monde n'était qu'une ramification du cinéma. À travers les fenêtres, on épie les individus comme s'ils étaient sur ou derrière un écran et on va d'une fenêtre à l'autre un peu comme on change de chaîne à la télévision. Cette histoire d'espion soviétique avec sa caméra miniature dissimulée dans un crayon évoque un peu les films de 007 et le soldat américain peut se servir de son arme comme Roy Rogers de son pistolet.

Dans ce contexte, la mort du père de Thomas vient illustrer de façon sans équivoque cette osmose, alors que normalement un événement d'une telle gravité aurait dû rétablir les frontières entre réalité et fiction. Thomas est certes cha-

griné par cette mort mais la prise de conscience attendue du clivage entre cinéma et vie n'aura pas lieu. L'enfant assiste aux obsèques comme il assiste à un film, conscient qu'il n'a aucun pouvoir sur les événements défilant devant lui. L'assemblée à l'église est filmée par le même et long travelling de l'ouverture du film alors que la caméra cadrerait le public du cinéma. Et les événements suivent leur cours de façon invariable. Le retour aux sources de Thomas imposé par son père se termine dans la confusion totale (malgré ses efforts pour parler danois, il n'arrive qu'à dire une phrase incohérente à sa grand-mère) et le garçon retourne au cinéma voir un film d'épouvante de série Z où figure sa cousine.

Movie Days ne prend jamais les allures d'un réquisitoire xénophobe, mais l'échec du voyage initiatique de Thomas vient tout de même créer un malaise. Il y a de quoi s'inquiéter quand l'assimilation se fait par l'intermédiaire d'un film où une main rampante tente d'assassiner une ancienne Miss Islande...

Alain Vézina

MOVIE DAYS (Biodagar)

Islande/Allemagne/Danemark 1994, 90 minutes — Réal.: Fridrik Thor Fridriksson — Scén.: Einar Mar Gudmundsson, Fridrik Thor Fridriksson — Photo: Ari Kristinnsson — Mont.: Steingrímur Karilsson — Mus.: Hilmar Orn Hilmarsson — Int.: Orvar Jens Arnarsson (Thomas à 10 ans), Sigrún Hjálmtýsdóttir (la mère), Rúrik Haraldsson (le père), Orri Helgason (Thomas à 15 ans), Jon Sigurbjörnsson (le vieil homme à la ferme), Otto Sander (l'homme au cheval) — Prod.: Fridrik Thor Fridriksson, Peter Rommel, Peter Aalbæk Jensen — Dist.: K. Films

Mon cœur est témoin

Femmes sans voile

Elles s'expriment toutes avec aisance, clairement et sans ambages. Dans la plupart des cas, leurs propos dégagent les idées essentielles qu'elles ont accumulées au cours de longues et difficiles années de leur apprentissage vers l'affirmation. Leur émancipation s'est faite malgré les impératifs dictés par leur culture millénaire et, en apparence, traditionnelle.

Elles sont toutes musulmanes, d'Afrique noire, du Maghreb et d'Arabie. La cinéaste Louise Carré les a filmées dans *Mon cœur est témoin*, pour que leur message soit entendu et compris. Mais avant tout, pour que leurs origi-

nes ne soient plus synonymes de tant de fausses impressions, de convictions erronées et de préjugés mal nourris.

La photo d'une Palestinienne hurlant la mort de son fils paraît dans le *Time* du 23 juillet 1990. Cette image saisissante devient l'élément déclencheur à la réalisation d'un projet irrévocable: partir à la recherche d'une autre réalité, à l'écoute d'autres voix, celles de ces femmes musulmanes qui ont rarement eu la parole.

Le prologue du film, en voix off, témoigne avec éloquence du parti pris de la cinéaste et peut se résumer en un seul mot: *comprendre*. La réalisatrice tente ici de saisir ce qui échappe à la culture occidentale, se laisser guider par l'instinct, l'émotion, s'effacer devant son sujet, lui cédant toute la place pour qu'il soit le seul témoin.

Elles ont pour nom Fatima Ibrahim, Rasha Al Sabah, Malika Mokaddem et Ferial Lalami-



Mon cœur est témoin

Fatès, toutes militantes de la première heure, engagées politiquement pour assurer un meilleur avenir à leurs concitoyens et donner droit de cité à leurs consœurs. Si parfois leurs paroles sonnent comme des réquisitoires contre le machisme de certains, c'est pour que leur discours soit mieux assimilé. Après tout, elles sont toutes orientales, donc excessives, entières, sincères, utopiques même, tant leurs revendications semblent éloignées de la réalité.

On s'en rend compte lorsqu'Issa Diakite, un des rares hommes à prendre la parole assume avec fierté sa polygamie et déclare qu'il est «préférable que les épouses ne se posent pas trop de questions pour éviter la rébellion». Comment peut-on le juger au moment où une intervenante à tchador, théoriquement cultivée, admet que plus elle est soumise, plus elle est heureuse,

donnant comme raison que la soumission des femmes est une vertu de l'Islam.

Le tour de force de la réalisatrice demeure sans contredit le dynamisme de la mise en scène qui, malgré les poncifs des têtes *parlantes*, permet l'éclosion de différents courants d'idées. Ainsi, si le polygame malien arbore ouvertement son statut social, en contrepartie, Youssef Fatès, d'origine algérienne, examine le phénomène de l'exclusion des femmes musulmanes dans les disciplines sportives. Ostracisme dont il voit les origines dans ce qu'il appelle *la négation du corps*. Il insiste pour dire, et avec raison, que les sociétés musulmanes régissent le statut du corps, et qu'à son tour le corps régit la notion de provocation.

Justement, ces femmes veulent assumer leur corps, le posséder, le protéger, le sentir. Mais elles veulent également penser, réfléchir, faire partie intégrante de leur société, au même titre que leurs frères. Lorsque l'une d'elles déclare que «la femme musulmane est une femme en mouvance, quelle que soit sa classe sociale», on sent l'esprit solidaire qui les anime. Devant une cause commune, le combat quotidien dans une société nourrie de mille et un mythes, il n'est pas surprenant que l'une des interlocutrices affirme sans hésitation que «c'est la tradition qui écrase la femme».

Ces femmes ne détestent pas les hommes pour autant. Au contraire, certaines pensent même qu'il est dur d'assumer sa masculinité dans le monde musulman, que «les hommes ont un grand poids sur leurs épaules», mais qu'aussi «ils ont une peur innée du partage du pouvoir».

La seule ombre au tableau de cet émouvant et enrichissant documentaire, à la fois poétique et troublant, demeure l'absence d'identification à l'écran des personnes interviewées. À tel point qu'on ne sait pas d'entrée de jeu avec qui on se trouve.

Par ailleurs, force est de constater que malgré ces discours contradictoires et toutes ces visions du monde et de la foi, aussi irréconciliables que complémentaires, on reconnaît que c'est justement dans la polémique que se bâtissent souvent les avens les plus prometteurs.

