

Critiques

Number 193, November–December 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49276ac>

[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*, (193), 39–54.

The Sweet Hereafter



Visages dans le brouillard

Un accident d'autobus a eu lieu dans une petite ville de Colombie-Britannique au cours duquel quatorze enfants ont perdu la vie. La tragédie éveille l'opportunisme d'un avocat de la cité qui voudrait encourager les parents des victimes à intenter une poursuite en recours collectif. Contre les manufacturiers de l'autobus scolaire, contre la ville responsable de l'état des routes, contre tous ceux qu'il croit avoir sacrifié la sécurité pour une raison ou pour une autre. L'homme a certes des démons personnels à apaiser mais il ne se doute pas un seul instant que les habitants de la petite ville possèdent également les leurs, bien enfouis au fond d'eux-mêmes.

Sur le schéma d'ensemble qui lui a été fourni par le roman de Russell Banks, Atom Egoyan a composé une méditation stylistique traversée d'un riche réseau de significations et dans laquelle l'émotion, bien que retenue, a le beau rôle. Il a laissé parler son imagination, introdui-

sant l'idée que le cinéaste, par l'intermédiaire de son œuvre, cherche lui aussi à voir clair dans un monde qui se dérobe à son propre regard. Emmêlant et démmêlant presque dans le même mouvement l'écheveau de sa création, il nous fait pénétrer dans l'univers d'une micro-société qui ne demande finalement qu'à vivre son deuil en paix.

C'est ce que semble avoir compris la jeune Nicole, une survivante de l'accident (qui l'a rendue paraplégique). Et c'est ce qu'elle décide de communiquer à l'avocat dans l'une des dernières scènes de cette ambitieuse et puissante étude sur le pouvoir de la pensée et les diverses façons de lui donner vie et raison d'être.

Pour illustrer son propos, Egoyan utilise avec intelligence les grands espaces enneigés et les immenses arrière-plans, exploitant abondamment les richesses du cinémascope, enregistrant, par effet de contraste, dans les scènes d'intérieur, cette quête inutile du pourquoi et du comment

qui est à l'évidence vouée à l'échec. Devant le rien, il n'y a rien à faire: autant en tirer quelque chose d'enrichissant, qui puisse donner un sens nouveau à la vie qui nous reste à vivre. S'il faut tirer quelque leçon positive de la souffrance, il faut être capable d'en tirer une autre du néant dans lequel cette souffrance nous plonge.

Tout au long de son œuvre, Egoyan a traité de sujets existentiels. Mais c'est uniquement dans *The Sweet Hereafter* qu'il a laissé un semblant d'émotion s'emparer de sa caméra. Il est vrai que la contemporanéité des thèmes abordés dans le film permet toutes sortes de variations que le cinéaste authentifie du sceau de la vérité presque à chaque séquence. Il est parvenu à nous faire accepter l'imaginative structure de son récit qui s'articule autour de trois périodes-temps: avant l'accident, après l'accident et deux ans plus tard.

En mettant en marche la formidable machine de son histoire, il commence par axer le

film sur le parcours plus ou moins organisé de l'avocat. Nous le suivons de demeure en demeure, interrogeant les parents, la conductrice rescapée de l'autobus, essayant de les convaincre de l'importance du recours collectif qu'il envisage. Petit à petit, les possibilités de compensation monétaire parviennent à s'inscrire dans le regard de certains d'entre eux, par ailleurs acteurs principaux dans des relations extra-conjugales ou incestueuses. Vers le dernier quart du film, le récit change d'itinéraire. La mission que s'est assignée l'avocat s'imprègne d'une lourde et suintante perversité. Le matériau devient profond, enchevêtré, et l'image acquiert une grande force expressive, renforcée par une plus grande fluidité dans les mouvements de caméra. Egoyan se fait aider par l'ajout de citations du poème *The Pied Piper of Hamelin* de Robert Browning (qui viennent remarquablement soutenir le récit, lui donnant son parfait équilibre) et par la musique de style médiéval composée par Mychael

Danna. Soudain, l'histoire racontée a des allures de fable. Et le cinéaste nous lance volontairement le défi de deviner où commence et où finit le brouillard où sont plongés les personnages et, par extension, où commence et où finit l'ambiguïté de l'existence.

L'illustration de l'inceste dans *The Sweet Hereafter* est à ce sujet représentative de ce cheminement. Au début, on a uniquement l'impression que la jeune fille vit une relation sexuelle avec un homme plus âgé qu'elle. Cependant, la scène où ils se rencontrent se déroule dans une grange étrangement éclairée de bougies allumées, anomalie qu'on enregistre à peine. De façon graduelle, on se rend compte que l'homme en question est le père de la jeune fille et que, du moins en surface, un vague consentement mutuel existe. C'est uniquement l'architecture globale du récit qui permettra d'éveiller les sens du spectateur, de lui faire accéder enfin à la psychologie du personnage concerné, le faisant automa-

tiquement participer de plain pied à l'action qui se déroule sous ses yeux.

C'est peut-être cet aspect qui constitue finalement l'art d'Egoyan: faire des films dont la construction colle à celle de la pensée du spectateur qui *se doit* de s'exprimer sur le récit qu'on lui présente.

Maurice Elia

THE SWEET HEREAFTER (De beaux lendemains)

Canada 1997, 110 minutes — Réal.: Atom Egoyan — Scén.: Atom Egoyan, d'après le roman de Russell Banks — Photo: Paul Sarossy — Mont.: Susan Shipton — Mus.: Mychael Danna — Int.: Ian Holm (Mitchell Stephens), Sarah Polley (Nicole Burnell), Bruce Greenwood (Billy Ansell), Tom McCamus (Sam Burnell), Arsinée Khanjian (Wanda Otto), Alberta Watson (Risa Walker), Gabrielle Rose (Dolores Driscoll), Maury Chaykin (Wendell Walker), Brooke Johnson (Mary Burnell), Earl Patsko (Hartley Otto), David Hemblen (Abbott Driscoll), Stephanie Morgenstern (Alison), Caerthan Banks (Zoe Stephens) — Prod.: Atom Egoyan, Camelia Frieberg — Dist.: Alliance.



SARAH POLLEY

Elle est comédienne depuis l'âge de cinq ans, elle chante, joue de la flûte et de la guitare, c'est une activiste politique présente sur les barricades des causes qui lui tiennent à cœur, elle possède cet enthousiasme qui confère du talent et le charme d'Uma Thurman. C'est Sarah Polley et elle a dix-huit ans.

La jeune fille aux yeux bleus, fille de comédiens, a pratiquement grandi devant les caméras grâce à son personnage de la précoce Sara Stanley dans *Road to Avonlea* (1990-1996), l'internationalement célèbre télé-série de la CBC. Mais elle espère que ce n'est pas uniquement *Avonlea* qui prouvera au public qu'elle est une véritable comédienne.

Sarah Polley avait d'ailleurs déjà passé devant les caméras (pour grand écran même) avant la célèbre série. On l'avait vue dans *One Magic Christmas* (Phillip Borsos, 1984) aux côtés de Mary Steenburgen et Harry Dean Stanton, puis dans le désormais incontournable (du moins pour elle) *Adventures of Baron Münchhausen* (Terry Gilliam, 1989) où elle accompagnait le baron en question (John Neville) dans ses voyages à travers le temps. En Sally Salt, son charme opérait déjà et on n'omettait jamais de citer son nom et sa performance d'actrice dans la majorité des critiques sur le film. Elle maîtrisa l'accent cockney pour *Lantern Hill* (1988), mini-série de la CBC, remporta même un Prix Gemini d'interprétation dans un second rôle, propulsant le film, à elle seule en grande partie, au sommet de la liste des meilleurs téléfilms de l'année au Canada.

The Hanging Garden

Scènes magiques

Malgré les vibrants accents de sincérité qui parsèment *The Hanging Garden*, le film n'est pas autobiographique. Le personnage principal est sans doute l'alter ego du scénariste-réalisateur. Mais qu'importe. C'est avec un tact, une pudeur et une vérité remarquables que Thom Fitzgerald a mis à l'écran cette tranche de vie. Avec courage aussi et témérité pour un premier long métrage. Bien que s'entrecroisant, deux thèmes majeurs nourrissent le récit qu'il fait d'une famille comme les autres: la complexité des relations et l'émergence d'une individualité issue de cette complexité même. Fitzgerald résume en quelques images, brèves mais fortes, la description, sociale et morale, d'un cadre de vie qui permettra de comprendre l'évolution de l'état d'esprit de son héros. Face à l'horizon borné que lui procurent son obésité et l'émergence de sa sexualité *différente*, l'adolescent Sweet William (c'est un nom de fleur, comme presque tout le



The Hanging Garden

monde dans sa famille) entreprend le grand remue-ménage de sa vie en disparaissant de son petit village de Nouvelle-Écosse. Un geste qui, pendant dix ans, plongera ses parents dans l'incrédulité et un certain renoncement mal digéré.

Dans sa quête d'identité, Sweet William se rend compte qu'aucun des membres de la famille qu'il a quittée n'est à l'abri de son passé et que son départ avait créé, à lui tout seul, une sorte de traumatisme peut-être exagéré. Le jeune homme

sur tous les fronts

Puis vinrent *Avonlea*, le succès total et une grande décision. À 15 ans, Sarah décide d'abandonner le cinéma pour poursuivre des études de philosophie et de sciences politiques à l'université d'Oxford.

Mais en 1994, le démon de la scène la rattrape. Elle accepte d'être gardienne d'enfants (petit rôle) dans *Exotica* (1994) d'Atom Egoyan qui la re-fait en partie babysitter d'ailleurs dans *The Sweet Hereafter*. Et ne peut refuser le rôle principal d'*Alice Through the Looking Glass* au théâtre du Festival de Stratford, où elle fait littéralement sensation. Cette expérience devant des salles comblées la transforme en profondeur: elle découvre pour la première fois qu'elle adore jouer la comédie.

