

Critiques

Number 196, May–June 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49232ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1998). Review of [Critiques]. *Séquences*, (196), 31–54.

MAUVAIS GENRE



APPARENCES TROMPEUSES

Dans le subtilement abouti *Tiré à part*, de Bernard Rapp, le personnage de l'écrivain présentait à son éditeur (et ami de longue date) un ouvrage autobiographique dans lequel il était question du suicide d'une femme que tous deux avaient aimée plusieurs années plus tôt. Même si dans sa forme et son contenu ce film ne s'apparente pas à *Mauvais genre*, on retrouve ici un personnage de romancier qui, par la voie de l'écriture, laisse transparaître, lui aussi, un aspect important de sa vie: ses rapports avec les femmes.

D'abord avec Lucie, qu'il aime beaucoup plus de tendresse que d'amour, et puis, avec Camille dont seul le coup de foudre qu'il a pour elle peut expliquer son comportement pour le moins inhabituel et confondant. Dans la première séquence de *Mauvais genre*, l'animateur d'une émission littéraire à la télévision demande à Martial, l'écrivain en question, s'il partage l'opinion que l'auteur Gabriel García Márquez se fait de lui-même, à savoir qu'il «n'a pas d'imagination, simplement le don d'observation». Notre homme répond qu'on «pourrait comparer le processus de l'écriture au rêve...». Cette entrée en matière situe déjà le héros dans l'univers particulier de la création.

Martial est auteur, donc créateur et par conséquent individualiste, rarement en paix avec lui-même, partant toujours du principe que tous les risques valent la peine d'être pris. C'est la raison pour laquelle ses rapports avec les femmes ne sont pas ce qu'ils semblent être. Et c'est en cela que le film de Laurent Bénégui est original: au moment où Martial se croit le suprême conquérant, il se laisse supplanter par celle qu'il croyait prendre. Il ne lui reste qu'à s'effacer. Constamment enfermé dans des situations compliquées, l'écrivain tourmenté provoque incons-

ciemment (ou consciemment peut-être?) sa mort, l'annonçant à plusieurs reprises (séquences sur le toit, diverses chutes), sachant très bien qu'elle seule se révélera l'ultime étape salvatrice.

Malgré le ton comique, il y a quelque chose de tragique et de troublant dans ce film où les apparences règnent, des dehors d'autant plus trompeurs qu'ils s'incrument dans la vie des personnages, ne cessant de les bousculer et les obligeant à se cacher pour vivre leurs différences: Brondin, l'éditeur, mène une double vie (le soir venu, il s'adonne à des fantaisies sado-maso); Lucie n'hésite pas à tromper son amant (pour mieux cacher sa peine d'amour); Camille assume son homosexualité de façon agressive et ce n'est pas par hasard qu'elle opère un commerce de chapeaux féminins (chaque être qui en porte un dissimule peut-être un aspect secret de lui-même); Martial, quant à lui, se sert de l'écriture pour au moins tenter de mieux vivre. De ces différences naissent des conflits, des antagonismes qui entachent les rapports entre les personnages, ainsi que leur vie privée. Malentendus, angoisses du travail et quiproquos rythment la vie de tous les jours. Et bien qu'on prétende être un individu fort, pur, on se laisse néanmoins prendre au piège du rêve (voir à cet effet, avant l'incident, la proposition de Martial de vivre une relation à trois).

Dès l'instant où Camille confronte Martial au sujet de Lucie et lui dit carrément: «Je vais vous la piquer puisque vous n'êtes pas capable de la garder», on aura deviné l'inéluctable fin de cet impossible trio d'amour. C'est ainsi que la mort prématurée de Martial apparaît ici comme une étape inévitable, une sorte de catharsis qui finira par assainir des situations inextricables.

Si dans *Au petit Marguery*, Laurent Bénégui mettait en scène une vingtaine de personnages

dans une sorte de huis clos (un restaurant familial à la veille de sa fermeture), ici, par contre, il opte pour l'inverse, moins de personnages et beaucoup d'extérieurs et de décors naturels (studio de télévision, appartements, toits d'immeubles, rues et ruelles). Il en résulte une mise en scène alerte qui respire au rythme des protagonistes. Le réalisateur se permet même quelques heureuses trouvailles formelles comme dans cette séquence où l'écran cathodique de l'ordinateur projette sur le visage de Martial le reflet d'une partie du texte qu'il rédige. L'effet de miroir sublime ainsi la démarche créative du personnage. Coscénariste avec Bénégui et Jean-Luc Voulfow, Jean-Luc Gaget assure le montage du film, certes linéaire, mais évitant adroitement les longueurs et les scènes inutiles.

Pour atténuer l'aspect dramatique du héros, Bénégui parsème le film de quelques moments savoureux. Exemple: une de ces séquences finales où les *fantômes* de Balzac (à qui Martial s'identifie), de Proust et de Hugo se complaisent dans un dialogue d'une irrésistible drôlerie. Mais il ne faudrait pas passer sous silence l'interprétation de tous les comédiens: notamment Elina Löwensohn, assurant avec grâce et rouerie différents registres, Monica Bellucci d'une féminité resplendissante et Jacques Gamblin qui, de film en film, démontre avec énergie et finesse l'étendue de son grand talent.

Élie Castiel

MAUVAIS GENRE

France 1997, 90 minutes — Réal.: Laurent Bénégui — Scén.: Laurent Bénégui, Jean-Luc Gaget, Jean-Luc Voulfow — Photo: Pascal Genesseeux — Mus.: Laurent Coq, Benjamin Raffaelli — Mont.: Jean-Luc Gaget — Int.: Jacques Gamblin (Martial), Elina Löwensohn (Lucie), Monica Bellucci (Camille), Christiane Cohendy (mère de Martial), Michel Aumont (Bernard Brondin), Agnès Obadia (Michèle), Michaël Lonsdale (Honoré de Balzac), François Perrot (Victor Hugo) — Prod.: Jacques Hinstin — Dist.: Alliance.



Le Cœur au poing

Mouvements du désir

Le film tourne en rond et finit par ne mener nulle part...

Le prologue du nouveau film de Charles Binamé montre les images d'une société en déclin (en l'occurrence, la société montréalaise): lieux désertés, métal tordu, rouillé. C'est la désolation. Aucune vie n'en émane, tout est absolument figé. Même les êtres (et avec eux, le cinéma) ont perdu leur caractère essentiel: le mouvement. Ces images de détresse sont celles d'une génération perdue, isolée dans la foule, sans voix (voie) et qui cherche, dans les rêveurs et les utopistes, une figure *héroïque* qui saura peut-être semer le germe d'un quelconque renouveau.

L'héroïne du *Cœur au poing* pourrait fort bien être incarnée en Louise (ou Rose, le nom qu'elle se donne, en souvenir de sa propre mère tuée dans un accident). Afin de redonner vie à son univers, Louise décide de se *donner*, de s'offrir aux autres. Elle tente ainsi de mettre fin à l'*immobilisme social* et donner une impulsion nouvelle au *mouvement* vers l'autre. D'ailleurs, le personnage de Louise possède une certaine di-

mension *christique*, accentuée par la scène de réconciliation entre Louise et sa sœur (où Binamé s'offre le luxe d'évoquer une *pietà*). Offrir son temps (une heure bien comptée), son âme, sa personne, son corps, signifie rejoindre les autres, faire don de soi, pour mieux rencontrer l'*Autre*. L'autre côté de soi, comme l'autre côté de la vie (l'ici comme l'au-delà, par exemple lors des apparitions de la mère de Louise).

Dans cette chronique urbaine, Binamé trace un portrait désabusé de la société contemporaine, société qui semble avoir consommé la rupture entre les êtres et poussé à l'extrême l'ignorance (voire le rejet) de l'autre. Cette idée est illustrée par les scènes du cours de tango où le professeur ne parvient pas à faire danser ses élèves de façon sensuelle (« Touchez-vous! » leur dit-elle). Si Louise a le rôle d'*héroïne*, c'est bien parce qu'elle entreprend de faire ce pas vers l'autre, de toucher l'autre, dans un mouvement qui est autant physique que spirituel. Or, ce

passage est bel est bien une traversée, un mouvement continu qui souligne l'interrelation entre chaque chose et qui permet à Louise d'aller d'un extrême à l'autre (du plaisir à la douleur, de la vie à la mort).