Élie Castiel

MON COEUR EST TÉMOIN

Canada(Québec)/Tunisie 1996, 82 minutes — Réal.: Louise Carré — Scén.: Louise Carré — Photo: Janusz Polom — Mont.: Kahena Attia, Louise Côté — Mus.: Robert Marcel Lepage — Prod.: Albanie Morin, Marcel Simard, Louise Carré, Nadia El Fani — Dist.: Cinéma Libre.

Un été à La Goulette

Souvenirs, souvenirs!

Critique, essayiste et cinéaste, Férid Boughedir a longtemps été, par ses écrits, le digne défenseur de la liberté d'expression. À l'instar de plusieurs cinéastes africains et en s'appuyant sur une vision moderniste du cinéma, il a toujours tenu à ce que l'on reconnaisse les qualités artistiques des cinématographies arabe et africaine hors de tout manichéisme misérabiliste et paternaliste.

En réalisant *Halfaouine, l'enfant des terrasses* (1990), Boughedir exprimait déjà cette préoccupation avec cran et assurance en abordant deux sujets tabous dans les cinémas africains: l'éveil de la chair et la sensualité de la femme.

Avec *Un été à La Goulette*, le cinéaste emprunte un mode d'expression plus proche du naturalisme. En effet, les nombreuses séquences tournées sur la plage de La Goulette mêlent les comédiens à la foule de figurants, la mise en scène produisant un effet documentaire d'autant plus saisissant qu'il permet à certains personnages secondaires de participer aux péripéties des protagonistes principaux. Par ailleurs, les séquences d'intérieur, notamment celles montrant chaque famille vaquant à ses occupations (siestes, repas conviviaux, discussions tendues) attestent d'un souci de véricité dont le principal objectif demeure le témoignage.

Il s'agit bien d'une déclaration à haute voix, d'une confession issue de la mémoire, faite de souvenirs épars et furtifs d'une époque et d'une mentalité révolues. Ils sont trois amis habitant dans le même immeuble d'un quartier de La Goulette, une petite ville portuaire de la banlieue de Tunis: Youssef le Musulman, Giuseppe le Catholique et Jojo le Juif, aussi inséparables que leurs filles Meriem, Tina et Gigi. Insouciantes comme l'était leur époque (le milieu des années 60), les jeunes filles vont décider de perdre leur virginité, chacune avec un garçon de religion différente le jour de la fête de la Vierge, le 15 août. Inutile d'ajouter que ce petit projet va provoquer une altercation entre leurs parents et donner suite à des imbroglios aussi amusants que déchirants.

Optant pour la comédie de mœurs, Boughedir nous offre une chronique d'adolescence ensoleillée où de temps en temps s'échappent quelques éléments de portée politique ou sociale.



Un été à La Goulette

A priori anodine, une séquence en particulier s'avère révélatrice d'un état d'esprit qui devient de plus en plus ambiant. Nous sommes en 1967, à la veille de la Guerre de Six Jours. Dans un café, un groupe d'hommes discute quand deux d'entre eux émettent des opinions sur les Juifs, à l'effet que ceux-ci n'ont plus rien à faire en Tunisie et qu'ils feraient mieux de partir en Israël. Ce à quoi le serveur, Musulman de surcroît, leur rappelle que de nombreux Juifs se sont battus pour l'indépendance de la Tunisie et que «la politique est une affaire de patriotisme, pas de religion».

Sur une note plus réjouissante, on se laisse séduire par des séquences pittoresques où, comme dans *Amarcord* ou *Roma* de Fellini, la caméra épie les personnages, s'arrêtant par-ci par-là, enregistrant des conversations animées, insistant sur des détails drôles ou surprenants, volant des petits morceaux de vie au passage.

Pour relater les événements de ce qui ressemble à une fable biographique, Boughedir agrémente son récit de quelques touches oniriques dont le but semble de vouloir simplement procurer un plaisir visuel. De ces années d'insouciance et de petits bonheurs éphémères, des instants riches en trouvailles demeurent longtemps dans la mémoire du spectateur: la visite de Claudia Cardinale jouant son propre rôle devant une foule d'admirateurs alors qu'au même moment on annonce à la radio le début des hostilités entre l'Égypte et Israël, des enfants qui regardent par le trou de la serrure le jeu fictif d'une femme esseulée partageant des mots d'amour avec des amants fantômes, le tailleur maboul préparant des patrons destinés à des clients qui n'existent pas, ou bien encore la douceur d'un groupe d'enfants réunis autour d'une charmante vieille dame qui leur raconte l'histoire *inventée* de la ville de Tunis.

Du cinéaste, on retiendra ce goût du partage avec le public, cette envie de raconter une histoire avec grâce, sensualité et tendresse et l'audace jouissive, malgré les interdits, de mettre à nu la femme arabe dans tous les sens du terme.

Élie Castiel

UN ÉTÉ À LA GOULETTE

France/Belgique/Tunisie 1996, 100 minutes — **Réal.**: Férid Boughedir — **Scén.**: Férid Boughedir — **Photo**: Robert Alazraki — **Mont.**: Andrée Davanture, Catherine Poitevin, Isabelle Devinck — **Mus.**: Jean-Marie Sènia — **Int.**: Sonia Mankai (Meriem), Ava Cohen-Jonathan (Tina), Sarah Pariente (Gigi), Gamil Ratib (Hadj Beji), Mustapha Adouani (Youssef), Guy Nataf (Jojo), Ivo Salerno (Giuseppe), Amel Hedhili (Wassila), Hélène Catzaras (Lucia), Lisa Seror (Fritna), Fatma Ben Saidane (Taïta), Michel Boujenah («T.S.F.»), Claudia Cardinale — **Prod.**: Marie-Françoise Mascaro, Férid Boughedir — **Dist.**:Prima.

Capitaine Conan

Adaptation à la guerre

Même si la Première Guerre mondiale a débuté à Sarajevo, sa phase balkanique, contrairement à celle d'Europe occidentale, n'a pas donné lieu à beaucoup de films de fiction. Seul *Gallipoli*, film australien de Peter Weir sur la défaite des Dardanelles me vient à l'esprit. Bertrand Tavernier, continuant son sillon historique, adapte un roman de Roger Vercelet dont l'œuvre *Remorques* fut adaptée par Jean Grémillon sur un scénario et des dialogues de Jacques Prévert, Charles Spaak et André Cayatte.

Au début de *Capitaine Conan*, une attaque de nuit met en scène Norbert, l'intellectuel, De Scève, l'officier d'active et Conan, le responsable d'un corps franc, commando chargé de préparer le terrain. La caméra près des gens, virevoltant, s'intéressant à une action puis à une autre nous restitue l'atmosphère de ces agissements fiévreux, désordonnés. En quelques épisodes, la victoire est acquise et Conan se montre un chef près de ses hommes, soucieux de leur bien-être même si l'utilisation du couteau, du combat rapproché, accentue le côté meurtrier plutôt que guerre de l'affaire. L'armistice est déclaré. Tavernier égratigne au passage les discours ampoulés des généraux et les musiciens ratant leur Marseillaise sous la pluie battante. Une partie de l'armée française de Salonique reste dans les Balkans et le spectateur est, à l'image de ces soldats discutant dans

le train de leur destination, allant au diable vauvert, un peu perdu entre Serbie, Bulgarie et Roumanie. Aucun carton, aucune carte d'état-major ne vient donner une vue d'ensemble, contrairement au lecteur du roman qui peut toujours s'arrêter quelques instants pour se resituer.