Ce qui ne l'empêche pas, à la même époque, de se lancer dans le lobbying politique et de devenir activiste acharnée en faveur des pauvres, des sans-abri et des arts en général dont les budgets sont sabrés sans vergogne par les gouvernements. Tous ces éléments arrivent en même temps et à l'issue d'une introspection intense, elle décide de mettre Oxford de côté.

En 1996, *Joe's So Mean to Josephine* de Peter Wellington est une des surprises du Festival de Sundance. Ce succès accordé au cinéma indépendant transporte le film dans des festivals mondiaux où Sarah Polley, jouant le rôle d'une jeune femme bien plus âgée qu'elle l'est, récolte encore des félicitations de toutes sortes.

Cette année avec la sortie presque simultanée de *The Sweet Hereafter* et de *The Hanging Garden*, elle ne passera certainement pas inaperçue. Dans le film de Thom Fitzgerald, elle joue le personnage de Rosemary jeune (le

personnage plus âgé est joué par Kerry Fox), petite boule de nerfs, dépourvue de sourire mais pourvu d'un vocabulaire pour le moins délectable.

Choisir de la placer en couverture de *Séquences* obéissait à une intuition née d'une suite de critères et de coïncidences qu'il serait trop fastidieux d'énumérer. Disons seulement que le talent et la beauté, la subtilité et la sensibilité de la jeunesse, et cet intense regard vers l'avenir ont guidé notre décision. À la regarder, elle évoque aussi une douceur, un côté ingénu qu'une violence ou une douleur peut vite effacer. Elle pourrait vous dire que la douceur en question ne fait pas partie de sa nature, qu'elle n'est même pas sûre d'être capable de jouer quelqu'un de doux. On la sait cependant capable d'affronter les moments extrêmes, de les regarder en face, de les analyser. Comme elle a dû le faire au cours de toutes ces années qui ont suivi la mort de sa mère, la comédienne Diane Polley (*Street Legal*), survenu lorsque Sarah était encore enfant. Ce que l'on sait, c'est qu'elle possède cette volonté féroce de vouloir jouer, bien que sa vie ne soit pas uniquement axée sur son métier.

En mêlant son travail de comédienne et sa conscience sociale, Sarah Polley est en train de construire sa carrière un peu à la manière dont la Nicole de *The Sweet Hereafter* reconstruit sa dignité: en se souvenant que le monde autour de soi a souvent plus d'importance que soi-même et qu'il faut lui donner les outils pour s'épanouir et non plus s'abriter derrière la timidité ou la colère.

Maurice Elia

a pris le temps de se redéfinir, il revient chez lui à l'occasion du mariage de sa sœur, transformé physiquement et moralement. Ce que ne comprend pas son père. Ce que comprendra sa mère qui, à son tour, à la fin du film, disparaît sans laisser d'adresse.

La mémoire, qui joue ici un rôle majeur, est revisitée sous la forme de passages surréalistes au cours desquels le personnage principal se revoit, petit garçon, en train de dérober des biscuits dans la cuisine ou de mettre au point le nœud coulant qui lui permettra de se pendre à une branche du jardin. Ces images du passé font partie du présent de chacun; c'est pourquoi elles se mêlent à l'action *réelle* qui se déroule sur l'écran, souvent à l'arrière-plan comme si de rien n'était. Pourtant, ce sont ces images fluctuantes et fluettes qui se sont imprimées au cours du temps dans la mémoire de chacun.

Thom Fitzgerald a signé un film de facture robuste, presque traditionnelle par moments, comme la scène de la cuisine où mère et fils se parlent avec une désarmante honnêteté. Mais c'est la façon dont il nous présente son propos qui classe *The Hanging Garden* parmi les œuvres d'avant-garde: aucun raté dans la dramaturgie du récit, aucune scène inutile qui vienne entamer sérieusement son tonus. Dans la mesure où les sociétés où nous vivons sont des sociétés qui attachent une énorme importance à la *normalité* (telle que vue, par exemple, à la télévision), les films qui braquent leurs caméras sur la différence (ici, l'obésité et l'homosexualité) devraient retenir notre attention. Mais ils devraient surtout exprimer leur point de vue avec modestie, sincérité et souplesse, en se dépouillant de leurs oripeaux trop lyriques (genre *Philadelphia*), de tout sentimentalisme de mauvais aloi susceptible de faire sombrer leurs thèmes dans une nouvelle normalité. Et ce dépouillement devrait leur permettre de se jouer de la simple anecdote.

The Hanging Garden parle de la vie. Nés impuissants, prisonniers, liés, nous tentons souvent d'inventer notre libération au prix de mille violences, le long d'un itinéraire où il nous arrive de nous embourber, débouchant sur le néant ou sur une prison différente. Dans cette perspective s'inscrivent les obsessions, les craintes attachées à l'inconnu, au risque, à l'aventure de la vraie vie. Le héros de *The Hanging Garden* nous intéresse parce qu'il refuse à ses proches (par extension, au

spectateur) le recours aux sentiments habituels de la pitié, parce qu'il semble le priver de l'appui d'une compréhension cartésienne: j'étais trop gros et j'avais une tendance à aimer la compagnie des garçons; j'ai compris que ma propension à la nourriture camouflait ma vraie nature; tout le monde a besoin de recul pour procéder à une introspection.

L'admirable dans *The Hanging Garden*, c'est qu'en dépit des scènes *magiques*, nous ne quittons jamais le plan de la réalité, la peinture de celle-ci n'étant seulement rehaussée, comme dirait Hugo, que «par tout ce qui, dans l'homme, va au-delà du réel».

Maurice Elia

THE HANGING GARDEN

Canada 1997, 90 minutes. Réal.: Thom Fitzgerald — Scén.: Thom Fitzgerald — Photo: Daniel Jobin — Mont.: Susan Shanks — Mus.: John Roby — Int.: Chris Leavins (Sweet William), Troy Veinotte (Sweet William adolescent), Kerry Fox (Rosemary), Sarah Polley (Rosemary jeune), Seana McKenna (Iris), Peter MacNeill (Mac, le père), Joan Orenstein (Grace, la mère), Joel S. Keller (Fletcher) — Prod.: Louise Garfield, Arnie Gelbart, Thom Fitzgerald — Dist.: Malofilm.

La Conciergerie

L'auteur suicide

Rarement voit-on un film qui ne se termine pas par un *À suivre*, dont on sait à l'avance qu'il y aura une suite. *Die Hard*, *Alien*, *Halloween*,

Terminator, *Home Alone* — en général, les déclinaisons sur le même thème suivent le succès commercial de l'idée originale.

D'emblée, *La Conciergerie* sort donc du lot en se posant — avant même la fin du tournage — comme la première des aventures du privé Jacques Laniel. Le scénariste, Benoit Dutrizac, avait au départ traité son idée en scénario de télé-série, pour ensuite en faire un roman (*La Conciergerie des monstres*). Curieusement, le film déforme son univers: afin de préserver les rebondissements de l'enquête sur deux meurtres crapuleux, la complexité des personnages en prend un coup.

Ajoutons à cela l'œil nerveux du réalisateur Michel Poulette, qui transpose dans l'univers des détectives et de la section des homicides les jeux de caméras qui lui avaient souri dans *Louis 19, le roi des ondes* (du noir et blanc à la couleur, au bleuté), et voilà un long métrage tout à fait universel et exportable. À part les paysages, seuls quelques travers des personnages — certains traits des policiers rappellent le SPCUM — relie *La Conciergerie* à Montréal.

Sur le plan formel se fait sentir l'influence de la pub et des clips, où le directeur photo, Yves Bélanger, et le patron du montage, Éric Drouin, ont fait leurs classes. Les plans sont nerveux, parfois tordus, comme dans *Louis 19*. Poulette, qui se réclame de *Duel* et de *Jacob's Ladder*, réussit à serrer l'histoire, à réduire les temps morts et à donner un minimum d'épaisseur aux



La Conciergerie

séquences de réflexion, de déprime et de solitude de Jacques Laniel, à qui la vendetta a coupé l'accès au foyer familial.

Serge Dupire s'acquitte étonnamment bien du rôle central, avec juste assez de maladresse pour qu'on se souvienne qu'il faisait craquer les filles dans la peau de Guillaume Plouffe. Il laisse place, autant que possible, aux personnages de la jungle imaginée par Dutrizac. Un choix heureux, puisqu'il parvient mal à rendre toute la complexité du personnage original. Les monstres de la conciergerie, des détraqués absous par la justice, appuient Dupire avec beaucoup d'emphase, malgré le peu d'espace dont chacun dispose. Les policiers font honneur aux stéréotypes, Michel Forget, dans un rôle pivot, réussissant particulièrement bien à cacher son jeu sans trahir l'essence de son personnage.

La pauvre Macha Grenon se voit malheureusement affublée d'un rôle mal fagoté d'épouse délaissée, dans lequel elle s'empêtre. Pas facile de jouer un professeur d'université qui dit toujours oui, sauf quand il faut qu'elle disparaisse pour que son homme *fasse pitié*, surtout quand les répliques cruciales du dialogue sont tombées à la scénarisation ou au montage.

Car malgré l'influence que Dutrizac a eu dans la rédaction du scénario, des répliques clés ont sauté. D'un côté, des scènes assez caustiques, dont une qu'on jurerait inventée par JiCi Lauzon qui la récite, sont conservées telles quelles, contribuant fortement à l'atmosphère envoûtante. De l'autre, le charme est rompu par l'évolution invraisemblable des personnages et des relations. La rupture de la relation extramaritale de Laniel doit se déduire d'une séquence en noir et blanc, plutôt que par une voix off comme dans le roman. Le héros n'a pas ces mots qui lui donnent toute son épaisseur, ne conservant au grand écran que les poses et les gestes. Fait plus important, sa relation avec les monstres, dont on sent beaucoup moins l'amoralité qui transperce les pages, n'est pas portée à terme — «Vous me rendez malade. Vous vous haïssez et vous vous aimez sans faire de différence», conclut Jack Daniels (Laniel était un patronyme moins susceptible de poursuites) dans *La Conciergerie des monstres*. On semble avoir tenté de transformer les personnages en archétypes, avec un succès inégal.