On ne peut donc pas vraiment parler de *cas-sures* dans ce film, puisque chez Binamé, chaque propos contient son contraire. Aussi, dans cette *mission* de Louise, il y a à la fois l'imposition du soi et, dans un même mouvement, sa négation absolue. Il y a l'impulsion de vie que Louise insuffle aux êtres qu'elle rencontre, mais aussi — et simultanément — le germe de son autodestruction (d'ailleurs annoncée par l'écrivaine rencontrée sur un traversier). Idem pour le rapport plus qu'ambigu que Louise entretient avec son amant, rapport qui est en fait l'élément matriciel du film puisque la jouissance de Louise est à la fois physique (l'enlacement des corps) et spirituelle (l'effet *psychologique* de la poésie). Enfin, il y a ce rapport entre Louise et sa sœur Paulette,

qui permet de souligner l'altruisme extrême de la première et l'attitude froide et hautaine de la seconde (agent immobilier de métier, elle s'occupe donc des choses — *immobiles* — et non des gens), qui juge indigne le mode de vie choisi par sa sœur. Et c'est par ce jugement que Paulette peut évaluer son *propre* succès dans le monde des affaires.

Intervient alors un autre élément important du film: le regard de l'autre. *L'autre* étant, pour Louise, chaque personnage du film mais, aussi, le spectateur qui est constamment placé dans une position de voyeur. Du regard optimiste, amoureux et généreux de Louise au regard obtus, sévère et réprobateur de Paulette, c'est par contact visuel que tout se fait. D'où les miroirs dans l'appartement de Louise, les *spectacles érotiques* de certains *clients* et, surtout, la scène du viol où Louise, qui de protagoniste devient vic-

time de sa propre machination, exhorte ses bourreaux à *ne pas la regarder*. Autre façon de dire: *Je vous refuse le droit de venir à moi*. On comprend alors mieux le prologue où ces gens immobiles regardent la caméra. En fait, ils attendent qu'un regard fasse irruption dans leur existence, fasse un mouvement vers eux et les *délivre* de leur isolement. Ce regard, c'est bien sûr celui de Louise; mais, c'est aussi le *nôtre*: notre mouvement vers eux. C'est de notre participation au film qu'il s'agit.

Le *Cœur au poing* s'élançait à vive allure dans cet ensemble complexe et protéiforme, à l'image des contradictions de notre époque, de ses gens et de ses lieux. Cependant, l'air est très connu et la forme aussi. Binamé ne démord pas de la structure de *work in progress* qui, dans ce film, montre clairement ses limites. Le *Cœur au poing* tourne en rond et finit par ne mener nulle



part... Ou plutôt, si: à l'inévitable scène clé (la dispute entre Louise et son amant) qui tombe, justement, à plat, sans justification, comme une figure imposée. Le problème est que le film reste toujours à une distance *confortable* de son sujet.

SURIMPRESSION

Spleen

Le film de Binamé est un poème visuel achevé...

Pour apprécier le nouveau film de Charles Binamé à sa juste valeur, il est indispensable de savoir comment déchiffrer le milieu qu'il dépeint. Il ne s'agit pas uniquement d'un univers marginalisé par les derniers tenants d'une société perdue. Il est question, au contraire, du portrait poignant d'une âme en peine qui exhale son vague à l'âme dans le secours (en donnant de son propre temps aux autres) et le sexe effréné (rapports physiques avec son amant).

Car tout le film baigne dans cette sensation que procure le spleen, cette étrange perception de mélancolie qui s'empare de l'héroïne comme elle en assujetti tout un quartier d'une métropole tentaculaire. Les plans fugitifs de quelques visages meurtris, endoloris ou tourmentés ne font que mieux souligner cette condition de décrépitude sociale.

Si *Le Cœur au poing* ressemble à un *work in progress*, ce n'est en fait qu'en apparence. Le film de Binamé est un poème visuel achevé, d'une structure volontairement inconstante car, à l'image même de la protagoniste principale, la forme a aussi ce besoin urgent de s'organiser autour de la mobilité (après tout, Louise n'a qu'une heure à offrir aux passants). Or, *Le Cœur au poing* est tellement lié à son sujet qu'il a parfois la subtilité de prendre paradoxalement ses distances pour laisser libre cours à l'imagination et aux instincts humainement désordonnés de l'héroïne.

Le choix narratif associé au thème de la *rue* et au métissage des cultures (déjà évident dans *Eldorado*), se tisse à l'idée de la *génération perdue*. Car à l'instar de ce dernier film, les incohérences et les tragédies d'une vie urbaine demeurent des phénomènes cycliques de société, remarquablement perçus par un cinéaste bien ancré dans son sujet. À cet égard, la coécriture du scénario (Charles Binamé/Monique Proulx) est d'une perspicacité exemplaire face aux choses de la vie. Il s'agit d'un style de rédaction qui capte l'harmonie des sens, l'irrationnel comme la cohérence des instincts et l'incoercibilité des impulsions.

Le film de Binamé ne se veut pas agitateur. Bien au contraire, par sa structure intentionnellement bigarrée (une faune de personnages qui ne font que passer), par la distance qu'il prend parfois face à la douleur (scènes du viol en particulier) et avant tout par son habileté à intercepter le rythme de la vie urbaine (mobilité des personnages) pour mieux en saisir le sens, *Le Cœur au poing* est un document *insulaire* explosif dont on sort avec une étrange impression de désenchantement. Après tout, c'est ça la vie, aujourd'hui!

Élie Castiel

Binamé nous propose des *flashes* plus que de la matière dramatique. La matière, Binamé l'évite purement et simplement. Son univers, peuplé de marginaux typiques, n'arrive pas à convaincre. On a l'impression que, derrière le film, il y a l'envie de montrer des comportements plutôt que de proposer un approfondissement quelconque, une analyse ou une explication. Ce manque finit par affecter le cœur même du film. La *mission* de Louise n'est proposée qu'à coups de situations sans profondeur et peu originales (Louise rencontrant des solitaires, des pervers, des malheureux, etc.). Seul élément intéressant, c'est ce refus de Louise de *jouer le jeu* avec ce clochard que l'on verra deux ou trois fois. Clochard qui lui renvoie sans doute l'image de sa propre *clochardisation*.

Dans cet univers hétéroclite et éclaté, Binamé se devait absolument d'approfondir les conflits et ne pouvait se permettre de simplement survoler les situations. C'est malheureusement ce qu'il a fait. Aussi, son film est œuvre de forme plus que de contenu. Une approche qui peut plaire, mais jusqu'à un certain point. Lorsque Binamé n'a plus le choix et qu'il doit conclure son récit, il s'enfonce dans la lourdeur, dans le convenu et dans les lieux communs. Toute la dernière partie du film (de la très pathétique scène du viol, à la réconciliation des deux sœurs) nous laisse avec l'impression que le réalisateur et son équipe ont perdu le contrôle du film.

L'interprétation, élément essentiel du film, ne parvient pas non plus à sauver les meubles. Pascale Montpetit est certes d'une remarquable énergie. Sa présence à l'écran est belle, sa voix et son regard très expressifs. Mais son personnage demeure énigmatique et c'est sans doute pour cette raison que son jeu est parfois très maniéré. Elle forme cependant un couple solide avec Guy Nadon qui, ici, s'impose nettement. Quant aux autres interprètes, on a l'impression que leur jeu se résume à parler à l'image. Ceci vaut pour la pléiade d'acteurs (Bussières, Picard, Lanctôt, Labrèche, etc.) qui font trois petits tours et puis s'en vont. Leur présence ne sert pas à grand-chose et ne fait peut-être que confirmer le goût de Binamé pour tout ce qui brille. Seule Micheline Lanctôt, dans une très courte présence, donne une certaine rigueur au personnage très important de la romancière qui s'approprie l'existence de Louise, tout en la rassurant — avec un sourire presque sinistre — qu'il n'y a

rien de plus inoffensif qu'un écrivain».

C'est en fait le film de Binamé qui est inoffensif, car la subversion de son univers n'est que façade. On se sent à l'aise dans son anticonformisme parce qu'il est douillet et esthétisant. *Le Cœur au poing* ouvrirait de nombreuses portes sur des horizons intéressants mais Binamé n'a pas osé les franchir.