L'armée française gère donc la paix et Tavernier critique la justice militaire toujours prête à trouver un article du code pour mater un soldat. Une attaque à main armée dans un restaurant-salle de spectacle, mise en scène de façon énergique, relance le film dans une enquête policière où Norbert et Conan s'opposent rapidement sur la façon dont certains soldats continuent à se comporter en guerriers alors qu'ils sont en temps de paix.

Arrive alors Madeleine Erlane, au départ un peu bizarre en grande bourgeoise perdue dans les Balkans, et on se dit que Tavernier qui n'avait jusqu'ici que montré des amourettes passagères ou des filles à soldats nous redonne une de ces femmes nécessaires à son cinéma. Comme Irène, dans *La Vie et rien d'autre*, qui cherchait son mari disparu, Madeleine Erlane devient rapidement un des points d'ancrage du film et tente d'arrêter l'inexorable: la condamnation de son



Capitaine Conan

fils Jean pour désertion. Le film change alors de thème et devient un policier psychologique.

Comme souvent dans le cinéma de Tavernier, et ce, depuis déjà *L'Horloger de Saint-Paul*, deux hommes que tout séparait au départ deviennent amis à cause de (ou malgré) leurs différences. Mais De Scève, membre de cette caste militaire tel Boieldieu dans *La Grande Illusion*,

en quelques phrases, assassine moralement Erlane, à ses yeux membre dévoyé de sa classe. Comme toujours, même dans ses rôles secondaires, Tavernier a le don de choisir de grands interprètes et Philippe Torreton, Samuel Le Bihan, Bernard Le Coq, Claude et Catherine Rich sont de dignes successeurs des Noiret, Marielle, Piccoli, Rochefort ou Sabine Azéma, Renée Faure et Christine Pascal. La dernière action militaire est rondement menée; c'est une illustration de la politique du *cordon sanitaire* anti-bolchévique et, comme l'a dit De Scève peu avant, avec l'arrivée des Rouges, la guerre a encore de beaux jours devant elle. Dans un épilogue, Tavernier clôt cet autre portrait d'une génération perdue, illustrant le trouble de ces soldats rendus à la vie civile et rappelant l'existence de ces guerres sans nom ou oubliées.

Luc Chaput

CAPITAINE CONAN

France 1996, 130 minutes — **Réal.:** Bertrand Tavernier — **Scén.:** Jean Cosmos, Bertrand Tavernier, d'après le roman de Roger Vercelet — **Photo:** Alain Choquart — **Mont.:** Luce Grunenwaldt, Laure Blancherie, Khadicha Bariha-Simsolo — **Mus.:** Oswald d'Andrea — **Int.:** Philippe Torreton (Conan), Samuel Le Bihan (Norbert), Bernard Le Coq (De Scève), Catherine Rich (Madeleine Erlane), Claude Rich (le général Pitard de Lauzier), François Berléand (le commandant Bouvier), Claude Brosset (le père Dubreuil), François Levantal (Forgeol) — **Prod.:** Alain Sarde, Frédéric Bourboulon — **Dist.:** France Film.

Kama Sutra

Visite guidée en Orient

Il faut se rendre à l'évidence, la réalisatrice indienne Mira Nair n'a pas su se montrer à la hauteur des attentes générées par sa *Caméra d'or* obtenue à Cannes en 1988 pour *Salaam Bombay*. Après *Mississippi Masala* et *The Perez Family*, deux films tournés aux États-Unis qui ont connu un succès mitigé, tant au niveau public que critique, la cinéaste retourne dans son pays d'origine pour réaliser *Kama Sutra*, et là encore, le produit final n'est guère concluant.

Il s'agit d'un mélodrame, genre de prédilection du cinéma indien, mais abordé selon une sensibilité occidentale, c'est-à-dire celle d'un *soap* américain à bon marché. La psychologie des personnages est dénuée de tout approfondissement et les ressorts de l'intrigue s'avèrent d'une grande banalité. En fait, le moteur de l'action est



Kama Sutra

le désir. Désir du roi libidineux Raj pour la belle servante Maya, désir de la maladroite et moins sensuelle princesse Tara pour ce même roi, d'où conflit et rivalité. Par la suite, désir du sculpteur Jai pour Maya, mais en tant qu'objet d'inspiration, au grand dam de la jeune femme amoureuse qui, par dépit, apprend les rudiments du *kama sutra* pour devenir courtisane. Enfin, redésir de l'insatiable Raj qui retrouve Maya et en fait sa préférée, ce qui déplaît profondément à Jai tombé entre-temps amoureux de la courtisane, d'où nouveau conflit entre lui et le roi. En fait de mélodrame érotique, on est décidément bien loin de la richesse et de l'intensité de *Breaking the Waves!*

Tout se passe comme si Mira Nair avait naïvement proposé une vision de l'univers indien, mais à l'intention d'un public occidental, avec ce que cela comporte de clichés. On retrouve donc la panoplie attendue de tissus chatoyants aux couleurs vives, les odeurs subtiles et enivrantes, l'opium abrutissant, jusqu'aux éléphants comme moyen de transport ou de mise à mort. Ainsi, l'inspiration fait davantage place à l'application. Pour raffinée qu'elle soit, la mise en images im-

pressionne rarement. Il en va de même des scènes érotiques, filmées sans grande originalité, ce qui est un comble étant donné le titre du film.

On ne peut certes pas nier la sensualité et la beauté d'Indira Varma, qui porte en grande partie le film sur ses charmantes épaules. Son jeu n'est pas toujours assuré mais elle fait preuve d'une réelle présence. Sarita Choudhury, l'interprète principale de *Mississippi Masala*, tient ici un rôle beaucoup plus effacé, mais elle a su rendre sympathique et amusant un personnage ingrat (que l'on songe à la pathétique scène de son suicide). Quant à Naveen Andrews, *love interest* de Juliette Binoche dans *The English Patient*, il est ici aux prises avec un personnage caricatural, trop détestable et minable pour être vrai.

Louis-Paul Rioux

KAMA SUTRA

Inde 1996, 120 minutes — **Réal.:** Mira Nair — **Scén.:** Helena Kriel, Mira Nair — **Photo:** Declan Quinn — **Mont.:** Kristina Boden — **Mus.:** Mychael Danna — **Int.:** Indira Varma (Maya), Sarita Choudhury (Tara), Ramon Tikaram (Jai Kumar), Naveen Andrews (Raj Singh), Rekha (Rasa Devi), Khalid Tyabji (Biki), Arundhati Rao (Annabi), Pearl Padamsee (Maham Anga), Ajvitt Dutt (le vizir) — **Prod.:** Lydia Dean Pilcher, Mira Nair — **Dist.:** Malofilm.