Malgré ces détails agaçants qui distraient, et une finale un peu tirée par les cheveux, cet uni-

vers d'hommes fait mouche. Rappelant *Liste noire* par son rythme serré, s'inspirant du cinéma américain dont se sont nourris ceux pour qui la Nouvelle Vague n'était plus une révélation, *La Conciergerie* envahit un espace laissé quasiment vierge par le cinéma québécois: le suspense, où la vie est dépeinte en jeu mais avec sérieux.

Mathieu Perreault

LA CONCIERGERIE

Canada (Québec) 1997, 108 minutes — Réal.: Michel Poulette — Scén.: Benoit Dutrizac, Michel Poulette — Photo: Yves Bélanger — Mont.: Éric Drouin — Mus.: Jean-Marie Benoît — Int.: Serge Dupire (Jacques Laniel), Macha Grenon (Claire), Michel Forget (Gustave Blain), Monique Spaziani (Maria Colin), Jean-René Ouellet (Zachary Osborne), David La Haye (Charles Bass), Maka Kotto (Jean Marcheur), Jacques Godin (Thomas Colin) — Prod.: Christian Larouche — Dist.: C/FP.

The Assignment

Le chacal en cavale

Le terrorisme au Moyen-Orient est une lutte sans fin. La chasse à l'homme des deux dernières décennies pour mener à bien la capture de Carlos Sanchez, dit *le Chacal*, est un rare exemple de mise en commun des services secrets internationaux, toutes idéologies confondues.

The Assignment retrace les efforts de Jack Shaw, un agent de contre-espionnage de la CIA, et d'Amos, son homologue israélien, pour mettre la main sur Carlos en utilisant comme appât Annibal Ramirez, son sosie recruté dans la marine américaine.

Il est agréable de constater qu'un *paisible Canadien*, Christian Duguay (*Screamers*, 1995), plutôt que l'Américain-type, ait pris en charge la réalisation d'un tel drame. Ce long métrage, présenté lors d'une des élégantes soirées de Gala du dernier Festival de Toronto, a séduit le public. Depuis la chaleur intense de Jérusalem jusqu'aux 40 degrés sous zéro de Montréal, le travail de Duguay stimule, beau temps, mauvais temps.

Le choix des interprètes doit être applaudi. Donald Sutherland est très crédible en obsédé de longue date, tourmenté par l'obtention de sa proie du moment. Le regard insondable et la voix assurée d'un Ben Kingsley en pleine possession de ses moyens fascinent. Et évidemment, personne ne peut résister à une double dose d'Aidan Quinn (au-delà de la présence vivifiante et très réelle qu'il apporte toujours aux personnages qu'il incarne).

La musique accompagne le drame d'un rythme haletant à l'image de celui-ci, le mettant parfois en relief en s'y opposant tout à fait. On



The Assignment

pense entre autres à la difficile scène dans la neige où Aidan Quinn, à moitié congelé, doit poursuivre un intense entraînement physique et mental. Il apprend à se mettre dans la peau du terroriste à l'esprit fin et au corps à toute épreuve, celui dont il devra temporairement usurper l'identité. Le chant de Noël *It's the Most Wonderful Time of the Year!* sert de contraste ultime aux épreuves herculéennes imposées aux héros.

La maîtrise technique du travail de caméra permet de multiplier les facettes de ce polar, et dans une scène en particulier, cet effet est radical. De fait, une des étapes du marathon démoniaque de préparation qu'on inflige à Ramirez consiste à manger un dégoûtant plat de gruau dopé de substances psychotropes. L'officier perd tranquillement la tête et sa notion d'identité personnelle s'effrite. On illustre le dédoublement de sa perception de lui-même (le Ramirez qu'il est et le Sanchez qu'il deviendra) par un habile effet de multiplication de son image à l'écran. Le public angoisse devant ce très dérangeant effet hallucinatoire.

Duguay a su utiliser le scénario de Dan Gordon (*Murder in the First*, Marc Rocco, 1995) et de Sabi Shabtai pour créer une atmosphère bipolaire: sensuelle, à l'image de la séduction irréductible et irrésistible de Carlos-l'amant, et délicieusement morbide, en miroir de l'univers mental malade d'un homme au magnétisme dangereux.

Geneviève Royer

THE ASSIGNMENT (Le Mandat)

Canada (Québec)/États-Unis 1997, 115 minutes – Réal.: Christian Duguay – Scén.: Dan Gordon, Sabi H. Shabtai – Photo: David Franco – Mont.: Yves Langlois – Mus.: Normand Corbeil – Eff. spéc.: Richard Ostiguy – Int.: Aidan Quinn (Annibal Ramirez /Carlos), Donald Sutherland (Jack Shaw), Ben Kingsley (Amos), Claudia Ferri (Maura Ramirez), Céline Bonnier (Carla), Vlasta Vrana (l'officier du KGB), Liliana Komorowska (Agnieszka) – Prod.: Tom Berry, Franco Battista – Dist.: Motion International.

Marius et Jeannette

Les rayons jaunes

Qu'on ne vienne surtout pas nous dire que le charme de *Marius et Jeannette* n'a rien à voir avec le chaud soleil de l'Estaque, ce quartier nord de Marseille où se déroule le récit. La plu-



Marius et Jeannette

part des histoires que nous raconte le cinéma s'enrubbent de sensibilité et d'une certaine tonicité bienveillante lorsqu'ils baignent dans la lumière naturelle. L'astre du jour n'a cependant ici que fonction de soutien puisque les amours en dents de scie (mais alors de toutes petites dents, à peine acérées) de Marius et Jeannette possèdent, à elles seules, une dose d'humanité et de sincérité tellement gigantesque que le soleil peut gentiment aller se coucher sans que ne s'altère le charme.

En fait, c'est souvent le soir que Jeannette et ses amis se rendent compte de la présence ou de l'absence de l'amour. La solitude de Jeannette, qui habite avec ses enfants une modeste maison ouverte sur une petite cour, est à la merci du moindre courant d'air sentimental. Son visage chante et sourit en permanence, elle suit avec amusement les démêlés amoureux des couples voisins, Caroline et Justin, Monique et Dédé, participe à leurs grandes et petites décisions, tout en restant à l'écoute de son cœur qui bat au rythme des longues heures où la plonge souvent son travail routinier. L'arrivée de Marius dans sa vie apporte de la nouveauté, une chance de partager, une manière de supporter à deux certaines minuscules injustices du sort. Minuscules, parce qu'en fait, Jeannette est heureuse. Elle adore ses enfants et c'est mutuel. Mais de les voir grandir

(donc de voir le temps passer) dérange un peu cet optimisme chronique dont elle s'est affublée au fil des ans.

Robert Guédiguian, Marseillais de souche, sait raconter ces élans et ce lourd vague à l'âme dont ses personnages se dotent, le regard tourné vers le couchant. Son scénario (co-écrit avec Jean-Louis Milesi) dépeint la manière dont certaines blessures du passé peuvent se cicatriser grâce à la rencontre inopinée d'individus que le hasard ou un effort personnel peut métamorphoser en individus d'exception. Le récit principal a le mérite de suivre une courbe ascendante, malgré les interruptions que lui font subir les interventions secondaires, digressions à peine palpables, introduites là comme pour remplacer une échelle de grandeur par une autre. Notre promenade à travers les ruelles ensoleillées de l'Estaque s'enrichit de ces petites découvertes adjacentes, florilège de tableaux vivants qui permettent tous les parcours possibles. Le personnage de Marius en est un bel exemple. Il est le gardien d'une usine désaffectée qui n'a peut-être pas besoin de gardien. Il cache sa vérité au fond de lui, comme ce claudiquement qu'il affecte pour son travail. Comme le regard de Jeannette, le regard du spectateur converge vers cet homme à la forte carrure, on se laisse vite attirer par son côté à la fois chaleureux et mystérieux. Cet es-

pèce de Lino Ventura méditerranéen possède une vitalité propre, sans dérèglement ni débordement excessif.

Marius et Jeannette n'est même pas une étude psychologique. Guédiguian ne nous présente pas une situation sociale qu'il va dépecer sans pitié devant nous. Son architecture poétique est d'une rare justesse, dépourvue d'éclairs saisissants ou de flous impressionnistes. À la limite, peut-être n'est-ce finalement qu'une simple méditation sur ce que le cinéma devrait être: une série de tableaux réalistes destinée à nous prouver que, dans l'actuel embouteillage de la société moderne, il subsiste bien plus que de simples fragments d'humanité.

Maurice Elia

MARIUS ET JEANNETTE

France 1997, 101 minutes – **Réal.:** Robert Guédiguian – **Scén.:** Jean-Louis Milesi, Robert Guédiguian – **Photo:** Bernard Cavalie – **Mont.:** Bernard Sasia – **Int.:** Ariane Ascaride (Jeannette), Gérard Meylan (Marius), Laetitia Pesenti (Magali), Miloud Nacer (Malek), Jean-Pierre Darroussin (Dédé), Frédérique Bonnal (Monique), Jacques Boudet (Justin), Pascale Roberts (Caroline), Pierre Banderet (M. Ebrard) – **Prod.:** Gilles Sandoz – **Dist.:** Alliance.