Carlo Mandolini

LE CŒUR AU POING

Canada (Québec) 1998, 101 minutes — **Réal.**: Charles Binamé — **Scén.**: Charles Binamé, Monique Proulx — **Photo**: Pierre Gill — **Mont.**: Claude Palardy — **Mus.**: Richard Grégoire, Yves Desrosiers, Lhasa de Sela — **Int.**: Pascale Montpetit (Louise), Anne-Marie Cadieux (Paulette), Guy Nadon (Julien), Guylaine Tremblay (Marlène), Micheline Lanctôt (Miche), Dominique Lévesque (Frédéric), Luc Proulx (Ben Miracle), Luc Picard (Lézard) — **Prod.**: Lorraine Richard — **Dist.**: France Film.

Le Goût de la cerise

L'essence de la vie

Depuis quelques années, les cinéphiles et la critique occidentale découvrent l'importance d'un des éminents représentants du cinéma iranien: Abbas Kiarostami. Il a longtemps réalisé des films consacrés au monde de l'enfance pour le compte de l'Institut pour le développement in-

tellectuel des enfants, dont il dirige le département de cinéma. Malgré leur caractère un peu didactique, ces œuvres, de *Le Pain et la Rue* (1970) à *Devoirs du soir* (1990) en passant par *Les Élèves du cours préparatoire* (1985), portent toutes la griffe de leur auteur. Par la suite, Kiarostami parvient à mettre en scène des films de portée plus universelle, où s'entremêlent l'approche documentaire et la dimension fictionnelle: il s'agit de *Close Up* (1990), *Et la vie continue* (1992), *Au travers des oliviers* (1994). Malgré des démêlés avec les censeurs de son pays, Kiarostami réussit à présenter *Le Goût de la cerise* au Festival de Cannes, en 1997. Le film y remporte une Palme d'Or méritée (ex-aequo avec *L'Anguille* de Shohei Imamura).

Baadi, un bourgeois d'une cinquantaine d'années, voudrait mettre fin à ses jours. Cependant, il souhaite agir discrètement et obtenir une certaine forme de sépulture pour son corps. Il demande donc à différentes personnes de l'enterrer après son suicide, moyennant une forte rémunération. Il sollicite d'abord le concours d'un cadet de l'armée qui rejette son offre. De même qu'un séminariste. Il convainc finalement un taxidermiste de lui venir en aide. D'emblée, le vieil homme accepte. Mais, peu à peu, il propose à Baadi une alternative au suicide.

Au sujet des motifs qui poussent le personnage de ce film à vouloir mettre fin à ses jours,



Le Goût de la cerise

Kiarostami demeure volontairement vague. Ce faisant, il incite subtilement le spectateur à s'interroger sur les raisons profondes qui poussent le héros à envisager ce geste irréparable. La position de Baadi est ambiguë sur le plan psychologique, puisqu'il cherche à se suicider mais tient mordicus à ce que son corps soit enterré. Il oscille constamment entre le sacré et le profane, entre la vie et la mort. Les arguments qu'il utilise pour défendre sa résolution ne semblent pas moins valables que ceux dont se servent ses interlocuteurs pour s'y opposer. Cependant, la position du quinquagénaire paraît irréconciliable avec celle de ses interlocuteurs. Et c'est cette incompatibilité de croyances qui le renforce dans sa détermination à vouloir quitter le monde. Tout semble donc le mener inexorablement à la mort. La référence à *un esprit de solidarité* qu'il a connu plus jeune, dans l'armée, prouve qu'il est en quête d'une certaine empathie, voire de compassion, de la part des honnêtes gens. En outre, l'allusion que Baadi fait à la souffrance qu'*on inflige aux membres de sa famille* nous porte à croire qu'il s'agirait de la planification de ce que Durkheim appelle *un suicide altruiste*.

Une des principales qualités du récit de Kiarostami est celle de se prêter à une lecture à plusieurs niveaux. Selon une approche métaphorique, le personnage de Baadi symboliserait les contradictions actuelles de la nation iranienne (partagée entre l'ouverture au monde extérieur et le repli sur elle-même). Ne peut-on pas affirmer que Baadi est méconnu de ses interlocuteurs (et du spectateur étranger), comme l'Iran l'est du reste du monde? Par exemple, la conversation que le protagoniste entame avec un gardien de chantier d'origine afghane. Progressivement, Baadi tente de nouer des liens avec son interlocuteur, mais celui-ci se montre rétif. De plus, il apparaît fort révélateur que le gardien de sécurité souligne au protagoniste que la guerre qui a opposé l'Iran à l'Irak n'était pas la sienne, contrairement à celle qui sévissait en Afghanistan, au moment où il a quitté le pays. En conséquence, il devient clair que les deux hommes ne pourront pas s'entendre. Par ailleurs, on remarque que les inconnus auxquels fait appel le protagoniste, pour résoudre *son problème*, sont d'origine étrangère. Le cinéaste semble indiquer ainsi que l'Iran a besoin d'une collaboration minimale de ses voisins pour pouvoir assumer sa propre destinée. Or, le taxidermiste d'origine turque

symbolise cette ouverture de l'étranger. Toutefois, Kiarostami n'ignore pas que le sort de l'Iran dépend surtout de lui-même. Voilà pourquoi il est fondamental que le personnage principal décide librement et lucidement de son avenir.

Comme d'habitude, Kiarostami a élaboré une mise en scène d'une rayonnante beauté formelle. Tout y est simple, sobre et équilibré. Or, dans l'optique du cinéaste, le beau reste indissociable du vrai. Cela explique que la caméra semble continuellement traquer la vérité des êtres et des choses, sans jamais la dénaturer et la qualité de la photographie de Homayon Payvar contribue grandement à la quête du réalisateur. On apprécie également la dimension elliptique d'un montage (dû à Kiarostami) qui nous montre que les impondérables de la vie peuvent modifier beaucoup, voire transformer, la perception qu'un individu a de l'existence. Une direction d'acteurs très adéquate permet au réalisateur de suggérer les limites de sa propre démarche (et de celles du cinéma): Kiarostami respecte l'opacité des corps de ses interprètes et le mystère qui se rattache à tout être humain. Sur le plan spatio-temporel, il faut reconnaître que le cinéaste a fort bien organisé son récit. Il procède à une contraction de l'espace-temps de manière à nous montrer le caractère primordial de chacune des scènes présentées. Par exemple, dans le très beau passage où l'on voit le protagoniste se démener, dans son appartement, quelques minutes avant de se rendre en un lieu où il doit prendre une décision essentielle concernant son avenir. La distance qui sépare le spectateur du personnage (elle est accentuée par la teneur du cadrage et de l'éclairage) témoigne éloquemment de l'impenétrabilité de l'âme humaine. De plus, le fait que le réalisateur ait choisi de filmer cette scène en plan-séquence témoigne de son importance dramatique.

Quinquagénaire comme Baadi, Kiarostami n'a pas hésité à affirmer qu'il avait déjà vécu une expérience analogue à celle de son protagoniste. *Le Goût de la cerise* semble avoir une forte résonance autobiographique. Cependant, l'auteur a précisé que son œuvre allait au-delà de la représentation du cheminement d'un personnage et constituait principalement *un hymne à la vie*. Récit autobiographique, hymne à la vie, fable sur le droit à l'autodétermination du peuple iranien et allégorie sur la condition humaine: toutes ces interprétations s'avèrent pertinentes et

compatibles. N'est-ce pas l'apanage des grandes créations artistiques que d'être irréductibles à une seule forme de signification?

Paul Beaucauge

LE GOÛT DE LA CERISE (Ta'm-é Guilass)

Iran 1997, 99 minutes — Réal.: Abbas Kiarostami — Scén.: Abbas Kiarostami — Photo: Homayon Payvar — Mont.: Abbas Kiarostami — Son: Jahangir Mirshekari — Int.: Homayoun Ershadi (M. Baadi), Ahdolhossein Bagheri (le taxidermiste), Mir Hossein Noori (le séminariste), Safar Ali Moradi (le soldat), Afshin Khorshidbakhari (l'ouvrier) — Prod.: Abbas Kiarostami — Dist.: Mongrel.