Un divan à New York

Le paradis, c'est les autres

Le dernier film de Chantal Akerman a fait un certain bruit depuis sa sortie. Si on s'est tant intéressé à *Un divan à New York*, c'est qu'il a permis d'apprécier une facette assez inattendue de la cinéaste, facette que certains auront par contre qualifiée de mineure ou carrément décevante. Mais que les *Akermaniacs* – comme on les appelle dans le milieu – ne s'en formalisent pas outre mesure, puisque la cinéaste bruxelloise n'en est pas à un décalage près. Sa carrière, qui s'amorce en 1968 avec *Saute ma ville* un film de fin d'études où – déjà fascinée et obsédée par la narration en temps réel et... les appartements – elle se met en scène en pleine préparation de suicide par le gaz. Depuis, Akerman navigue au fil de ses états d'âme, de ses impulsions formelles ou de ses impressions de voyages, en Amérique notamment.

Un divan à New York a surpris les *aficionados* d'Akerman en raison de la linéarité de sa fiction et – il faut bien le dire – de l'absence d'audace formelle réelle. La cinéaste a abordé cette fable existentielle avec une approche dépouillée, effacée et plutôt académique. *Un divan...* laisse le spectateur avec l'impression qu'Akerman a voulu réaliser ce film avant tout pour réunir et mettre en valeur deux vedettes, Juliette Binoche (qui avait demandé à la cinéaste

de lui écrire une comédie) et William Hurt, plutôt que par véritable pulsion artistique.

Si on devait se laisser aller à l'exercice (plutôt futile, il est vrai) des comparaisons, on pourrait dire que le dernier film de la cinéaste belge est plus proche de Woody Allen, pour des raisons évidentes (New York, la psychanalyse, la crise existentielle du personnage masculin, etc.) que du cinéma de Godard, nom auquel celui d'Akerman est associé depuis un moment déjà. Or les films d'Allen sont d'une rigueur narrative et d'une profondeur psychologique que le film d'Akerman, malheureusement, n'atteint pas. En fait, *Un divan à New York* ressemble plutôt à l'œuvre d'un auteur en quête d'un angle d'approche et qui, ne l'ayant pas encore trouvé, se contente de poser les balises pour un film encore à inventer. Aussi *Un divan...* installe son thème sans trop se préoccuper de l'approfondir. Le thème, ici, est celui de la découverte du soi grâce à la présence (réelle ou virtuelle) de l'autre. Akerman nous présente deux personnes qui ne se connaissent pas – Béatrice, une danseuse parisienne et Henry, un psychanalyste new-yorkais – qui s'échangent leurs appartements pour quelques semaines. Béatrice se retrouve donc dans le luxe aseptisé de l'univers du psy, alors qu'Henry tombera sur l'appart' crado mais animé que la jeune femme occupe en région parisienne. Une suite de situations illustrée par un montage parallèle assez académique nous montre à quel point ces deux personnes, que tout en prin-

cipe oppose, sont en réalité des êtres très semblables.

Jusque-là, ça va. On connaît la chanson, mais Binoche et Hurt sont bien et on accepte de jouer le jeu. Mais c'est après que l'on décroche un peu. Le film tourne en rond et les personnages n'évoluent pas beaucoup. De plus, l'ensemble est mené dans un style alerte, certes, mais d'un intérêt inégal. Tout ce qui est dit et montré est prévisible et rien de particulièrement original – ni au niveau du traitement filmique ni à celui de la narration – ne vient briser la monotonie qui s'installe lentement, surtout dans la deuxième partie du film, où la rencontre de Béatrice et Henry aurait pourtant dû faire des étincelles. C'était pourtant là, dans l'interaction entre des personnages qui s'évitent mais qui sont condamnés à s'aimer, qu'Akerman devait tout miser.

Carlo Mandolini

UN DIVAN À NEW YORK/A COUCH IN NEW YORK

France/Allemagne/Belgique 1996, 105 minutes — Réal.: Chantal Akerman — Scén.: Chantal Akerman, Jean Louis Benoit — Photo: Dietrich Lohmann — Mont.: Claire Atherton — Mus.: Paolo Conte, Sonia Atherton — Son: Pierre Mertens, Gérard Lamps — Déc.: Christian Marti — Cost.: Stéphane Rollot — Int.: Juliette Binoche (Béatrice Saulnier), William Hurt (Henry Harriston), Stéphanie Buttle (Anne), Paul Gullfoyle (Dennis), Richard Jenkins (Campton), Kent Broadhurst (Tim), Jean-Baptiste Filleau (Julien) — Prod.: Régis Konckier, Jean-Luc Ormières, Ingrid Windisch, Diana Elbaum, Jacqueline Pierreux — Dist.: Prima

C H A N T A L

P O I N T S D E R E P È R E

SUR L'INFLUENCE DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL

C'est à New York que j'ai découvert le cinéma expérimental. Tout de suite, j'ai remarqué qu'il m'a donné une très grande liberté. En fait, je ne sais pas s'il a fondamentalement influencé mon oeuvre, mais il m'a toutefois permis de voir et de sentir les choses autrement. Avec le cinéma expérimental, j'ai découvert qu'il était inutile de s'encombrer d'un tas de détails superflus et qu'avant tout, il était possible de dire les choses de manière différente plutôt que de suivre les voies traditionnelles.

SUR L'ELLIPSE

Ce qui me paraît étrange, c'est qu'on m'a souvent reproché de trop raconter. Mais il est également vrai que j'aime bien faire des sauts d'images pour permettre aux spectateurs de faire travailler leur imaginaire.

SUR LES ÉCLAIRAGES ARTIFICIELS

J'avoue que je ne suis pas souvent attirée par le naturalisme. Les éclairages artificiels me donnent l'occasion de créer une sorte de théâtralité, conformité dont se nourrissent fréquemment certaines séquences dans mes films.

SUR LES ATMOSPHÈRES NOCTURNES

Au fond, dans la nuit, les détails réalistes s'effacent et la ville devient comme un grand studio. Avec ce matériau en main, je sens avoir plus de liberté pour manipuler les couleurs et les tonalités et une grande flexibilité dans le mouvement.

SUR LE ROMANTISME

Je suis contre le romantisme. Je suis plutôt romanesque. Je suis d'avis que le romantisme a fait beaucoup de tort dans le sens où nous cherchons tous

The Senses

Confessions intimes

Au même titre que *Julia Has Two Lovers* (1990) ou *Lana in Love* (1991), les films de Bashar Shbib composant la série sur les cinq sens tentent de jeter les bases d'une démarche psychanalytique tournant autour des comportements amoureux d'aujourd'hui.

Jusqu'ici, le plus prolifique, sans contredit, des cinéastes canadiens s'était cantonné, en général, dans les comédies ou fables où il donnait libre cours à l'improvisation, tant sur le plan de la mise en scène que sur celui de la direction d'acteurs.