Career Girls

Les petites amies

Venu au cinéma par le biais des milieux parallèles du théâtre expérimental et de la télévision, Mike Leigh s'impose depuis une vingtaine d'années comme un des réalisateurs les plus importants de Grande-Bretagne. Héritier spirituel de l'école documentaire de John Grierson et de la grande tradition réaliste du cinéma britannique, il crée des oeuvres socialement engagées qui ont pour dénominateur commun son attachement profond envers l'être humain. Évidemment, beaucoup d'observateurs ont vanté les mérites de **Naked** (1993) et de **Secrets and Lies** (1996) mais on a tendance à oublier qu'elles s'inscrivent dans la continuité d'une démarche cinématographique qui a commencé dès **Bleak Moments** (1971). Un an seulement après le succès de **Secrets and Lies**, Leigh revient à la charge en mettant en scène **Career Girls** où il réaffirme son intérêt pour les préoccupations de la femme contemporaine.

Comme il fallait s'y attendre, le scénario, écrit par Mike Leigh, ne comporte rien de dra-

matique ni de spectaculaire: il reflète la réalité quotidienne sans jamais l'idéaliser. Or, quoi de plus naturel, dans la vie de tous les jours, que les retrouvailles de deux anciennes camarades d'école? En outre, c'est la psychologie des personnages qui détermine l'action du film, et non l'inverse. Les protagonistes ont des personnalités antithétiques. Hannah s'impose comme une jeune femme déterminée et extravertie, tandis qu'Annie apparaît comme une jeune femme timide et introvertie. Mais, au-delà de ces différences manifestes, les deux amies se rejoignent à un niveau latent. Elles font partie de la petite bourgeoisie britannique, ont vécu des expériences communes et ont choisi de gagner elles-mêmes leur pain plutôt que de vivre à la remorque d'un conjoint. Cependant, leurs décisions ont entraîné des conséquences néfastes au niveau de

Sur le plan de la mise en scène, Mike Leigh a effectué un travail d'une grande rigueur esthétique. Mais, ce qui donne un sens au récit, c'est son organisation spatio-temporelle. Le réalisateur a procédé à une contraction de l'espace et à une dilatation du temps. De cette façon, il souligne que son histoire ne pouvait se situer qu'à Londres, dans des circonstances particulières. Or, comme certains quartiers de la capitale portent la trace du passé des jeunes femmes, il apparaît cohérent que Leigh ne limite pas sa représentation à la réalité présente. Dans cet esprit, la séquence la plus percutante du film reste sans doute celle qui relate la rencontre inopinée des deux jeunes femmes et de Richard Burton, leur ancien camarade de classe, devenu itinérant. Reconnaisant les deux femmes, Richard accable Annie de reproches parce qu'elle a repoussé ses



Career Girls

leur vie affective: elles demeurent seules et n'ont pas l'impression qu'il leur sera facile de trouver un compagnon de vie. Toutefois, elles n'éprouvent pas de regrets quant au mode de vie qu'elles ont choisi. Cela explique qu'elles adoptent une attitude empreinte d'optimisme vis-à-vis l'existence. À preuve, le passage où elles vont visiter l'appartement d'un homme lubrique. Plutôt que de s'offusquer de cette situation, elles la retournent à leur avantage et finissent par en rire.

avances, plusieurs années auparavant. À ses yeux, le passé et le présent ne font qu'un. Même si les deux amies contestent les récriminations du jeune homme, elles sont impuissantes à inhiber l'émergence de leurs souvenirs personnels. En conséquence, Annie ressent une certaine culpabilité à l'idée d'être un peu responsable du malheur de Richard. Toutefois, elle réalise progressivement que les causes de l'itinérance sont plus profondes qu'un rendez-vous manqué.

Fidèle à lui-même, Mike Leigh a accordé beaucoup d'importance au choix et à la direction des acteurs. Manifestement à l'aise dans l'univers de Leigh, Katrin Cartlidge parvient à camper une Hannah haute en couleur. En fait, elle se fond dans la peau de son personnage avec une telle aisance, que le spectateur a l'impression qu'elle joue son propre rôle. Pour sa part, Lynda Steadman dans le rôle d'Annie parvient à traduire la psychologie de son personnage à travers une série de petits gestes significatifs.

Même si *Career Girls* ne figurera pas au nombre des chefs-d'œuvre de Mike Leigh, il faut reconnaître qu'il s'agit d'un bon petit film, très maîtrisé. Au demeurant, son principal mérite consiste sans doute à nous montrer l'importance des expériences vécues durant l'adolescence, dans le cheminement de tout être humain. Or, dans le cinéma actuel, cela se voit trop rarement.

Paul Beaucage

CAREER GIRLS (Deux Filles d'aujourd'hui)

Grande-Bretagne 1997, 87 minutes – Réal.: Mike Leigh – Scén.: Mike Leigh – Photo: Dick Pope – Mont.: Robin Sales – Mus.: Marianne Jean-Baptiste, Tony Rémy – Int.: Katrin Cartlidge (Hannah), Lynda Steadman (Annie), Kate Byers (Claire), Mark Benton (Ricky Burton), Andy Serkis (M. Evans), Joe Tucker (Adrian) – Prod.: Simon Channing-Williams – Dist.: Alliance.

Cop Land

Flics de banlieue

On surnomme «Cop Land» Garrison, une petite ville (imaginaire) du New Jersey située de l'autre côté de New York, séparée par la rivière Hudson. Elle porte bien son nom, puisque le terme désigne, en anglais, une garnison. En effet, elle se distingue de certaines autres petites villes de banlieue par sa population composée essentiellement de familles de policiers travaillant tous dans un même quartier de la métropole américaine.

On comprend assez rapidement que certains des représentants de l'ordre qui y habitent ont été mêlés au trafic de la drogue et à d'autres malversations. Ils s'imaginent avoir créé un abri dans lequel ils peuvent faire fi de l'autorité policière locale et ils se comportent en intouchables. Précisons qu'aux États-Unis, chaque grande ville possède son propre corps policier (les *blues*),

alors que les petites communautés dépendent de la police de l'État, représentée par des shérifs (les *yellow*s), que l'on distingue par la couleur de leur uniforme. Cela mène parfois à certaines rivalités. Or, à Garrison, le shérif, Freddy Heflin, semble plutôt admiratif du statut des *blues*. Il s'interpose même quand un de ses officiers veut faire respecter la loi et donner une contravention à l'un d'eux, lors d'un excès de vitesse, par exemple. Il souhaiterait faire partie de ce corps policier, mais une surdité partielle, encourue quand il a sauvé la vie d'une jeune fille dans son adolescence, l'en empêche. Il se contente donc de diriger la circulation locale, de régler quelques querelles familiales et de fermer les yeux sur les agissements des policiers de New York... jusqu'au jour où, suite à un règlement de compte, sa conscience se réveille.

James Mangold a construit un scénario dans lequel se mêlent le drame psychologique, l'intrigue policière et le western. Ce faisant, il en met trop et alourdit inutilement son histoire. Voulant faire plaisir à tous, il s'assure que chaque personnage a son *moment* dans le film. Ainsi, il esquisse plutôt qu'il ne dessine. Il manque des éléments à ce récit qui permettraient de mieux comprendre la démarche psychologique des personnages principaux. Après bien des tergiversations, le dénouement assez prévisible est bâclé et il est expédié en quinze minutes, comme s'il fallait conclure le film au plus vite. On alterne entre des scènes remplies d'action (une poursuite en voiture, une chasse à l'homme), bien menées et montées pour leur donner un train d'enfer, et de longs plateaux au cours desquels on assiste à des conversations ou à des périodes d'introspection silencieuse dont Mangold ne contrôle plus la durée, presque au point où le plafond de la salle du cinéma devient plus intéressant à regarder!

La distribution encourage heureusement le spectateur à ne pas décrocher. Rassembler dans le même film Robert De Niro, Harvey Keitel et (tenez-vous bien!) Sylvester Stallone, pour un jeune réalisateur, il faut le faire! Mais, combien de fois Keitel jouera-t-il encore de rôles d'inspecteurs de police véreux? Nous assistons ici à une énième variation sur ce thème de sa part, sans ennui mais sans grande découverte dans son jeu non plus. Quant au personnage de détective des enquêtes internes dans la police, confié à De Niro, il demande à être mieux développé. L'ac-



Cop Land

teur s'en tire bien, mais on comprend mal ses apparitions soudaines et toujours courtes, comme si au montage on avait réduit ses scènes au minimum en négligeant de lui donner une réelle consistance. On en fait un être unidimensionnel. Ce film compte aussi quelques personnages féminins, mais ils servent essentiellement de faire-valoir aux vedettes masculines, à se demander pourquoi des actrices acceptent encore de jouer dans des films relatant des *histoires de gars*!

Hors de tout doute, la surprise provient de la présence dans ce film de Sylvester Stallone. Imitant le Robert De Niro de *Raging Bull*, il s'est alourdi (de pas mal de kilos, dit-on) et a étudié le comportement de gens ayant des problèmes d'ouïe pour rentrer dans la peau du shérif

Freddy Heflin. Il se démarque de loin des rôles de forts en gueule et de justiciers solitaires qui ont fait sa réputation... et sa fortune, sauf à la fin, quand on se croirait soudain plongé dans *Gunfight at the O.K. Corral*, mais la faute revient au réalisateur. On découvre Stallone dans un personnage peu sûr de lui-même, bonasse et introspectif. Son humanité et sa vulnérabilité font plaisir à voir et prouvent que, même sans jamais faire preuve de génie, cet acteur peut émouvoir et montrer à l'écran des sentiments jusqu'alors pratiquement inconnus chez lui. Les scènes qu'il partage avec la jeune femme dont il a sauvé la vie sont chargées de tendresse. Il ne lui a jamais avoué son amour mais, ironie du sort, il doit constamment venir à sa rescousse, lors des disputes qu'elle a avec son mari, un *blues* qui lui mène la vie dure. Stallone sort grand de ce film à qui il donne ses lettres de noblesse et la principale raison pour aller le voir.