On connaît la chanson

Le charme de la romance française

Alain Resnais est, sans contredit, l'une des personnalités les plus énigmatiques et les plus originales que compte actuellement le cinéma français. La vie et l'œuvre de cet artiste septuagénaire forment un tout indissociable et entouré d'une aura de mystère. La filmographie de Resnais comporte une vingtaine de courts métrages ainsi que quatorze longs métrages qui séduisent les cinéphiles (à différents degrés) par leurs innovations formelles ou la puissance évocatrice de leur contenu. Après avoir joué adroitement sur les structures du récit et sur la thématique de l'identité dans le diptyque *Smoking/No Smoking* (1993), le cinéaste revient à la charge en mettant en scène *On connaît la chanson*.

Camille, étudiante en histoire et guide touristique à ses heures, fait visiter Paris aux étrangers. Un jour, par hasard, elle croise Nicolas, un ami de sa soeur aînée Odile, qu'elle ne voyait plus depuis plusieurs années. Elle lui suggère d'appeler sa soeur. Nicolas acquiesce et accepte d'aller souper chez Odile et son époux, Claude. Celle-ci cherche un nouvel appartement. Par un étrange malentendu, elle rate son rendez-vous avec Marc, son agent immobilier. Aussi, Camille visite l'appartement à sa place et tombe amoureuse du courtier en immeubles. Les deux deviennent amants. Cependant Simon, un subalterne de Marc et auteur de pièces radiophoniques, est également amoureux de Camille...

Le scénario de Jean-Pierre Bacri et de Agnès Jaoui est fort bien structuré: il comporte la rigueur et la complexité narrative essentielles au ci-

néma d'Alain Resnais (*Hiroshima mon amour*, 1959, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961, *Providence*, 1976). On apprécie les nombreuses interactions, dans l'espace et le temps, des différents personnages qui font en sorte que le réel cesse d'être réel pour se confondre avec la fiction. Qu'il suffise de penser à la séquence au cours de laquelle un général allemand, Von Choltitz, refuse de faire brûler Paris malgré les ordres de Hitler. Sans cet épisode (historique), Camille n'aurait jamais pu, cinquante-deux ans plus tard, guider les touristes à travers la Ville Lumière. Et sans la visite guidée, la trame du film est inexistante. De cette façon, les scénaristes traduisent la contingence des rapports humains, voire leur dimension imprévisible. Sur le plan des dialogues, les auteurs utilisent une langue directe et teintée d'humour, qui rappelle d'ailleurs les répliques savoureuses de *Smoking / No Smoking* et d'*Un air de famille* (1996) de Cédric Klapisch (que Bacri et Jaoui ont également coscénarisé).

La mise en scène de Resnais retient l'attention pour son caractère particulièrement subtil et audacieux. Au-delà de la prouesse technique consistant à faire chanter, *en play-back*, des airs célèbres aux différents personnages (la postsynchronisation est impeccable), le cinéaste a su créer une relation très harmonieuse entre la bande-image et la bande-son. Ainsi, parvient-il à donner un corps adéquat à l'intrigue. Jamais le spectateur n'entretient le sentiment que celle-ci

Les chansons qu'on est censé connaître (et leurs interprètes)

J'ai deux amours (Joséphine Baker)
Paroles... Paroles... (Dalida)
Et moi dans mon coin (Charles Aznavour)
C'est dégoûtant mais nécessaire (Koval)
Afin de plaire à son papa (Simone Simon)
Je ne suis pas bien portant (Gaston Ouvrard)
J'me donne (Albert Préjean)
J'aime les filles (Jacques Dutronc)
Déjà vu (Michel Sardou)
Nathalie (Gilbert Bécaud)
Dans la vie faut pas s'en faire
 (Maurice Chevalier)
Et le reste (Arletty)
J'm'en fous pas mal (Édith Piaf)
Je suis malade (Serge Lama)
Vertiges de l'amour (Alain Bashung)
L'école est finie (Sheila)
Avec le temps (Léo Ferré)
Avoir un bon copain (Henri Garat)
Quoi (Jane Birkin)

Résiste (France Gall)
Amusez-vous (Albert Préjean)
La tête qu'il faut faire (Henri Garat)
Sous les jupes des filles (Alain Souchon)
La Dernière Séance (Eddy Mitchell)
La Plus Belle pour aller danser
 (Sylvie Vartan)
Je suis venu te dire que je m'en vais
 (Serge Gainsbourg)
Je vous dérange (Eddy Mitchell)
Ça c'est vraiment toi (Téléphone)
Quand on perd la tête (Dranem)
Ma gueule (Johnny Hallyday)
Mon p'tit loup (Pierre Perret)
Le Mal aimé (Claude François)
J'veux pas que tu t'en ailles
 (Michel Jonasz)
Ce n'est rien (Julien Clerc)
Chanson populaire (Claude François)
Le Blues du blanc (Eddy Mitchell)

ne constitue qu'un prétexte pour effectuer un exercice de style. Le fond et la forme du film s'imbriquent sans heurt. Dans ces circonstances,

il n'est pas surprenant que le réel et l'imaginaire, l'actuel et le potentiel, en viennent à se mêler inextricablement. Contentons-nous d'évoquer la fameuse scène où l'on voit tous les amis de Claude et Odile réunis dans l'appartement, lorsque ceux-ci pendent la crémaillère. Ce passage aurait pu s'avérer particulièrement rébarbatif, mais la précision du découpage, les mouvements de caméra très maîtrisés et la fluidité du montage donnent un élan comique à une scène qui, au départ, recelait tous les poncifs d'un épouvantable mélodrame. C'est pourquoi le film connaît un dénouement à la fois désopilant et troublant de vérité humaine.

La qualité de l'interprétation représente un des points forts du film. Les deux acteurs fétiches du réalisateur, Sabine Azéma et Pierre Arditi, assument leur rôle de manière exceptionnelle. Azéma, qui incarne Odile, traduit éloquentement le caractère primesautier et déterminé de son personnage. Arditi interprète avec brio le personnage de Claude, un être affable et pusillanime. Mais, sont-ils vraiment aussi diffé



On connaît la chanson

rents qu'ils le semblent? Quant à André Dussollier, qui joue le rôle de Simon, un homme timide et sympathique, il témoigne d'un naturel saisissant. On remarque aussi la finesse du jeu de nouveaux venus dans l'univers d'Alain Resnais. Jean-Pierre Bacri s'avère fort probant dans le rôle de Nicolas, un homme hanté par la maladie et incapable de se prendre en main. Agnès Jaoui, qui incarne Camille, adopte un jeu très contrasté: oscillant constamment entre une dureté cristalline et une sensibilité à fleur de peau. Enfin, Lambert Wilson interprète adroitement le rôle de Marc, un jeune arriviste qui trompe les gens grâce à son physique enjôleur. En somme, les six acteurs ont su respecter l'ambiguïté fondamentale des personnages de Resnais et leur ont insufflé un esprit ludique.

À la fin du film, un vieil homme ramasse un disque compact qui traîne sur une table. Puis, il affirme connaître *cette chanson-là*. Effectivement. Mais bien peu de gens peuvent se vanter de pouvoir la chanter avec autant de verve qu'Alain Resnais, cet éternel arpenteur de l'imaginaire.

Paul Beaucage

ALAIN RESNAIS
FILMOGRAPHIE

- 1948 *Van Gogh*
- 1950 *Guernica* (coréal. Robert Hessens)
- 1953 *Les statues meurent aussi* (coréal. Chris Marker)
- 1955 *Nuit et Brouillard*
- 1956 *Toute la mémoire du monde*
- 1958 *Le Chant du Styrène*
- 1959 **Hiroshima mon amour**
- 1961 **L'Année dernière à Marienbad**
- 1963 **Muriel ou le temps d'un retour**
- 1966 **La guerre est finie**
- 1967 *Loin du Vietnam* (en coll.)
- 1968 *Je t'aime, je t'aime*
- 1974 *Stavisky...*
- 1976 *Providence*
- 1980 **Mon oncle d'Amérique**
- 1983 *La vie est un roman*
- 1984 **L'Amour à mort**
- 1986 **Mélo**
- 1989 **I Want To Go Home**
- 1991 *Gershwin*
- 1993 **Smoking et No Smoking**
- 1997 **On connaît la chanson**

C'EST UN BEAU ROMAN, C'EST UNE BELLE HISTOIRE, C'EST UNE ROMANCE D'AUJOURD'HUI...