Dans *The Senses*, tout en conservant ce goût pour l'effet de surprise provoqué par l'appel incongru de l'inconnu, Shbib réoriente ces prémisses en abordant des genres différents. Cette fois-ci, mis à part *The Perfumer* (aux dires du réalisateur, presque totalement contrôlé par Jimeoin, l'acteur principal) et d'une certaine façon *Strictly Spanking* (trop *clean* pour un film abordant un sujet tel que les *rappports physiques particuliers*), les trois autres productions de la série témoignent d'une maturité et d'un sérieux absents des précédentes réalisations.

En s'appropriant cette volonté d'innover dans son cinéma, Shbib réussit à mettre en crise et en jeu les données des différents scénarios, à les dépasser ou à les nier pour faire exister les

personnages par eux-mêmes, dans toute leur épaisseur et leur densité. Il en résulte une esthétique d'ensemble composite, tranchante et dure, où on se heurte souvent physiquement et douloureusement aux malaises des protagonistes.

Mais ces maux ne sont que des éléments accessoires d'une introspection de l'âme et de ses privations. Il n'est donc pas surprenant de constater que tous les films de la série abordent chacun des sens ou annoncent le prochain.

S'il existe un dénominateur commun aux cinq parties de cette étude sur l'instinct et la perception, c'est bel et bien celui de la confession, autrement dit de l'examen de conscience posé sur l'individu. Dans *Panic*, il s'agit d'une apologie de la différence autant que d'un regard attentif jeté sur les affres de la création. De *Taxi to L.A.*, on retiendra ce souffle qui anime les sentiments amoureux dans toutes leurs contradictions, et de *Strictly Spanking*, cette recherche éperdue du plaisir charnel comme moyen de prouver simplement qu'on existe, tentative malheureusement un peu bâclée. Dans *The Perfumer*, la quête d'un accès facile à l'autre se dilue dans des gags éculés qui tombent à plat. Cependant, dans *Hot Sauce*, de loin le meilleur, le goût de la mémoire et la mémoire du goût sont à la une d'un témoignage direct du cinéaste, aussi bouleversant qu'intentionnellement ludique et débridé.

Malgré le nombre impressionnant de longs métrages à son actif, Bashar Shbib demeure un

réalisateur discret que la plupart des critiques semblent injustement ignorer. Il est grand temps de le réhabiliter car c'est dans ses défauts que les films de Shbib atteignent des moments souvent étonnants. Dans *The Senses*, on sent déjà que l'éternel adolescent cède doucement mais sûrement la place à l'adulte, mais l'individu est toujours prêt à prouver que, même avec peu de moyens, il est encore possible de réaliser ses rêves les plus fous.

Élie Castiel

THE SENSES

Canada 1996

Réal.: Bashar Shbib

PANIC (Panique)

84 min. — Scén.: Bashar Shbib, Harold Von Kursk — Int.: Robin Andrew Wilcock, Alexandra Woodward, Patrick Garrow, Diane Carlson, Domenic Carapella — Dist.: Cineplex Odeon Films.

TAXI TO L.A. (Taxi pour Los Angeles)

78 min. — Scén.: Bashar Shbib, Diane Carlson — Int.: Alexandra Woodward, Mark Houghton, Jay Ferguson, Geoff Deadman, Julie Bourne — Dist.: Cineplex Odeon Films.

STRICTLY SPANKING (La Fessée)

80 min. — Scén.: Bashar Shbib, Ann Carlier — Int.: Iona Brinde, Patrick Garrow, Alastair Hasketh-Jones, Sid Zanforlin, Victoria Ann Stirling — Dist.: Cineplex Odeon Films.

THE PERFUMER (Le Parfumeur)

80 min. — Scén.: Bashar Shbib, Diane Carlson — Int.: Jimeoin, Diane Carlson, Iona Bride, Gregor Von Bismarck, Keith Woods — Dist.: Cineplex Odeon Films.

HOT SAUCE (Sauce piquante)

84 min. — Scén.: Bashar Shbib — Int.: Bashar Shbib, Susan Eyton-Jones, Maia Nadon-Shbib, Alexandra Woodward, Mark Houghton — Dist.: Cineplex Odeon Films.

A K E R M A N

quelque chose qui n'existe pas. Dans le romanesque, par contre, on touche souvent à l'extraordinaire, à l'inattendu, aux situations oniriques même.

SUR LES SENTIMENTS

Mes films parlent souvent des sentiments. Ce qui m'importe le plus, c'est leur pouvoir du sacré et, paradoxalement, leur transgression.

SUR LE FÉMINISME

J'aurais tendance à dire que dans la vie, il faudrait être féministe, mais quand on fait du cinéma, il vaut mieux simplement faire des films.

SUR L'AUTOBIOGRAPHIE

Je pense que presque toute l'oeuvre de n'importe quel créateur est en partie autobiographique. En ce qui me concerne, c'est à travers les sentiments que j'essaie de signaler mes aspects autobiographiques.

SUR NEW YORK

En 1971, alors que j'avais que 21 ans, j'ai vécu à New York. J'ai perçu cette expérience comme un parcours initiatique qui m'a depuis influencée dans ma carrière dans le cinéma. New York est une ville fascinante où on ne se sent jamais étranger. C'est une sensation formidable que je tente souvent d'exprimer dans mes films, même si parfois c'est de façon abstraite.

SUR LA JUDAÏCITÉ

Oui, j'ai souvent recours à la judaïcité, notamment dans l'humour que j'emploie dans mes films. Cette appartenance, je l'assume par le biais de caractéristiques purement filmiques. C'est-à-dire dans le ton, la manière dont les différents discours sont développés, par le rythme presque incantatoire qui rappelle celui de la synagogue. C'est une question d'intuition, de racines ancrées dans l'inconscient.

Propos recueillis par Élie Castiel



La Belle Verte

La Belle Verte

Entre Hale-Bopp et Sirius

Qu'est-ce qu'ils attendent pour être heureux, ces anti-héros de Coline Serreau? Stressés et angoissés, ils sont constamment en sursis, n'ont jamais le temps de croquer dans la vie et ont un seul mot d'ordre: «Je commence demain». Malgré ce côté réfractaire de l'être humain dit *civilisé* à voir la vie du bon côté, Serreau a souvent abordé ses thèmes par l'entremise de la fable optimiste, voire utopique. La réalisatrice et dramaturge a toujours pensé (ou du moins rêvé) qu'il était possible de transformer l'être humain, de lui faire comprendre que son bonheur était là, à portée de la main, et qu'il suffisait de s'arrêter – ne serait-ce qu'un instant – pour le saisir. C'est là le grand thème des fables cinématographiques de Serreau.

Or, la réalisatrice française semble être en train de perdre patience! Déjà dans *La Crise*, sans doute son film le plus abouti, elle était mordante, incisive, voire carrément cynique. Victor, son personnage central incarné par Vincent Lindon, que l'on retrouve d'ailleurs dans *La Belle Verte*, en était à un moment clé de son existence. Il était à la croisée des chemins entre la renaissance et la chute définitive dans le gouffre sans fond de l'anxiété postmoderne. Mais au moins il avait encore le choix de faire le pas vers

l'une ou l'autre des directions.