Même s'il en fait trop et tombe parfois dans l'esbroufe, Mangold sait comment tourner une scène, bien qu'il abuse parfois du gros plan et s'en sert à mauvais escient. Il contrôle avec justesse l'atmosphère alternant le léger et la lourdeur quand il y a lieu, utilisant judicieusement l'éclairage et le montage sonore. Par contre, il insère des retours en arrière inutiles, voire redondants, qui montrent ce qu'on a déjà bien saisi — pourquoi sous-estimer ainsi l'intelligence du spectateur? Par ailleurs, il comprend le poids des mots et laisse une belle place au silence, en accord avec la surdité partielle de Heflin, qu'il essaie maladroitement de transposer par moments. Par contre, il fait trop de place à la musique de Howard Shore qui, aussi bonne soit-elle, finit par lasser plutôt que servir le film.

Martin Delisle

COP LAND (DéTECTIVES)

États-Unis 1997, 105 minutes - Réal.: James Mangold - Scén.: James Mangold - Photo: Eric Edwards - Mont.: Craig McKay - Mus.: Howard Shore - Son: Allyn Byer - Casc.: Jerry Hewitt - Déc.: Lester Cohen - Cost.: Ellen Lutter - Int.: Sylvester Stallone (Freddy Heflin), Ray Liotta (Gary Figgis), Harvey Keitel (Ray Donlan), Michael Rapaport (Murray Babitch), Robert de Niro (Moe Tilden), Janeane Garofalo (Cindy Betts), Annabella Scierra (Liz Randone), Peter Berg (Joey Randone) - Prod.: Cary Woods, Cathy Konrad, Ezra Swerdlow - Dist.: Alliance.



In the Company of Men

**In the Company of Men
Chad's So Mean to Christine...**

Depuis sa présentation au Festival de Sundance, ce premier film du dramaturge Neil LaBute fait la manchette. Mais de quoi s'agit-il au juste? D'un film fauché, verbeux, réalisé de façon minimaliste — presque toujours en plans fixes — et mettant en vedette des acteurs quasi inconnus incarnant des personnages dénués de profondeur psychologique. Déjà ces éléments peuvent s'avérer décevants pour quiconque recherche une réelle expérience cinématographique. Mais l'essentiel n'est pas là.

Ce qui dérange et polarise les opinions des spectateurs réside surtout dans le propos du réalisateur. Il expose, on ne peut plus froidement et sans aucun humour, le déroulement d'un plan hargneux dont la victime n'est en définitive pas celle qu'on pense. Chad, un jeune cadre au début de la trentaine, séduisant mais extrêmement frustré par son parcours professionnel, est envoyé pour six semaines dans une filiale de sa compagnie avec son supérieur immédiat Howard, doté d'un caractère moins affirmé et d'un physique plus banal. À l'aéroport, Howard apprend à Chad que sa compagne vient de le plaquer. Chad en profite pour lui raconter que sa fiancée lui a fait le même coup. Germe alors dans le cerveau de Chad un plan pour se venger de ces femmes qui les ont fait souffrir: il s'agira

de choisir une femme au hasard, de lui faire la cour à tour de rôle, de la combler de cadeaux, pour la laisser tomber cruellement une fois séduite. Howard accepte de participer à cette sadique combine, peut-être par un dépit partagé avec son collègue, mais surtout par faiblesse. Chad porte son choix sur Christine, une secrétaire de leur filiale, charmante et sourde de surcroît, la victime idéale, car elle a eu peu d'occasions de se faire courtiser.

Dès lors, LaBute décrit minutieusement les étapes de cette machination machiste, chaque semaine étant indiquée par un intertitre accompagné d'un contrepoint musical constitué de percussions violentes et d'un saxophone strident, tout à fait dans l'esprit agressif de l'œuvre. On assiste donc aux entreprises de séduction de la jeune fille par les deux cadres, entremêlées de scènes de bureau dans lesquelles se révèlent la hargne de Chad pour ses collègues et surtout son profond mépris pour la race humaine, illustré de façon probante dans la fameuse scène avec le jeune stagiaire noir.

Comme on pouvait s'y attendre, Howard tombe réellement amoureux de la vulnérable Christine qui, elle, lui préfère le beau Chad. Un certain suspense s'installe. En vérité, le coup de théâtre final pourra provoquer un choc semblable à celui produit par la dernière scène de *L'Homme qui voulait savoir* ou le *punch* de *The Crying Game*. Qu'il suffise de dire que Chad sera totalement parvenu à ses fins, faisant triompher la

méchanceté à l'état pur. Et c'est surtout cette absence du méchant, à contre-courant de la tradition hollywoodienne, qui suscite tant la controverse à propos d'*In the Company of Men*.

D'ailleurs le titre apparaît des plus judicieux. Ainsi, Christine se retrouve bien sûr *en compagnie des hommes*, mais ceux-ci sont également *dans une compagnie d'hommes*, c'est-à-dire dans une entreprise où le pouvoir, qui se révèle le véritable sujet de cette fable cruelle, est essentiellement exercé par des hommes, les femmes étant reléguées au rôle de secrétaires.

Aaron Eckhart est parfait dans le rôle de Chad. Grâce à une crispation subtile de son visage, à aucun moment la bonté ne transpire de son personnage, même quand il semble sincèrement épris de Christine. En revanche, lorsqu'il se lance dans des tirades haineuses, la subtilité n'est pas au rendez-vous dans son jeu. Matt Malloy compose un Howard falot à souhait, pitoyable dans sa lâcheté. Quant à Stacy Edwards, elle sait rendre fort émouvant son personnage de sourde, qui joue tout de même, faut-il le rappeler, un double jeu en sortant avec les deux hommes sans qu'ils soient supposés le savoir. Si bien que pour Neil, tout le monde fait preuve de duplicité dans un monde où les plus forts et les plus impitoyables finissent par l'emporter sur ceux et celles qui ont encore des principes.

Louis-Paul Rioux

IN THE COMPANY OF MEN

États-Unis 1997, 93 minutes - Réal.: Neil LaBute - Scén.: Neil LaBute - Photo: Tony Hettinger - Mont.: Joel Plotch - Mus.: Ken Williams, Karel Roessingh - Déc.: Julian Henkel - Int.: Aaron Eckhart (Chad), Stacy Edwards (Christine), Matt Malloy (Howard), Jason Dixie (le stagiaire noir), Mark Rector (John), Emily Cline (Suzanne) - Prod.: Mark Archer, Stephen Pevner - Dist.: Malofilm.

L'Appartement

Voyage à Tokyo

Dans la première scène de *L'Appartement*, Max (le toujours intense Vincent Cassel) hésite à choisir parmi trois bagues celle qu'il offrira à sa fiancée Muriel: «Les trois me plaisent, je vous rappelle», dit-il au bijoutier. Cette petite phrase constitue la clé de ce premier film ambitieux de Gilles Mimouni. Car d'une part, le cœur de Max sera sollicité par *trois* femmes, et d'autre

part la scène au restaurant, au cours de laquelle il descend pour *rappeler à la bijouterie*, sera l'élément déclencheur du récit. C'est en effet à ce moment que le jeune homme, sur le point de partir pour un voyage d'affaires de quatre jours à Tokyo, croit apercevoir Lisa, la femme qu'il a aimée passionnément deux ans plus tôt et qui a mystérieusement disparu depuis. Dans un élan tout ce qu'il y a de plus romantique, Max décide de rester secrètement à Paris pour partir à la recherche de la jeune femme.

Commence alors un enchevêtrement complexe de flash-backs, dans un premier temps racontés du point de vue de Max, et au cours desquels il revit les étapes de sa relation amoureuse avec Lisa et leur inexplicable rupture. Puis, à partir de la scène (au présent) dans laquelle Max attend Lisa à son appartement et tombe plutôt sur Alice (qui prétend se nommer également Lisa), on a droit à une nouvelle série de flash-backs, empruntant maintenant le point de vue de la jeune mythomane. On y apprend qu'Alice (bouleversante Romane Bohringer) était d'une part devenue l'amie de Lisa qu'elle admirait et, d'autre part, qu'elle était secrètement amoureuse de Max, qui, lui, ne l'avait jamais remarquée. Or, Alice n'a pu se résigner à voir sa copine lui voler l'homme de ses rêves (sans s'en rendre compte) et elle a manœuvré pour les éloi-

gner l'un de l'autre. En revoyant Max deux ans plus tard, Alice perd quelque peu les pédales, d'autant plus qu'elle sort depuis quelque temps avec Lucien (Jean-Philippe Ecoffey, à l'aise dans un rôle plutôt comique), un vieil ami de Max. Entre-temps, Lisa, qui avait prêté son appartement à Alice, revient dans le paysage, pourchassée par son amant Daniel. Et, lorsque peu de temps avant, Max et Alice passent la nuit ensemble dans l'appartement, Daniel, qui les épie de la rue, est persuadé que Lisa le trompe avec Max.

La table est donc mise pour les plus extravagants quiproquos, qui donnent par moments des airs de vaudeville assez réjouissants au film de Mimouni. Par contre, la fin apparaît un peu trop mélodramatique et elle a pour effet de défaire l'équilibre général de l'oeuvre.

Lisa, interprétée avec une grâce éthérée par la superbe Monica Bellucci, se révèle la grande perdante de ces jeux de l'amour et du hasard (ou plutôt du destin), car elle apparaît la plus sincère du groupe. Mais à partir du moment où elle veut retrouver Max en apprenant qu'il la recherche, tout se met en travers de cette rencontre, par ailleurs secrètement souhaitée par le spectateur. Mimouni se révèle alors fort habile pour créer le suspense, particulièrement lors de la scène devant l'agence de voyage. Exécutant une série de déplacements subtils, les deux protagonis-



L'Appartement

nistes, pourtant tout près l'un de l'autre, partiront chacun de leur côté sans s'être vus. Mais de toute façon, à ce stade du récit, Max le volage a déjà renoncé à Lisa et il ne pense maintenant plus qu'à Alice et ce, en oubliant complètement sa fiancée Muriel. Pourtant, c'est elle qui sera la grande gagnante de cet imbroglio sentimental. Venue comme prévu chercher Max à l'aéroport au terme de son supposé voyage à Tokyo, Muriel l'accoste juste au moment où il s'apprêtait à partir avec Alice.