Les chansons que nous avons utilisées sont celles qui nous sont venues naturellement, par association d'idées. ALAIN RESNAIS

Ce sont les situations qui nous suggèrent les textes des chansons. AGNÈS JAOUÏ

On cherchait de préférence des chansons très connues qui aient des refrains auxquels tout le monde puisse s'identifier, les vraies rengaines.

JEAN-PIERRE BACRI

Chanter en play-back, c'est une légère acrobatie, comme un petit saut périlleux à l'intérieur d'une scène. Mais on ne s'interrompt pas soudain pour pousser sa chansonnette. Le parlé-chanté, le chanté-parlé, c'est le même mouvement.

SABINE AZÉMA

Les chansons arrivent toujours par surprise, en lien précis avec les situations, et elles ont autant de valeur que les dialogues. Au fond, Resnais n'a fait qu'appliquer quelque chose qui se passe dans la vie: on est souvent porté par une humeur qui amène une chanson. Ça remplace un monologue intérieur. Les chansons ont un pouvoir énorme sur notre vie. Et elles opèrent très naturellement, comme si de rien n'était. ANDRÉ DUSSOLLIER

C'était un scénario à lire avec un walkman. LAMBERT WILSON

Bernard: Tiens, il marche maintenant, ton poste. Je suis content que tu t'intéresses aux nouvelles. Il faut savoir ce qui se passe dans le monde.

Mathilde: Non, j'écoute uniquement les chansons parce qu'elles disent la vérité. Plus elles sont bêtes, plus elles sont vraies. D'ailleurs, elles sont pas bêtes! Qu'est-ce qu'elles disent... «Ne me quitte pas», «Ton absence a brisé ma vie» ou «Je suis une maison vide sans toi», «Laisse-moi devenir l'ombre de ton ombre» ou bien... «Sans amour on est rien du tout»...

La Femme d'à côté (François Truffaut)

ON CONNAÎT LA CHANSON

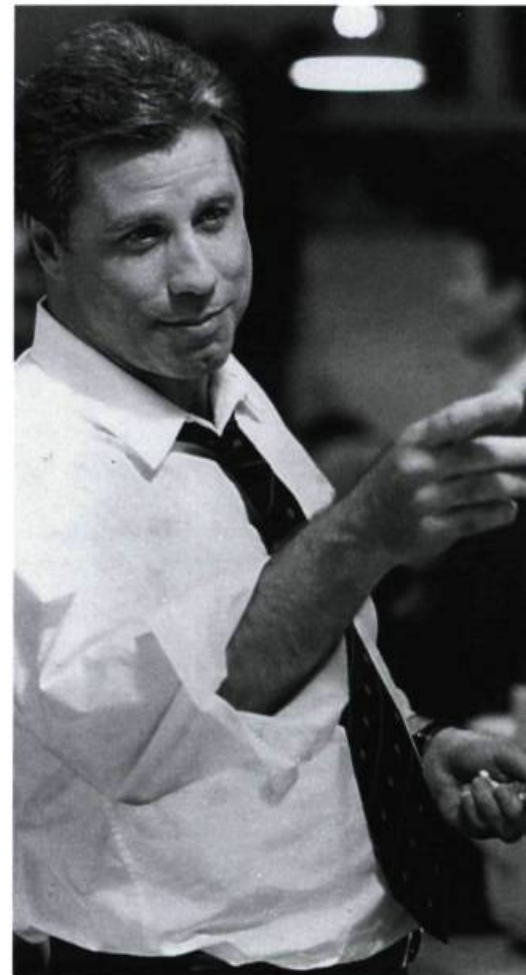
France 1997, 120 minutes — Réal.: Alain Resnais — Scén.: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri — Photo: Renato Berta — Mont.: Hervé de Luze — Mus.: Bruno Fontaine — Int.: André Dussollier (Simon), Sabine Azéma (Odile), Agnès Jaoui (Camille), Jean-Pierre Bacri (Nicolas), Lambert Wilson (Marc), Pierre Arditi (Claude), Jane Birkin (la femme de Nicolas) — Prod.: Bruno Pesery — Dist.: Alliance .

Primary Colors

Charme et bains de foule américains

C'est le cirque. La belle gueule qui peut séduire, les slogans calculés, les larmes programmées, les combines, les accommodements, les fins qui justifient peut-être les moyens — et ledit scandale qui vient à point pour mieux broser le portrait, et mieux brasser les foules. Avec Travolta en Clinton, Nichols à la barre et May au traitement de texte, on en voit de toutes les couleurs, et pas uniquement des primaires.

Ajoutons à cela que **Primary Colors** est un western satirico-politique qui n'échappe à aucun simplisme, à aucun poncif, à aucun des clichés propres aux films qui se veulent gagnants dès le départ. C'est qu'il a décidé d'être à l'image de son personnage principal, un vainqueur avant le



Primary Colors

match, un de ces aventuriers de l'arène, dont le messianisme se répand sur les foules comme l'eau de Lourdes. Le miracle, c'est qu'après tous les scandales avortés, reniés, oblitérés, il y ait encore des croyants. Mais dans ce cas-ci, le miracle, c'est qu'il n'y ait pas de miracle à proprement parler. Le candidat à l'investiture du parti démocrate est sympathique, on l'aimera quoi qu'il fasse, quoi qu'il dise, et il n'est pas exagéré de prétendre que les subtiles manœuvres de ses adversaires n'y pourront rien, une fois passés les premiers tronçons de cette course qui ne s'accroît plus désormais d'aucun obstacle.

Le scénario d'Elaine May (complice, malgré quelques hauts et plusieurs bas, de Mike Nichols) se penche sur un ouvrage dont l'anonymat n'existe plus depuis longtemps, en élimine tous les embranchements dérangement, tous les éléments étrangers à une démonstration linéaire qui ne lâche plus son cobaye d'une séquence. La mise en orbite de Jack Stanton se déroule alors devant nous, témoins privilégiés de la mise en marche d'une mécanique riche d'enseignements de toutes sortes.

Linéaire et démonstratif, *Primary Colors* l'est aussi par sa facilité à créer une atmosphère propice à l'acceptation sans condition de cette kermesse toute américaine, de cette foire carnavalesque où tous les coups ne sont pas nécessairement permis, parce qu'une caméra ou un magnéto se trouve toujours à proximité et parce que les créateurs du film ont toujours proclamé qu'ils ne voudraient pas être taxés de ce commercialisme dû au *timing* idéal. Cependant, ce qu'on nous montre ne fait pas fortuitement songer aux démêlés clintoniques ou à l'aventure des Kennedy. Jack Stanton séduit ses électeurs potentiels, Travolta ses propres admirateurs. Et tout grand déploiement de fric ou de moyens spectaculaires ne viendra qu'accroître le désir de victoire que ressentent les deux groupes.

C'est ainsi que le personnage du jeune directeur de campagne s'avère excessivement utile, afin de permettre au spectateur d'adhérer totalement au texte et de réfléchir, pas à pas, aux rouages mêmes du programme politique du candidat (si tel programme existe vraiment), ainsi qu'aux obstacles (humains, trop humains) qui parsèment son parcours. C'est à sa conscience qu'on oblige la nôtre à s'associer, et ses pensées conflictuelles s'imbriquent parfaitement aux nôtres. Si

nous étions là, à quels extraordinaires moments d'histoire nous aurions participé: la victoire du candidat certes, mais aussi tous ces très bandants petits à-côtés propres aux coulisses de tout théâtre!

Une des scènes finales du film où notre *personnage/conscience* se fait faire la morale (si morale il y a, ou si, ici, cela s'appelle même de la morale, et puis, après tout, pourquoi pas) est représentative du talent de Nichols dans la démonstration qu'il met patiemment en branle. Les champs/contrechamps sont nombreux mais nullement saccadés, la caméra effectue quelques cercles autour des intéressés mais ne tourne pas indûment. Et lorsque la nuque de Travolta prend presque tout l'écran, on ne peut pas ne pas penser à celle du vrai président.