La Belle Verte propose une approche sensiblement identique à *La Crise*, quoique l'écriture et la mise en scène sont ici beaucoup plus simples et utopiques. Or cette dose d'utopie, dans le contexte du nouveau film de Serreau, est paradoxalement fort inquiétante! Car malgré son récit très simple, gentil et amusant, *La Belle Verte* est l'histoire d'un échec, celui de l'espèce humaine. Le film raconte les aventures de Mila, une extraterrestre aux allures humaines qui débarque sur terre à la recherche de ses racines terriennes (sa mère était l'une des nôtres). Mila vient de la Planète Verte, un lieu édénique où les habitants (qui ont compté parmi les leurs Jésus Christ et Jean-Sébastien Bach!) se sont libérés de la politique, de l'industrialisation, de l'économie, de l'argent, de la pollution, des maladies ainsi que des races semble-t-il, puisqu'ils sont tous blancs. Avec comme résultat qu'ils jouissent aujourd'hui de capacités intellectuelles et physiques supérieures! Seule volontaire à vouloir venir sur notre planète, qui n'a plus la cote parmi les siens, Mila débarque à Paris. Tout ce qu'elle trouve ici-bas c'est, bien sûr, la grisaille, la pollution et le blues des mégapoles (elle trouve cependant que nos arbres sont très grands). Pour compléter le portrait, elle tombe sur Max, un médecin stressé, stressant et détestable. Heureusement les habitants de la Planète Verte ont le pouvoir d'*apaiser* les gens, de les débarrasser du

stress de la vie quotidienne (et de leur poste de télévision) et de leur redonner une dose minimale d'humanité. Une fois *déconnectés* (c'est le terme utilisé par les extraterrestres), ces *élus*, deviendront rapidement de véritables apôtres d'une vie plus authentique qui irradieront à leur tour leur entourage de cette beauté intérieure retrouvée.

À première vue, *La Belle Verte* est l'éternelle belle histoire, un peu manichéenne et moralisatrice, certes, mais fondamentalement amusante, malgré des relents de morale post-hippies un peu agaçants. Serreau semble en fait vouloir revenir aux sources (c'en est évident dès les premières scènes, très intéressantes d'ailleurs) pour construire un nouveau paradis pour l'humanité. Le film se devra donc d'être extrêmement dépouillé, en tenu d'Adam pourrions-nous dire. Libéré de tout effet narratif ou filmique, ce conte (qui se veut par moments burlesque) est d'autant plus facile à consommer que Serreau, qui interprète Mila, laisse son histoire couler tranquillement, ne se préoccupant pas outre mesure de la mise en scène. La réalisatrice ne cherche à être ni originale ni même brillante (philosophiquement ou cinématographiquement). Or pour nous, cinéphiles post-diluviens, l'adhésion à cette philosophie peut s'avérer difficile, ne serait-ce qu'en raison de la puérité d'une morale sectaire pour qui le *progrès* est à rejeter *complètement*.

À première vue, ce film se veut rassurant. Son humour nous confirme qu'on peut encore rire de nos misères en cette fin de siècle et que, au fond, rien n'est encore perdu. À force de *déconnecter* les gens, on finira par obtenir le monde parfait tant désiré. Mais, comme toujours, l'humour cache un côté plus sombre: le film se termine sur un constat d'échec assez cuisant pour nous tous, les Terriens. D'une part, les humains ne semblent plus avoir le choix de changer. Ils ne le peuvent plus. Mila est presque un Ange Exterminateur nouvelle version. De plus, le film se clôt par l'abandon de la planète Terre par trois *rescapés*: deux jeunes femmes et un bébé abandonné par sa mère à la naissance. Pour ces *élus*, qui symbolisent bien sûr la pureté et l'avenir, la vie – la vraie – ne peut être qu'ailleurs. Sur notre bonne vieille Terre, c'est fini! La terre promise, c'est la Planète Verte, quelque part entre Hale-Bopp et Sirius (bon, ici j'invente... mais pourquoi pas?). Avouons que la coïncidence avec les récents *voyages cosmiques* entrepris par certains est plutôt

troublante. Encore plus dérangeant, est le départ de ces jeunes (qui à trois n'ont pas quarante ans). Ici Serreau, mine de rien, pervertit complètement la valeur symbolique de la jeunesse au cinéma. Dans son film, la jeunesse terrienne (donc la spontanéité, la vitalité, etc.) est piégée. Traquée de toutes parts elle ne parvient plus à s'épanouir. Il faudrait pouvoir *faire mai 68 bis*, pense Serreau. Mais avec tous ces adolescents *dopés* par la télévision, ça irait encore moins loin que l'original. Alors il faut tout refaire.

Le XXII^e siècle sera en cheveux longs et en tuniques, ou ne sera pas!

Yeah Man !

Carlo Mandolini

LA BELLE VERTE

France 1996, 99 minutes — Réal.: Coline Serreau — Scén.: Coline Serreau — Photo: Robert Alazraki — Mont.: Catherine Renault — Mus.: Coline Serreau, Bach, Strauss, Little Richard — Int.: Coline Serreau (Mila), Vincent Lindon (Max), Marion Cotillard (Macha), Philippine Leroy-Beaulieu (Florence), James Thiérée (Mesaje), Samuel Tassinaj (Mesauf), Paul Crauchet (Osam), Francis Perrin (l'automobiliste au rétroviseur), Patrick Timsit (l'intervieweur télé) — Prod.: Alain Sarde — Dist.: CFP.

Tu as crié: «Let Me Go»

Pavane pour une infante défunte

Un jour, au milieu des années 80, la vie d'Anne Claire Poirier a perdu tout son sens. Sa fille Yanne, devenue prostituée pour pouvoir payer ses doses quotidiennes d'héroïne, est retrouvée assassinée par un de ses clients. Dix ans plus tard, Poirier trouve la force de parler, d'évoquer ce drame qui la ronge. Avec courage, elle ouvre son âme, dans un geste qui tient à la fois de la thérapie collective et de l'exorcisme. Anne Claire Poirier est maintenant prête à faire le deuil de sa fille, à la laisser aller en paix. La réalisatrice a aussi sans doute senti qu'il était temps de parler et de témoigner, afin d'offrir son réconfort et son soutien aux parents qui ont vécu un drame semblable. Aussi Poirier ne restreint pas son étude à son seul cas. À l'aide d'entrevues avec des toxicomanes, des parents et des personnalités qui ont vécu dans la drogue, elle tente une radioscopie plus générale du mal de vivre contemporain.