Autant le scénario fait preuve de complexité et de malice dans sa construction, autant la mise en scène s'avère précise et sophistiquée. Les personnages évoluent dans des décors raffinés, parcourent des immeubles d'une architecture recherchée et se déplacent sous des éclairages stylisés, à dominante rouge vif. Plusieurs motifs récurrents viennent s'imposer au spectateur. Ainsi, on assiste à trois scènes de feu: une incinération, des vêtements brûlés dans une baignoire et l'appartement qui flambe à la fin. De plus, trois bousculades significatives ponctuent le récit: Max heurtant accidentellement Lucien dans la rue, ce qui permet à ces deux amis de reprendre contact après une éclipse de deux ans, Alice se cognant sur Muriel à l'entrée du restaurant et, dans un flash-back déchirant, Max bousculant Alice pour courir après Lisa, ces deux dernières scènes étant reprises de différents points de vue, soulignant à chaque fois le rôle perturbateur joué par Alice dans toute cette histoire.

D'autre part, les transitions entre le présent et le passé s'effectuent souvent avec élégance. La séquence cruciale du rendez-vous manqué entre Max et Lisa sur la petite place du Luxembourg, grâce à une utilisation judicieuse du hors-champ épousant les points de vue successifs de Max et d'Alice, démontre une similaire finesse dans la mise en scène.

Plusieurs critiques ont décelé dans *L'Appartement* des références à Hitchcock, surtout à *Vertigo* et à *Rear Window* (il y est souvent question de voyeurisme) et même à *Strangers on a Train* (la séquence de la clé dans le caniveau). On pourrait ajouter à cela un emprunt à *North By Northwest* (lorsque Max sauve de justesse Alice qui s'était jetée par la fenêtre, en la hissant à bout de bras dans l'appartement), ainsi qu'un hommage à *Stage Fright*, (le flash-back mensonger de Lucien).

Bref, dans l'ensemble, cet *Appartement* s'avère fort fréquentable et laisse espérer beaucoup de la carrière future de Gilles Mimouni.

Louis-Paul Rioux

L'APPARTEMENT

France 1997, 116 minutes - Réal.: Gilles Mimouni - Scén.: Gilles Mimouni - Photo: Thierry Arbogast - Mont.: Caroline Biggerstaff, Françoise Bonnot - Mus.: Peter Chase - Int.: Vincent Cassel (Max), Romane Bohringer (Alice), Monica Bellucci (Lisa), Jean-Philippe Ecoffey (Lucien), Sandrine Kiberlain (Muriel), Olivier Granier (Daniel) - Prod.: Georges Benayoun - Dist.: Coscient/Astral.

The House of Yes

Valeurs de culte

Même s'il s'agit de la transposition à l'écran d'une pièce de théâtre à succès, il est indéniable que *The House of Yes* suivra les chemins des projections spéciales des salles obscures genre *séances de minuit* et de quelques mini-festivals consacrés aux comédies noires triées sur le volet. Et si ces derniers n'existent pas, *The House of Yes* se chargera à lui tout seul d'inaugurer leur création.

Dix-huit ans après l'assassinat du président Kennedy et de la mystérieuse disparition d'un certain Monsieur Pascal, le jeune Marty Pascal vient présenter à sa famille sa fiancée Lesly, péchée à main levée du petit café où elle travaille comme serveuse. La pauvre enfant devra faire la connaissance non seulement d'Anthony, le jeune frère de Marty, sorte de *drop-out* assoiffé de n'importe quoi puisqu'il ne sait pas trop quoi faire de ses dix doigts, mais aussi de Madame Pascal, dame vaguement excentrique dont les propos se limitent à de bizarres salamalecs et qui croit que toute conversation est génératrice d'ennuis à la pelle. Mais il y a aussi Jackie-O, la sœur jumelle de Marty, récemment libérée de sa clinique psychiatrique, pourvue d'une adoration sans bornes pour ce frère ingrat qui ose lui prouver qu'il est amoureux d'une autre.

Nous sommes à Washington, c'est le dîner traditionnel de l'Action de Grâce et les futurs beaux-parents de Lesly lui en feront voir de toutes les couleurs. Mais leurs actions ne sont pas intentionnelles. Jackie-O aime bien rejouer la grande scène de l'assassinat de Dallas dans laquelle Marty interprète le président, mais c'est



The House of Yes

uniquement afin d'y ajouter à chaque fois quelques variations de son cru. Les significations de cet acte sont multiples, mais la plus engageante pour le spectateur (donc la plus surprenante pour Lesly) réside dans le fait que c'est ce fatidique 22 novembre 1963 que Papa Pascal a disparu dans des circonstances intrigantes.

On le voit, les valeurs de cette famille Adams sans effets spéciaux sont d'autant plus intéressantes que le jeune réalisateur Mark Waters les a stylisées au point de ressembler à celles d'une famille dite normale. Pas de grandes scènes d'hystérie, ni de grands yeux qui roulent dans leurs orbites.

Si Geneviève Bujold en mère de famille disfonctionnelle à souhait semble se retenir dif-

ficilement de rigoler à chacune de ses répliques, par contre Parker Posey en Jackie-O vaut à elle seule le déplacement. Au cours des deux dernières années, on n'a parlé d'elle qu'entre parenthèses puisque la majorité des films auxquels elle a participé sont des productions indépendantes moins connues du grand public mais (donc?) qui valent leur pesant d'or.

Maurice Elia

THE HOUSE OF YES

États-Unis 1997, 90 minutes — **Réal.:** Mark Waters — **Scén.:** Mark Waters, d'après la pièce de Wendy MacLeod — **Photo:** Mike Spiller — **Mont.:** Pamela Martin — **Mus.:** Rolfe Kent — **Int.:** Parker Posey (Jackie-O), Josh Hamilton (Marty), Tori Spelling (Lesly), Freddie Prinze, Jr. (Anthony), Geneviève Bujold (Mme Pascal) — **Prod.:** Robert Berger — **Dist.:** Alliance.

Nous sommes tous encore ici Triptyque

Déjà dans *Mon cher sujet* (1988), son premier long métrage, Anne-Marie Miéville manifestait une propension à l'indicible. Évitant la linéarité, la réalisatrice brossait le portrait de trois femmes, ou peut-être de la même à trois étapes-clefs de la vie. Comme dans *Nous sommes tous encore ici*, elle employait le ton de la confiance, n'hésitant pas à multiplier les temps, à leur donner une signification propre. Les problèmes de l'autonomie, de la solitude, de la maternité et du couple

étaient abordés avec éloquence, mais n'offraient aucune réponse, si ce n'est celle de la continuité de l'espèce.

Dans *Lou n'a pas dit non* (1994), l'image finale figée sur le visage à la fois serein et pensif d'une statue de femme renvoyait à la dissociation des corps, alors que le reste du film prônait l'appropriation des espaces corporels. À partir d'une réflexion sur l'amour, Miéville tentait d'aller au-delà de la simple réponse. Elle transcendait les sentiments en orientant sa mise en scène vers des mouvements physiques: des gestes d'amour et des rituels de séduction opposés aux élans d'incertitude et à l'inexorabilité des ruptures.

Les trois parties de *Nous sommes tous encore ici* sont reliées par l'amour des mots et le plaisir des citations, mais surtout par l'idée d'opposition. Il y a d'abord un dialogue, tiré de *Gorgias* de Platon, qui s'établit entre Calliclès (Bernadette Lafont) et Platon (Aurore Clément), personnages masculins défendus par des femmes. Une façon comme une autre de donner à celles-ci la place qu'elles méritent dans tout débat. En contraste, dans la seconde partie, Jean-Luc Godard se présente seul sur scène, lisant des extraits de *La Nature du totalitarisme*, en l'occurrence un texte écrit par une femme, la philosophe américaine d'origine allemande Hannah Arendt.

Les œuvres philosophiques laissent la place aux dialogues d'Anne-Marie Miéville lorsque,

dans la dernière partie, les mots qu'échangent un homme, Lui (Godard), et une femme, Elle (Clément), nous font croire que les deux personnages tentent de s'entendre pour sauver le couple qu'ils forment, alter ego du couple réel Godard/Miéville.

Leur dialogue renvoie à une pensée de Hannah Arendt selon laquelle le philosophe «se préoccupe de questions qu'on qualifie de métaphysiques, mais qui sont en fait les seules qui préoccupent tout le monde», interrogations fondamentales sur le sens de la vie et sur le bonheur.

Journal intime à deux voix, la troisième partie du film aurait pu s'intituler «Nous sommes tous les deux encore ici». Cette confession est d'autant plus remarquable qu'elle tente d'établir, comme dans les deux films précédents de la réalisatrice, l'adéquation entre le corporel et le spirituel (l'âme, peut-être?)

Lui dit que «l'âme voyage plus lentement, elle met du temps à rejoindre le corps... ». Ce à quoi Elle répond plus tard que les âmes «n'ont pas l'air de nous rejoindre». Ce sentiment de difficulté à accueillir l'Autre est au cœur même du film – qu'il s'agisse du dialogue entre Calliclès et Platon (qui ne semblent pas s'entendre), du discours de Godard (qui s'interroge constamment sur son rapport à l'Autre) ou du couple Godard/Clément dont *Nous sommes tous encore ici* nous fait partager l'intimité non pas pour en souligner l'échec ou encore moins pour proposer la miraculeuse entente («l'optimisme est une fausse espérance à l'usage des lâches»), mais pour permettre un véritable espoir, celui qui, par le truchement et la magie des mots, nous révèle des vérités sur les aléas de la vie.