Et puis, il y a, dans le succès de cette fable ironique, l'américanité de *Primary Colors*. Je parle ici de cette américanité bon enfant, celle qui fait vibrer, celle des petites villes et des pique-niques à fraises et Coca-Colas de tous les 4 juillet passés et à venir. Non, pas besoin d'être américain pour la ressentir. Et qu'on ne vienne pas me sortir l'anticapitalisme *cheap* des fins de conversation, le syndicalisme (*heavens!*) de McDonald's ou l'allergie si facile aux grosses productions — autant de duperies et d'artifices auxquels nous faisons si sournoisement appel pour mettre à bas nos voisins du sud. Toutes réflexions faites, les personnages de *Primary Colors* essaient peut-être de nous demander d'affronter avec courage les leurres dans lesquels nous aimons nous enfoncer, notre faux sourire aux lèvres et à haute voix pour bien nous faire entendre et applaudir.

Maurice Elia

PRIMARY COLORS (Couleurs primaires)

États-Unis 1998, 144 minutes. Réal.: Mike Nichols — Scén.: Elaine May, d'après le roman d'«Anonymouse» (Joe Klein) — Photo: Michael Ballhaus — Mus.: Ry Cooder — Mont.: Arthur Schmidt — Int.: John Travolta (Jack Stanton), Emma Thompson (Susan Stanton), Billy Bob Thornton (Richard Jemmons), Kathy Bates (Libby Holden), Adrian Lester (Henry Burton), Maura Tierney (Daisy), Larry Hagman (Fred Picker), Diane Ladd (Mamma Stanton), Paul Guilfoyle (Howard Ferguson), Rebecca Walker (March), Caroline Aaron (Lucille Kaufman), Tommy Hollis (Fat Willie), Rob Reiner (Izzy Rosenblatt), Ben Jones (Arlen Sporcken), Allison Janney (Miss Walsh), J.C. Quinn (Uncle Charlie), Robert Klein (Norman Asher), Mykelti Williamson (Dewayne Smith), Kevin Cooney (Lawrence Harris), Bonnie Bartlett (Martha Harris), Chelcie Ross (Charlie Martin), Tony Shalhoub (Eddie Reyes), John Vargas (Lorenzo Delgado), Stacy Edwards (Jennifer Rogers) — Prod.: Mike Nichols — Dist.: Universal.

En chair et en os

Impulsions incandescentes

La séquence d'ouverture montrant la naissance du personnage principal, Victor, dans un autobus madrilène en 1970 sert de fil conducteur à un récit où le passé et le présent s'enchevêtrent pour mieux *happer* le courant de l'Histoire. Deux époques aux antipodes. La première marquée par les symptômes préliminaires de l'érosion du régime franquiste hanté par les interdits, la deuxième, vingt ans plus tard, camouflée d'une soi-disant morale libératrice dont les *hommes* semblent être les premiers sacrifiés.

Comme il arrive souvent dans les films de Pedro Almodóvar, le sexe est la préoccupation majeure des individus, la pulsion qui provoque le scandale. Ici, il s'agit d'une sexualité impuissante qu'on ne cesse d'interroger (Victor ne veut-il pas devenir le «meilleur baiseur du monde?»), un instinct qui puise aux sources d'un machisme éculé et dont les ultimes soubresauts transforment les anciens Don Juan en amants dociles.

Hier, la performance mâle avait pour but de conquérir le corps de la femme pour mieux la posséder. Aujourd'hui, la jouissance de la femme prend le dessus. En devenant disponible grâce à une affirmation complète de sa sexualité, la femme ibérique, en l'occurrence, a appris à s'approprier le corps de l'Autre. Elle s'est affranchie, laissant tomber les barrières qui l'empêchaient de s'émanciper. Almodóvar est clair sur ce sujet: la femme espagnole n'est plus la *maman* ou la *putain*. Elle est simplement la *femme*.

Pourtant, c'est surtout le corps de l'homme qui semble le plus évoluer dans *En chair et en os*. Cette physicalité exhibée est totalement réduite à l'état de la performance: celle du paraplégique David, champion de basketball en fauteuil roulant; celle de Victor, qui ne cesse de remettre en cause sa virilité non consommée et, finalement, celle de Sancho, le mari cocu dont certains comportements *ancien régime* n'ont plus droit de cité dans l'Espagne moderne.

Si, à une époque, surtout après le succès de *La Loi du désir*, Almodóvar était considéré comme l'enfant terrible du cinéma post-franquiste, il ne l'est plus aujourd'hui. Il s'est assagi, délaissant ses prouesses jubilatoires, ses fantasmes baroques et ses provocations outrancières, au profit d'une introspection presque psychanalytique



En chair et en os

de l'âme ibérique. Le cinéaste n'a plus vingt ans et on le sent dans ce film brûlant qui ressemble à un parcours sacrificiel d'un pays toujours hanté par ses vieux fantômes et dont les principales échappatoires se traduisent par le sexe et la mort, sources d'éternel recommencement.

L'Espagne n'a pas changé. Seules les apparences laissent croire à un semblant d'évolution. Alors que les premiers Almodóvar affichaient une liberté farouche dans les choses du plaisir et de la chair, depuis *La Fleur de mon secret*, les nouveaux codes moraux sont beaucoup plus permissifs. Entre autres, la drogue est devenue une valeur marchande et la sexualité une occupation libre et régulière. Mais le clin d'œil à Luis Buñuel (*La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*) est on ne peut plus clair. Il faudra encore du temps avant que ne renaisse une Espagne totalement libérée de ses hantises. Finalement, dans *En chair et en os*, tout rentre dans l'ordre: Elena finit par changer de tête, allant même jusqu'à épouser le flic qui la poursuivait. Lui est devenu paraplégique (avec des jambes inertes comme celles du mannequin du film de Buñuel) et trouve une raison de vivre dans le sport en acceptant sa condition. Victime d'un machisme révolu, Sancho perd tout. Et Victor, tel un ange exterminateur (autre référence, cette fois-ci en hors-champ, à Buñuel), vient ramener l'équilibre à son insu.

Amoureux fou du cinéma, Pedro Almodóvar réussit à mettre en images de lumineuses idées de

réalisation (entre autres, l'accouchement initial) qui germent dans sa tête d'ancien cinéophile boulimique. Cela se voit dans le choix des angles, le soin apporté au cadrage, la diversité des couleurs, l'ingéniosité des éclairages et l'utilisation de l'écran large, ici métaphore politique peut-être: le choix du cinémascope ne serait-il pas l'illustration de l'ouverture ou, mieux encore, de la *normalisation* de l'Espagne relativement au reste de l'Europe? (Elena, dans le film comme dans la vraie vie, est d'origine italienne). Librement adapté de *Live Flesh*, de Ruth Rendell, *En chair et en os* demeure une œuvre personnelle et originale, tant les codes littéraires sont modifiés pour créer un univers à l'image du cinéaste.

Bien sûr, il y a aussi des comédiens remarquables propulsés dans une arène incandescente de passions et de fureurs, tous animés par l'esprit lucide et flamboyant d'un auteur qui ne cesse d'interroger les mouvements de l'Histoire ainsi que l'Art qui semble lui donner une raison de vivre.

Élie Castiel

EN CHAIR ET EN OS /LIVE FLESH (Carné Tremula)

Espagne/France 1997, 99 minutes — Réal.: Pedro Almodóvar — Scén.: Pedro Almodóvar, Ray Loriga, Jorge Guerrica Echeverria, d'après le roman *Live Flesh* de Ruth Rendell — Photo: Alfonso Beato — Mont.: José Salcedo — Mus.: Alberto Iglesias — Int.: Javier Bardem (David), Francesca Neri (Elena), Liberto Rabal (Victor), Angela Molina (Clara), José Sancho (Sancho), Penelope Cruz (Isabel), Pilar Bardem (Dona Centro) — Prod.: Agustín Almodóvar — Dist.: MGM.

Palmetto

L'approche image

Par son sujet, le dernier film de Volker Schlöndorff ressemble au *U-Turn* d'Oliver Stone. Et tous deux possèdent de fortes similitudes avec le *Red Rock West* de John Dahl. Dans les trois cas, il s'agit d'un homme qui, pour une importante somme d'argent, doit supprimer un être proche (et gênant), ou du moins le mettre hors d'état de nuire à celui ou celle qui passe la commande. Dans *Palmetto*, Sean Penn referait aisément le voyou à la place de Woody Harrelson, tandis qu'on pourrait facilement intervertir les femmes fatales des trois films: Jennifer Lopez, Lara Flynn Boyle et Elisabeth Shue. Donc, trois récits presque identiques que seul le regard de chaque cinéaste pouvait départager. Ne serait-ce que sur ce seul point, *Palmetto* est déjà une œuvre singulière.