Tu as crié: «Let Me Go» est une poignante déclaration d'amour d'une mère à sa fille, livrée



Tu as crié: «Let Me Go»

sous forme de journal intime. Dans ces pages, lues par Poirier elle-même, il y a toute la douleur d'une mère qui a perdu son enfant. Toute la culpabilité, aussi. Mais il y a également toute la colère de quelqu'un qui veut comprendre en (se) posant des questions importantes. Pourquoi cette fuite dans la drogue? Pourquoi est-ce arrivé ainsi? Pourquoi est-il toujours trop tard? Pourquoi moi?, se demande Poirier qui, du même souffle, aborde la question de la légalisation des drogues. Si les drogues étaient légales, se demande-t-elle, sa fille serait-elle morte aujourd'hui? Dans les circonstances, nous ne pouvons que respecter la démarche de l'auteure. C'est un cheminement très personnel qu'elle a voulu rendre public en assumant totalement toute part de subjectivité. D'ailleurs, la réalisatrice est présente non seulement sur la bande son, mais aussi à l'image. C'est elle qui va à la rencontre des toxicomanes et des parents. C'est elle qui pose les questions, qui veut comprendre, qui les enlace pour les réconforter. Le *je* est ici indéniable. Anne Claire Poirier veut parler, elle veut vider son cœur, se défouler! Or, cet exorcisme hautement personnel n'exclut pas pour autant la remise en question collective. Que faisons-nous, en tant que société, pour ces jeunes qui traînent dans les rues? Combien devons-nous en laisser mourir avant de réagir?

Formellement, la quête de la réalisatrice s'ac-

compagne de longs et lents travellings qui permettent d'illustrer et de concrétiser sa démarche. De nombreux plans montrent des sentiers de parcs, des routes, des rues et des couloirs dans lesquels la caméra s'avance lentement. Le parcours de la réconciliation et de la renaissance est long et Anne Claire Poirier le sillonne sur plusieurs niveaux. Dans un premier temps, cette démarche se fait, je l'ai dit, sur les plans personnels et universels. Mais la pluralité de la réflexion se traduit aussi par la convergence de procédés esthétiques propres au documentaire, à la fiction et au film d'essai. Enfin, le montage en parallèle du film nous permet de passer d'Outremont, lieu pourtant privilégié où la jeune Yanne a grandi, aux quartiers plus défavorisés de Montréal. La drogue et la mort ne font pas de discrimination et, où que l'on se trouve, où que l'on se réfugie, la détresse de la jeunesse est une réalité. Ces travellings et ce montage parallèle deviendront rapidement la métaphore essentielle du film.

Or Poirier, ayant compris la force visuelle et narrative d'un tel procédé, a cependant tendance à en abuser. Le film devient rapidement redondant et s'alourdit. De plus, on peut se demander si la décision d'amalgamer les esthétiques est un choix vraiment heureux. En effet, la réflexion de Poirier est tellement sincère et profonde dans les segments poétiques et personnels, que les parties

plus conventionnelles du documentaire paraissent parfois maladroitement, notamment en raison de l'intérêt très variable des interventions.

Malgré tout, on ne peut que reconnaître le courage et la force de la démarche de Poirier. De plus, nonobstant l'omniprésence de la mort, le film parvient à éviter toute morbidity excessive et même à se conclure sur une certaine note d'espoir. La fin du film arrive comme un baume sur la blessure de Poirier et le malaise du spectateur, car ayant réussi à comprendre un peu mieux l'univers dans lequel sa fille s'est enfermée avant de mourir, la réalisatrice trouve la force de lui envoyer un émouvant au revoir.

Carlo Mandolini

TU AS CRIÉ: «LET ME GO»

Canada (Québec) 1997, 98 minutes — **Réal.:** Anne Claire Poirier — **Narr.:** Anne Claire Poirier, Marie-Claire Blais — **Photo:** Jacques Leduc, Pierre Mignot — **Mont.:** Monique Fortier, Yves Dion — **Mus.:** Marie Bernard — **Prod.:** Paul Lapointe — **Dist.:** ONF

Gray's Anatomy

Une question de regard

Depuis que son excellent *sex, lies and videotape* a remporté une Palme d'Or méritée au Festival de Cannes en 1989, Steven Soderbergh apparaît comme un cinéaste fort controversé. Son œuvre (qui compte, à ce jour, six longs métrages) divise l'opinion des cinéphiles et de la critique. De fait, si certains amateurs défendent avec véhémence l'originalité du style de Soderbergh, d'autres le décrivent plutôt comme un réalisateur éclectique qui n'affiche que trop rarement les ambitions thématiques d'un auteur. *Gray's Anatomy* ne manquera pas de relancer la polémique, puisqu'il met en scène une création du réputé monologueur Spalding Gray. Ce dernier y relate, avec un mélange d'humour et de gravité, une présumée expérience personnelle au cours de laquelle il a craint de perdre l'usage d'un œil...

A priori, un tel sujet pouvait paraître ténu. Mais c'était sans compter sur le talent exceptionnel d'un humoriste qui se sert des thèmes les plus anecdotiques pour aborder subrepticement de grands problèmes existentiels. Assis devant une table de travail, muni d'un calepin de notes, d'un stylo et d'un microphone, Gray révèle graduellement les détails de sa *mésaventure*. Il explique au

spectateur que c'est en lisant un texte relatant les circonstances qui ont entouré le suicide de sa mère qu'il a commencé à éprouver des troubles de vision. D'emblée, on est donc frappé par la liaison que le narrateur établit entre des phénomènes physiologiques et psychiques, entre le concret et l'abstrait. Ce passage donne le ton à un propos qui établit une relation d'interdépendance entre le corps et l'esprit. En d'autres termes, les troubles visuels du narrateur symbolisent sa difficulté à composer avec un événement (tragique) du passé. Et inversement, son angoisse psychologique reflète les problèmes neurologiques qu'il éprouve au présent. Pour remédier à la situation, Gray entreprend un voyage initiatique au cours duquel il remet en question la connaissance qu'il a de son propre corps. Cependant, les solutions proposées par la médecine traditionnelle et les médecines douces suffiront-elles à guérir le malade? Il est permis d'en douter.

L'efficacité de l'humour de Spalding Gray repose essentiellement sur la fausse naïveté qu'il affiche par rapport aux grands principes de la science et aux croyances ésotériques.

Contrairement à ce que l'on pouvait appréhender, Steven Soderbergh ne se contente pas de reproduire platement le spectacle de Spalding Gray. En vérité, le réalisateur utilise toutes les ressources du langage filmique afin de transformer cette création scénique en œuvre typiquement cinématographique. On pourra apprécier la souplesse des mouvements de caméra, la fluidité du montage et les savants jeux d'éclairages d'un cinéaste qui maîtrise parfaitement son sujet. Toutes les composantes de sa mise en scène convergent pour donner un sens précis aux paroles du monologueur. *Gray's Anatomy* est une œuvre qui superpose adroitement deux conceptions du monde : d'une part, la vision ironique de Spalding Gray, et d'autre part, la vision artistique de Steven Soderbergh. Au demeurant, c'est la conception du cinéaste qui synthétise celle de l'humoriste. D'où la prédominance de la forme sur le contenu. L'une des séquences du film traduit éloquentement ce rapport du signifiant au signifié: celle où l'on voit Spalding Gray en train d'observer des poissons rouges dans un aquarium, tandis qu'un œil géant semble l'observer à son tour. Ce jeu sur la perspective permet au réalisateur de citer, au passage, Dali, Delvaux et Magritte.