Élie Castiel

NOUS SOMMES TOUS ENCORE ICI

France 1997, 80 minutes — **Réal.:** Anne-Marie Miéville — **Scén.:** Anne-Marie Miéville — **Photo:** Christophe Beaucarne, Jean-Paul Rosa da Costa, Christopher Pollock — **Mont.:** Anne-Marie Miéville — **Int.:** Aurore Clément (Elle/Socrate), Jean-Luc Godard (Lui), Bernadette Lafont (Calliclès) — **Prod.:** Joseph Strub, Pierre Amiard, Véronique Farget, Gilbert Guichardière, Numa Garcia — **Dist.:** Prima.



Nous sommes tous encore ici



Marquise

Marquise

Marceau de choix

Marquise fonctionne sur un principe initial qui a fait ses preuves: on part d'une anecdote historique et, devant la minceur des sources authentiques, on brode allégrement, sans trop se soucier des faits réels.

Il s'agissait donc de remanier l'histoire afin d'en tirer un bon scénario. Pourquoi pas? Après tout, qui aurait reproché à Prévert le recours à l'adaptation libre quand il fit vivre à Debureau et à Frédéric Lemaître, authentiques rois de la scène parisienne, un amour irrépressible pour Garance, personnage purement fictif? Qu'on pense aussi, plus près de nous, au **Molière** de Mnouchkine qui mêlait avec bonheur réalité et imaginaire.

Mais si **Marquise** n'est pas vraiment un film sur le théâtre, ni sur l'amour, ni sur Molière ou sur Racine, c'est pourtant un peu tout cela à la fois. Ce refus de coller davantage au sujet central et la tendance conséquente à s'attarder sur des aspects secondaires, tout en multipliant des ressorts dramatiques assez convenus, tout cela empêche **Marquise** d'être plus qu'un film de facture télévisuelle, par ailleurs excellent dans le genre. Comme c'était le cas avec **Miléna** — film auquel

Marquise est tout de même supérieur — Véra Belmont ne parvient pas à jeter sur cette histoire, plus passionnée que passionnante, un regard vraiment personnel. De plus, la réalisatrice demeure chiche de trouvailles visuelles, comme ce plan vertical de **Marquise** dansant sous la pluie, au début du film.

N'ayant pas eu l'occasion de suivre le débat *hors plateau* qui a défrayé la chronique spécialisée, j'ignore tout des rapports qu'on a dit plus ou moins harmonieux entre Véra Belmont et sa principale interprète. Je m'en tiendrai à l'œuvre. Si Sophie Marceau n'y fait montre d'aucun génie universel, il serait exagéré de la prétendre nulle. Pour ma part, je frémis à l'idée de voir une Adjani hystérique refaire ses grimaces habituelles dans un pareil rôle. Marceau peut sembler fade à certains; je préfère parler de sobriété. Quant aux autres interprètes, notamment Girardeau en Molière, Lambert Wilson en Racine et Lhermitte en Louis XIV, on a vu pire... Je dirais même qu'ils sont tous convaincants et parfois même émouvants. En tout cas, cette distribution nous vaut au moins une scène d'une touchante cocasserie, celle où Wilson fils (Racine) dirige son père Georges Wilson qui joue le rôle du grand acteur Floridor!

Bref, un film qui manque peut-être d'audace et d'imagination dans le traitement, mais qui

n'ennuie pas et qui a le mérite de nous présenter, même déformé, un personnage méconnu de l'entourage des grands écrivains du XVII^e siècle.

Denis Desjardins

MARQUISE

France 1997, 118 minutes — Réal.: Véra Belmont — Scén.: Jean-François Josselin, Véra Belmont, Marcel Beaulieu, Gérard Mordillat — Photo: Jean-Marie Dreujou — Mont.: Martine Giordano — Mus.: Jordi Savall — Int.: Sophie Marceau (Marquise Du Parc), Bernard Giraudeau (Molière), Lambert Wilson (Racine), Thierry Lhermitte (Louis XIV), Patrick Timsit («Gros-René» Du Parc), Remo Girone (Lully), Georges Wilson (Floridor), Estelle Skornik (Marie), Romina Mondello (Armande), Marianne Basler («Madame» Henriette-Anne Stuart, duchesse d'Orléans) — Prod.: Véra Belmont — Dist.: Alliance.

G.I. Jane

Chemin de guerre

Le sujet du dernier film de Ridley Scott est certes d'actualité. Qu'on se souvienne il y a quelques mois du tapage médiatique entourant ces accusations d'adultère portées à l'endroit d'une militaire américaine ou encore, plus près de nous, ces photos compromettantes montrant une femme de l'armée canadienne ligotée à un arbre, le visage tuméfié et les pieds nus dans la neige. Ces événements ont vite fait de ranimer le débat sur la place des femmes dans les corps d'armée.

G.I. Jane aurait pu être à l'image de ces ouvertures médiatiques et se confiner dans un pur cadre de dénonciation, mais le film de Scott va beaucoup plus loin. Il y a cette femme plongée dans un univers d'hommes, en butte à leur chauvinisme, à leur mentalité sexiste et discriminatoire, mais il y a surtout cette femme qui fait un choix et c'est bien sûr par là que passent toutes formes d'émancipation. G.I. Jane (nom façonné par les médias) se retrouve à l'entraînement des SEAL par une manigance politique. Pourtant, une fois sur place, elle ne se perçoit guère comme la défenderesse d'une cause, mais uniquement comme une militaire prête à en baver pour passer à travers cette formation intensive de trois mois, réputée comme l'une des plus difficiles au monde. Si elle devient un porte-étendard pour certains, ou une source d'embarras pour d'autres, c'est bien malgré elle. Les scénaristes ont bien compris qu'il se révèle parfois inutile de cristalliser une cause autour d'un personnage,

d'autant plus que le discours peut devenir rondant. La simplicité et la détermination motivée par un rêve viennent davantage toucher et sensibiliser le spectateur qu'une héroïne ultra-féministe, clamant son égalité envers les hommes et entendant bien le prouver. Le discours de G.I. Jane reprend en partie celui d'un autre film de Scott, *Thelma and Louise*, où les deux héroïnes éponymes ne demandent qu'à respirer, brisant un carcan pour s'épanouir selon leurs propres critères. Le choix de Demi Moore dans G.I. Jane est du reste très ironique, lorsqu'on sait que son dernier rôle en date était celui d'une strip-teaseuse.

Ce film soulève un point essentiel dans cette espèce d'uniformisation imposée par le système militaire. Doit-on accorder un traitement différent aux femmes ? Dans l'affirmative, le clivage entre les deux sexes existera toujours, alors que dans le cas contraire, tous les abus seront justifiés. Si G.I. Jane demande à être traitée comme un homme, qu'à cela ne tienne. Elle sera battue, humiliée et la scène où elle est prisonnière dans une simulation soulève un embarras extrême. L'officier en chef qui s'apprête à la violer (allait-il vraiment le faire?) pour faire parler les prisonniers se laisse-t-il aller à une action gratuite, abusive et sordide ? Peut-être bien, mais il recrée une situation qui pourrait fort bien se produire lors d'une capture dans un vrai combat, d'autant

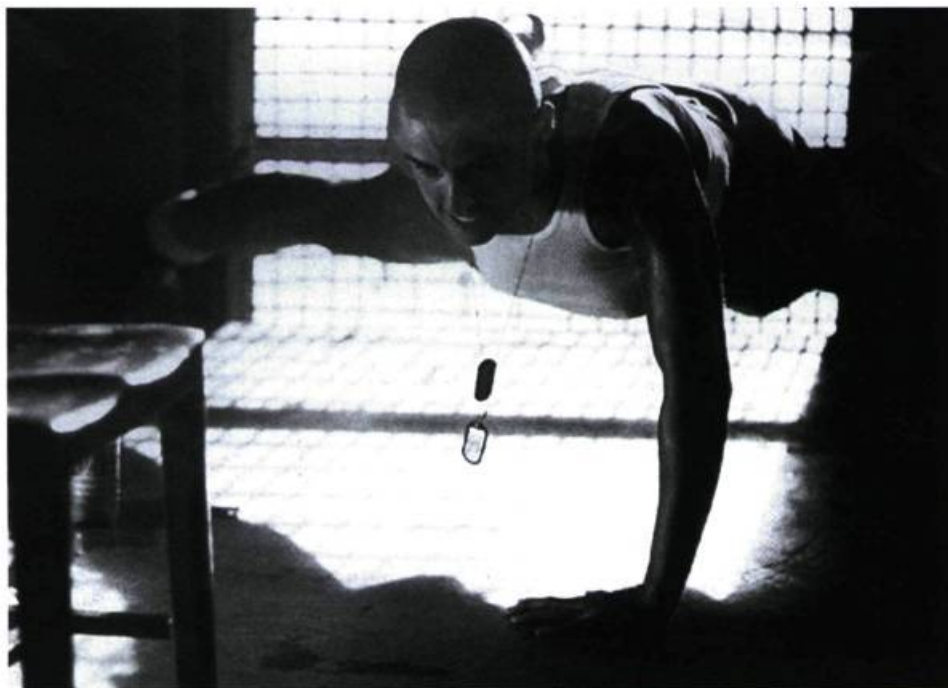
plus que le spectateur est constamment exposé à des scènes qui suscitent une interrogation quant à la nécessité de certaines phases de l'entraînement (manger de la nourriture déposée dans les ordures, coups et sévices corporels sur les soldats ...) G.I. Jane appréhende d'en faire l'expérience, mais c'est justement à partir de là qu'elle gagnera le respect et l'amitié de tous les membres de sa division.