Dès la première demi-heure, Schlöndorff donne à sa narration une accélération en dents de scie et sa dramaturgie, qui semble de prime abord proprement théâtrale, adopte une simplicité qui fera finalement sa force. C'est un récit simple (et non simpliste, comme on s'est empressé de le dire) où un nombre assez restreint de personnages se coupe à qui mieux mieux l'herbe sous les pieds, où tous les actes sont concrets, brefs et directs.

Contrairement aux films de la période allemande du cinéaste (films qui se penchaient sur l'observation passionnée du réel humain), *Palmetto* décide d'adopter systématiquement l'approche *image*. Les cadrages sont d'une telle précision, les couleurs d'une telle flamboyance et les arrière-plans conçus avec tant de virtuosité qu'on en vient à trouver bien conventionnelles la trame du film et sa succession de petits coups de théâtre. Se démarquant d'un genre où il débarque en amateur, Schlöndorff s'en inspire en professionnel, décidant très tôt de ne pas en faire une réflexion. C'est comme s'il priait ses admirateurs de laisser au vestiaire l'engouement qu'ils avaient eu pour tous ces films européens qui avaient fait sa gloire et d'essayer d'examiner une œuvre filmique plus insouciance, métissée sans doute de son nouvel américanisme, mais pourvue d'une expression novatrice — à découvrir, et, en se forçant un peu, à savourer.

Il va sans dire que certains personnages sont



Palmetto

brossés presque à la hâte (surtout celui de Gina Gershon — mais c'est peut-être tant mieux pour la plupart d'entre nous) et que les situations auxquelles ils se trouvent mêlés s'apparentent à celles d'un macabre vaudeville. Il n'empêche que les images sont pure poésie, ne succombant jamais à la carte postale floridienne. La nuit, les flots s'écrasent sous la lune, au pied d'un triste bungalow en location, à l'intérieur duquel se faufile la silhouette d'une jeune femme blonde vêtue de rouge vif. Les répliques s'entrechoquent sur fond de fumée bleutée, tandis que les corps se séduisent dans la lumière devenue jaune, se découvrent et se pénètrent debout contre des murs humides — sensuels et sans concession.

Et l'on dénote le petit hommage à l'ami David Lynch par l'apparition récurrente d'aimables cafards en gros plans. Malaise? Peut-être, mais aussi fascination du cinéaste d'outre-Atlantique pour un cinéma aux sourdes dissonances.

Maurice Elia

PALMETTO

États-Unis 1998, 114 minutes — Réal.: Volker Schlöndorff — Scén.: E. Max Frye, d'après le roman *Just Another Sucker* de James Hadley Chase — Photo: Thomas Kloss — Mont.: Peter Przygodda — Mus.: Klaus Dolinger — Int.: Woody Harrelson (Harry Barber), Elisabeth Shue (Rhea Malroux), Gina Gershon (Nina), Rolf Hoppe (Felix Malroux), Michael Rapaport (Donnelly), Chloe Sevigny (Odette), Tom Wright (John Renick) — Prod.: Matthias Wendtlandt — Dist.: Columbia.

Four Days in September

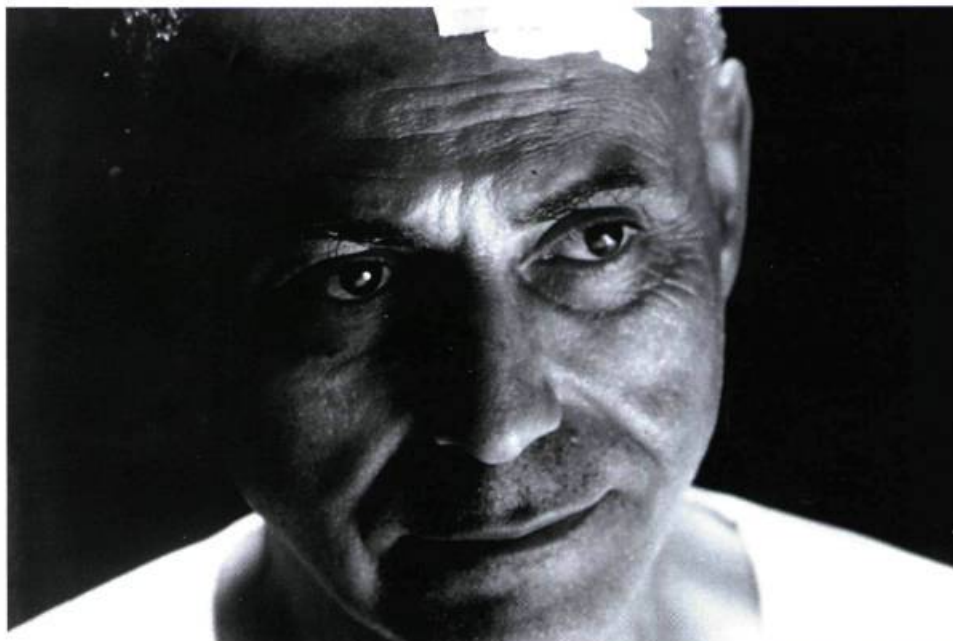
L'approfondissement par la fiction

Four Days in September est le onzième long métrage du Brésilien Bruno Barreto, qui a entrepris de faire ici la chronique d'une période sombre de l'histoire de son pays, période marquée par la répression et la torture. Barreto et son scénariste ont décidé d'adopter un ton résolument intimiste et humain, mettant l'accent sur l'étude de la psychologie des protagonistes, plutôt que sur l'illustration rigoureuse des événements historiques.

Ce choix de mise en scène s'impose dès les premiers plans: des images d'archives montrent la *dolce vita* brésilienne, jusqu'à ce que les premières scènes de manifestations et d'affrontements viennent troubler cette douce harmonie (ou cette insouciance?) Des images fictives tournées avec une esthétique de documentaire et mettant en action les protagonistes du film surgiront ensuite, créant un pont entre l'histoire (la vraie) évoquée par ces images et le récit de *Four Days in September*. Ces images ne sont pas qu'une simple introduction à la fiction. Elles servent en fait à ramener le récit de la sphère collective (la foule dans le documentaire) à la

sphère individuelle (les individus dans la fiction). Approche fort efficace qui permet d'annoncer que les auteurs privilégient l'approche humaine, psychologique et surtout *subjective* des événements de septembre 1969 à Rio (l'enlèvement de l'ambassadeur américain par un commando marxiste, le MR-8), plutôt que le volet collectif et historique de cette période.

Par ailleurs, Barreto refuse de prendre parti. Il s'applique dès le début à nuancer son propos, à éviter les extrêmes en s'intéressant à la zone grise qui enrichit et complique les rapports humains. Et comme pour justifier ce choix, le cinéaste ouvre son film par une discussion entre amis. Tous veulent se joindre au mouvement révolutionnaire, sauf un, l'acteur de théâtre, qui préfère se consacrer à sa carrière plutôt que prendre les armes. On le revoit d'ailleurs plus tard, répétant *La Maison de Poupée*, au moment même où l'étau de la police se resserre autour du commando. Sur les planches, du haut de sa scène, l'acteur semble avoir une assurance que les membres du commando n'ont plus. Cette assurance est-elle le fruit de cette grande lucidité que procure l'art? Ou est-elle, au contraire, le résultat d'un sentiment de sécurité provoqué par la fuite de la réalité? Jouer Ibsen à Rio en 1969, est-ce se détourner de la réalité ou, au contraire, jeter un éclairage nouveau, plus percutant, sur la contemporanéité?



Four Days in September

Quoi qu'il en soit, Barrero semble promouvoir une conception qui fait de l'art et de la fiction les clés de compréhension des motivations individuelles, au cœur même des mouvements collectifs. L'implication de certains membres du commando se comprend mieux lorsque analysée sous la lumière des motivations, frustrations et rêves individuels. Les poètes seront toujours poètes et les bourreaux inlassablement bourreaux, que l'on soit d'un côté ou de l'autre. C'est pourquoi Barreto préfère se concentrer sur les relations humaines et l'établissement de liens entre otage et ravisseurs et aussi, entre les membres du commando. Il réussira même à faire naître une histoire d'amour fort crédible.