Sur le plan spatio-temporel, il faut souligner

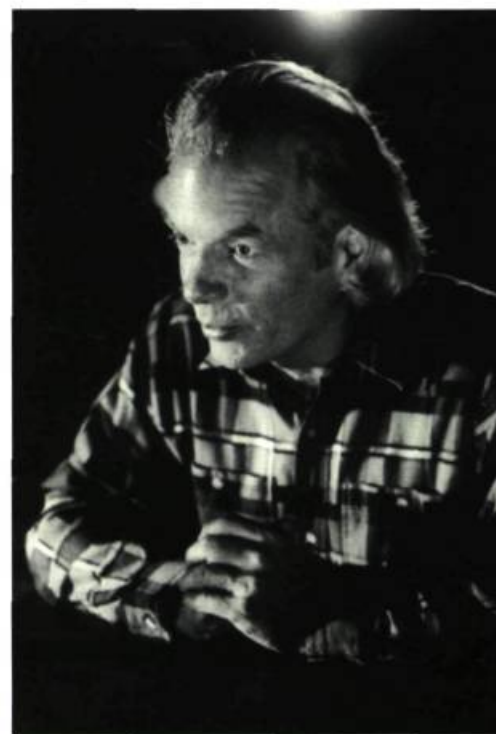
que le cinéaste a opté pour une approche minimaliste. Cela explique qu'il ait refusé de faire appel à un auditoire pour assister en direct à la prestation de Gray. Privilégiant le plan long et un cadre intimiste, il favorise la concentration de l'acteur qui vibre au diapason des mots qu'il prononce. L'une des scènes les plus réussies du film reste sans doute celle où l'on voit le monologueur expliquer comment il croyait qu'il allait succomber à une crise cardiaque (pour cause d'inquiétude!) Quelques effets visuels et sonores alliés à la qualité du jeu du comédien suffisent à rendre cette scène fort efficace.

Gray's Anatomy n'est sans doute pas l'œuvre la plus achevée de Soderbergh. Pourtant, c'est à la fois un brillant exercice de style et une réflexion intéressante sur le regard. Cela confirme donc la place de choix que Soderbergh occupe dans le cinéma américain, au même titre que Hal Hartley, Tim Burton ou Quentin Tarantino.

Paul Beaucauge

GRAY'S ANATOMY

États-Unis 1996, 80 minutes — **Réal.:** Steven Soderbergh — **Scén.:** Spalding Gray, d'après le monologue de Spalding Gray et Renee Shafransky — **Photo:** Elliot Davis — **Mont.:** Susan Littenberg — **Mus.:** Cliff Martinez — **Int.:** Spalding Gray — **Prod.:** John Hardy — **Dist.:** Malofilm



Gray's Anatomy



Prisoner of the Mountains

Les travaux et les jours

Au deux-tiers du film, un vieux montagnard apporte son horloge au soldat russe prisonnier, Vanya, et lui demande de la réparer. Celui-ci refuse disant qu'il est trop occupé. Le vieux répond alors: « Quelle époque où on n'a même plus le temps d'arranger les horloges! » Tel est le film de Bodrov, présentant comme pouvant être normales les relations entre deux individus de peuples appartenant à des peuples en guerre. La mainmise russe sur le Caucase et ses prisonniers a inspiré, entre autres, un poème byronien de Pouchkine, un récit de Xavier de Maistre et un conte du quatrième livre de lecture de Tolstoï pour l'édification morale des enfants. C'est surtout l'œuvre de Tolstoï qui est à la source du travail de Sergueï Bodrov et de ses scénaristes. Mais d'un épisode de kidnapping à fins de rançon par des Tartares, l'auteur en a fait un regard sur les dernières guerres soviétiques ou russes en Afghanistan ou en Tchétchénie.

En pré-générique, l'action est menée tambour battant: l'incorporation à l'armée, l'entraînement rapide et l'arrivée sur les lieux où Vanya se retrouve sous les ordres d'un sergent qui le trouve empoté. La scène du combat avec les rebelles est filmée avec sobriété. Vanya et son sergent Sacha sont gardés en vie parce qu'un des chefs rebelles veut les échanger contre son fils prisonnier. Commence alors la vie commune des deux Russes enchaînés l'un à l'autre dans une étable. Par petites touches, Bodrov montre l'évolution des rapports entre les deux captifs, ainsi qu'entre eux et leurs geôliers, spécialement l'adolescente Dina et un paysan muet. La vie du village est de plus en plus intégrée au monde des prisonniers. Vanya prépare un jouet pour la jeune fille et remet en état la montre d'Abdoul-Mourat, le responsable de sa capture, tandis que Sacha, affabulateur, prépare son évasion. Des visites en ville par les montagnards permettent au réalisateur de montrer la situation déplorable des simples soldats russes qui échangent leur pistolet pour de la vodka. Les fils de diverses anecdotes sont ainsi tissés jusqu'au destin final des protagonistes.

On retrouve donc dans *Prisoner of the Mountains* les qualités d'ellipse, d'attention aux détails significatifs et de sobriété dans l'approche qui avaient permis à *Ser* (La liberté, c'est le paradis) de remporter le Grand Prix des Amériques au Festival des films du monde en 1989. Ici, quelques scènes jouant sur le rêve ou l'irruption d'une chanson de Louis Armstrong dans une étable du Caucase ajoutent quelques touches insolites. De plus, les relations entre parents et enfants sont à la base du film, puisque Bodrov emploie son fils Sergueï dans le rôle de Vanya. C'est l'enfant unique d'une institutrice qui vient tenter de le soustraire à l'emprise d'un homme qui veut récupérer son fils instituteur, prisonnier des Russes. L'interprétation est remarquablement juste. Son prix de la FIPRESCI à Cannes en 1996 et sa nomination à l'Oscar du meilleur film étranger rendent encore plus étonnante l'absence de ce film admirable de la sélection russe au dernier FFM, où il aurait été facilement le meilleur long métrage.

Luc Chaput

PRISONER OF THE MOUNTAINS (Kavkazski plennik)
Russie 1996, 98 minutes — Réal.: Sergueï Bodrov — Scén.: Arif Aliev, Sergueï Bodrov, Boris Giller — Photo: Pavel Lebeshev — Mont.: Olga Grinshpun, Vera Kruglova, Alain Baril — Mus.: Leonid Desyatnikov — Int.: Sergueï Bodrov, Jr. (Vanya), Oleg Menshikov (Sacha), Jemal Sikharulidze (Abdul Murat), Susanna Mekhralieva (Dina), Alexei Jharkov (le capitaine), Valentina Fedotova (la mère de Vanya) — Prod.: Boris Giller, Sergueï Bodrov — Dist.: Everest.

Maurice Elia

LUNES BLEUES
D'ALEXANDRIE

roman

Maurice Elia

Lunes bleues
d'Alexandrie



HUMANITAS

216 pages, 20,95\$

Poussé par une de
ses étudiantes, un
universitaire introverti
part à la recherche des
mystères entourant sa
naissance dans la ville
de Durrell et de Cavafy.

HUMANITAS