En tentant de niveler les différences, en masculinisant les femmes voulant se battre au front, peut-être tente-t-on d'occulter une réalité encore trop difficile à accepter. Il y a quelque chose de différent quand une femme meurt au combat, non pas qu'il s'agisse d'un rôle funeste dévolu uniquement aux hommes, mais parce qu'on remet en cause toutes les implications idéologiques d'une institution bâtie sur une activité réservée aux hommes depuis des millénaires. Quand on est une héroïne de guerre, on finit sur le bûcher.

Alain Vézina

G.I. JANE

États-Unis 1997, 124 minutes – Réal.: Ridley Scott – Scén.: David Twohy, Danielle Alexandra – Photo: Hugh Johnson – Mont.: Pietro Scalia – Mus.: Trevor Jones – Int.: Demi Moore (Jordan O'Neil), Viggo Mortensen (John Urgan), Anne Bancroft (Lillian De Haven), Jason Beghe (Royce), Scott Wilson (le commandant Salem), Lucinda Jenney (Blondell), Morris Chestnutt (McCool) – Prod.: Roger Birnbaum, Demi Moore, Suzanne Todd – Dist.: Buena Vista.



G.I. Jane

Mrs. Brown

Une bouffée d'air frais

L'adaptation d'œuvres littéraires et l'histoire de la Grande-Bretagne constituent deux des piliers des téléfilms britanniques. Depuis au moins quinze ans, de tels téléfilms sont tout d'abord présentés en salle en Grande-Bretagne, puis à la télévision. Ainsi *Persuasion* de Roger Michell, très bonne version du dernier roman de Jane Austen, a été présenté à la BBC à Pâques 1995, avant d'être acheté par un distributeur américain, de sortir à l'automne et d'être éclipsé par *Sense and Sensibility* lors de la course aux Oscars. *Mrs. Brown* ne devait être que l'un des téléfilms à l'affiche de la série «Masterpiece Theatre» diffusée au réseau PBS américain cet automne, mais, comme ce film a été montré dans la section «Un Certain Regard» à Cannes et qu'il a été acheté par Miramax, il connaît maintenant un bon succès critique et public.

Ayant déjà été l'objet d'un projet, qui devait mettre en vedette Sean Connery et Elizabeth Taylor ou Glenda Jackson dans les rôles principaux, cet épisode peu connu de l'histoire de la Grande-Bretagne victorienne, qui se déroule sur plus de vingt ans, est comprimé dans une œuvre de moins de deux heures.

John Brown était entré dans la vie de la reine Victoria et de son mari, le prince Albert, comme *ghillie*, guide écossais de chasse, de pêche et de montagne. Il est apprécié pour sa dextérité et son courage, tandis que ses relations avec les deux souverains sont empreintes d'une certaine familiarité. La mort d'Albert plonge Victoria dans une quasi-dépression nerveuse qui l'amène à ne plus vouloir se montrer en public pendant environ trois ans. On fait alors appel à John Brown pour ramener d'Écosse le poney blanc de Victoria. L'arrivée de cet équipage permet au réalisateur et au scénariste de jouer sur l'opposition entre le milieu engoncé de la reine, où tous se plient au bon plaisir de Victoria, et le caractère frustré de Brown qui insiste pour que la souveraine refasse de l'exercice. Les manières brusques de l'Écossais sont finalement acceptées avec un certain sourire par la reine qui reconnaît bien là le serviteur de son mari. L'emprise qu'il commence à exercer, tout d'abord à la table du personnel de maison où il a préséance sur le majordome, puis dans la maison royale où son



Mrs. Brown

travail crée des remous, heurte directement Bertie, le prince de Galles, futur Edouard VII. Les deux en viennent indirectement aux coups. La presse critique cette relation reine-palefrenier en nommant Victoria *Mrs. Brown*. Le rapprochement entre John Brown et Victoria est élargi à d'autres simples citoyens lors de la visite privée de Victoria au cottage d'un de ses anciens serviteurs. L'opposition nature-culture, peuple-aristocratie est illustrée et résumée dans la séquence où le premier ministre Disraeli est obligé de suivre Brown sur une montagne pour un entretien très privé au cours duquel l'homme politique lui explique que ses concitoyens ont besoin de voir la reine pour l'apprécier. L'opposition entre les deux mondes est aussi souligné par le choix des interprètes. Judi Dench ainsi que les acteurs incarnant les autres membres de la famille royale et de son entourage sont des comédiens de théâtre, alors que Billy Connolly s'est surtout fait connaître comme monologueur et musicien. John Madden, par sa direction d'acteurs, réussit à bien marier les deux styles.

La dernière partie du film après la maladie du prince de Galles minimise l'apport de John Brown alors qu'en réalité, Victoria avait voulu publier un livre à la mémoire de ce serviteur. Les événements récents survenus à la famille royale d'Angleterre permettent de mieux apprécier l'importance du dosage de la tradition et du changement que cette œuvre illustre avec courage.

Luc Chaput

MRS. BROWN

Grande-Bretagne/États-Unis/Irlande 1997, 104 minutes – Réal.: John Madden – Scén.: Jeremy Brock – Photo: Richard Greatrex – Mont.: Robin Sales – Mus.: Stephen Warbeck – Int.: Judy Dench (la reine Victoria), Billy Connolly (John Brown), Geoffrey Palmer (Henry Ponsonby), Antony Sher (Benjamin Disraeli), Richard Pasco (le dr. Jenner), David Westhead (Bertie, prince de Galles) – Prod.: Sarah Curtis – Dist.: Alliance.

Un air si pur

La bête humaine

Après la vive déception causée par *Le Colonel Chabert* (1994), une morne transposition du roman homonyme de Balzac, on ne savait trop à quoi s'attendre de la part d'Yves Angelo. Dans *Un air si pur*, adaptation assez libre d'une œuvre de l'écrivain norvégien Knut Hamsun, des gens

de différentes origines et de milieux distincts s'isolent pour ne pas avoir à subir les contre-coups de la guerre. Mais, parviendront-ils pour autant à échapper à leur destinée?

Le principal mérite du scénario, écrit par Angelo et Jean Cosmos, réside dans sa peinture impitoyable des vices de la nature humaine. Pour ce faire, les auteurs ont choisi de brosser des portraits truculents des différents personnages: un être désabusé, une jeune opportuniste, un médecin hypocrite, un avocat véreux, une bonne vénale, un ténor lubrique... Bref, toute une faune d'individus qui cachent leur véritable personnalité derrière les règles trompeuses de la bienséance. Dans ces circonstances, on pouvait craindre que l'intrigue sombre dans les poncifs du mélodrame ou de la caricature. Mais, fort heureusement, il n'en est rien. Les scénaristes ont su aller au-delà de la typologie des personnages pour dévoiler l'espoir qui émerge (même) pendant les périodes les plus sombres de l'histoire de l'humanité. Il suffit de considérer le cas particulier de Magnus, un homme qui affiche un cynisme exacerbé par rapport à l'existence et parle constamment de se suicider. Il fustige inlassablement les tares de ses semblables. Mais, derrière ces bravades, se dissimule un être vulnérable, lequel a vécu une amère déception amoureuse. Afin de ne pas perdre espoir, il s'écrit quotidiennement de fausses lettres d'amour.



Un air si pur

LES WEEK-ENDS DE L'ONF



**ÇA FAIT
JASER
LE
MONDE**



Renseignements :
496-6895

*Tous les samedis et dimanches
du 8 au 30 novembre 1997*

Au niveau de la mise en scène, Yves Angelo a su habilement éviter de figer son récit dans l'académisme. Cela tient notamment à l'utilisation d'une caméra souple, alerte, qui traque constamment la vérité derrière les apparences et à l'intégration d'une musique subtile (celle de Joanna Bruzdowicz), laquelle oscille perpétuellement entre l'allégresse et la tristesse. Au demeurant, cet équilibre des contraires, le comique et le dramatique, assure la réussite du film. Pour s'en convaincre, référons-nous simplement à la cruelle séquence où l'on voit un taureau enragé transpercer d'un coup de corne le poumon d'une veuve désespérée. Au départ, la course folle du taureau est amusante, elle a l'allure d'une farce. Toutefois, quelques impondérables et quelques maladroites suffisent à faire basculer le film dans l'univers de la tragédie. La scène suivante nous montre les personnages réunis autour de la défunte, la mine basse, dans un cimetière. Le réalisateur révèle ainsi au spectateur que les protagonistes, malgré leurs multiples distractions, craignent vivement de ne pouvoir échapper à la fatalité. Car, ils savent bien que la mort rôde autour d'eux.

Dans la dernière partie du film, Magnus, las des affligeantes déceptions que lui apporte la vie, décide de mettre fin à ses jours. Il se rend dans le bois et tente de se pendre à un arbre. Mais la branche se brise *in extremis*; par conséquent, il a la vie sauve. Quelques instants plus tard, un petit orphelin vient lui offrir... un chapeau de femme! Voilà qui donne tout son sens au fameux mot de Guy de Maupassant: «La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit». On ne saurait mieux dire! **S**

Paul Beaucage

UN AIR SI PUR

France 1997, 117 minutes - **Réal.:** Yves Angelo - **Scén.:** Yves Angelo, Jean Cosmos d'après le roman *Le Dernier Chapitre* de Knut Hamsun - **Photo:** Edward Klosinski, Denis Lenoir - **Mont.:** Thierry Derocles - **Mus.:** Joanna Bruzdowicz - **Int.:** Fabrice Luchini (Magnus), Marie Gillain (Julie d'Espard), Jerzy Radziwilowicz (Daniel, le paysan), André Dussollier (le dr. Boyer), Redjep Mitrovitsa (Moss), Jean-Pierre Lorit (Florent), Emmanuelle Laborit (Mathilde), Édith Scob (Mlle Sophie), Jacques Boudet (Elmer) - **Prod.:** Alain Sarde - **Dist.:** France Film.