Certes, en optant pour cette approche, Barreto a plus ou moins négligé le contexte socio-politique du récit. Ce choix narratif n'affecte pas vraiment le film, mais il est tout de même à l'origine d'une légèreté assez surprenante et inattendue pour un film politique.

Four Days in September n'est *politique* qu'en surface. Dès qu'on creuse un peu, on découvre rapidement une envie de raconter une histoire d'hommes et de femmes, transportés par le rêve, accablés par le doute. Des jeunes qui ont lutté pour l'affirmation d'une existence privée qui aura duré quatre jours de ce mois de septembre 1969.

À la fin, la boucle se referme habilement sur les personnages, alors que l'individu perd progressivement de son importance pour redevenir une collectivité: l'ambassadeur et les ravisseurs, à la fin de la crise, s'engouffrent dans la foule immense qui sort du stade de football et l'image montrant la libération et le départ pour l'exil des prisonniers du MR-8 — libérés à la suite des revendications d'un autre commando — se fige pour rappeler les images du début du film. La parenthèse privée vient de se refermer, le cours de l'existence reprend ses droits.

Carlo Mandolini

FOUR DAYS IN SEPTEMBER (O que é isso companheiro?)

Brasil 1997, 107 minutes — Réal.: Bruno Barreto — Scén.: Leopoldo Serran, d'après le livre *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira — Photo: Felix Monti — Mont.: Isabelle Rathery — Mus.: Stewart Copeland — Int.: Pedro Cardoso (Fernando Gabeira/Paulo), Fernanda Torres (Maria), Alan Arkin (Charles Burke Elbrick), Luis Fernand Guimaraes (Marco), Claudia Abreu (Renée), Nelson Dantas (Toledo) — Prod.: Lucy Barreto — Dist.: Alliance.



Sphere

Sphere

Fond sans fond

Rigide et sans résonance aucune, *Sphere* se meut avec difficulté dans l'atmosphère, aujourd'hui archiconnue, des vaisseaux spatiaux perdus dans les étoiles. Sauf que cette fois-ci, comme dans le plus déléuré *Deep Rising*, on est sous l'eau. Un vieux roman de Michael Crichton (tristement dépoussiéré pour l'occasion, après les succès jurrassiques de son auteur) sert de base à ce film aux rebondissements à peine esquissés, qui s'encombre de clichés lorsqu'il essaie de suggérer le danger et se croit invincible en parsemant son générique d'étoiles autrement brillantes: Hoffman, Jackson et Stone. Cette dernière, les cheveux blonds coupés très court comme pour plaire à ses inconditionnels dotés d'instincts de base (ou les aliéner à tout jamais, c'est selon).

Le roman de Crichton (tout comme le film de Barry Levinson, qui le suit pas à pas) accompagne, dans un submersible hi-tech, un groupe de scientifiques partis chercher la signification de curieux signaux audio provenant d'une tout aussi curieuse sphère d'un autre âge, échouée, on ne sait ni comment ni pourquoi, au fond de l'océan. Leurs conclusions: le contact avec l'immense globe fait naître chez les humains, de façon palpable donc concrète, des comportements issus de leurs angoisses les plus profondes.

Le sujet aurait pu se prêter à d'innombrables considérations psychologiques ou parapsychologiques sur les peurs ancestrales, innées ou acquises, les soubresauts de l'inconscient, le condi-

tionnement des sociétés, l'apport des sentiments dans le choix de décisions draconiennes, la déstabilisation de l'information, les limites de l'imaginaire au sein de la connaissance humaine, ou plus empiriquement, la peur de la mort et les émois rattachés à la simple survie.

Or, le film ne parvient jamais à atteindre directement nos sens et nos consciences (en cela, et de par sa trop longue durée, il rappelle *Contact*). Et il échoue lamentablement à vouloir être «une réflexion sur nos déséquilibres perceptifs» (les mots de l'auteur repris par le réalisateur). Les effets spéciaux ne sont même pas originaux et le déroulement du récit ne permet au spectateur que de se rendre compte de la claustrophobie de la salle de cinéma où il a pris place et dont il est, semble-t-il, encouragé à sortir, par ennui, à maintes reprises.

Gageons que Barry Levinson, qui voyait sortir, abasourdi, à un mois d'intervalle, ses deux derniers films, *Wag the Dog* et *Sphere*, misait sur ce dernier pour conquérir les foules. Le récent mini-scandale de la Maison Blanche lui donna tort. Tant mieux pour lui et tant pis pour nous.

Maurice Elia

SPHERE (Sphère)

États-Unis 1998, 133 minutes — Réal.: Barry Levinson — Scén.: Stephen Hauser, Paul Attanasio, Kurt Wimmer, d'après le roman de Michael Crichton — Photo: Adam Greenberg — Mont.: Stu Linder — Mus.: Elliot Goldenthal — Eff. spéc.: Jeffrey A. Okun — Int.: Dustin Hoffman (D' Norman Goodman), Peter Coyote (Barnes), Sharon Stone (Beth Halperin), Samuel L. Jackson (Harry Adams), Liev Schreiber (Ted Fielding), Queen Latifah (Fletcher), Marga Gomez (Edmunds) — Prod.: Barry Levinson, Michael Crichton, Andrew Wald — Dist.: Warner.

Mrs. Dalloway

Des si en série

Virginia Woolf, Vanessa Redgrave, Marleen Gorris: voilà trois noms imposants dont les talents ont été fusionnés pour créer *Mrs. Dalloway*, le film: Woolf, maîtresse de la littérature, membre du *Bloomsbury Group* qui regroupe l'élite intellectuelle anglaise des années vingt; Redgrave, grande actrice britannique de la scène et du cinéma; et Gorris, réalisatrice hollandaise, récipiendaire de l'Oscar du meilleur film en langue étrangère en 1995 pour *Antonia's Line*. Ces artistes ont eu à cœur de traduire, par leur tra-



Mrs. Dalloway

vail, les enjeux propres à l'émergence de la femme moderne.

L'action se déroule en une seule journée de juin 1923, alors que Clarissa Dalloway, quinquagénaire londonienne, vaque aux derniers préparatifs de la réception qu'elle tiendra le soir même. Chaque son et chaque élément visuel de sa marche dans St. James Park et le long de Bond Street lui servent de prétexte à donner libre cours à ses pensées. Ce monologue intérieur, représenté à l'écran, permet de relater sa jeunesse, époque où elle a dû faire des choix qu'elle se donne aujourd'hui le loisir de remettre en question.

Le film peut se lire comme une série de *si*. *Et si j'avais épousé Peter, plutôt que Richard? Et si je ne m'étais pas mariée, tout simplement? Et si je m'étais véritablement impliquée dans la société londonienne pour mieux la façonner, plutôt que de simplement jouer le rôle de figurante?*

On sait que la publication de *Mrs. Dalloway* a coïncidé avec celle de *Manifestes du surréalisme* d'André Breton. Ce concept du monologue intérieur en est alors à ses premiers essais formels, et l'incursion de Woolf dans cette aventure littéraire constitue une admirable innovation. Cependant, près de trois quarts de siècle plus tard, l'utilisation de ce procédé, même dans le cadre d'une création cinématographique, n'étonne plus. Le monologue intérieur demeure, encore aujourd'hui, un outil intéressant pour scruter l'âme en profondeur; mais on ne peut considérer son utilisation comme un point fort en lui-même.

De plus, le roman (et le film) sert aussi de prétexte à Virginia Woolf à exprimer sa désapprobation face à la vie londonienne de son temps. La hiérarchie des classes ne lui plaît guère. D'ailleurs, un des personnages clé de *Mrs. Dalloway* est Septimus Warren Smith, un vétéran de la Première Guerre mondiale (*Mrs. Dalloway* ne rencontre jamais le jeune malheureux, néanmoins, leurs destins s'entrecroisent). Son esprit, ravagé par les horreurs du combat, est à la merci des médecins. L'attitude de ces spécialistes, plus intéressés par leur statut social que par la compassion nécessaire aux soins prodigués, n'est qu'un exemple du désaccord de Woolf avec la structure sociale de son pays.

La critique littéraire a toujours reconnu que Virginia Woolf a projeté les multiples facettes de sa personnalité dans les deux protagonistes cen-

traux de *Mrs. Dalloway*. Le personnage éponyme représente le côté grégaire et social de l'auteur, alors que Septimus Warren Smith fait référence à la santé mentale précaire de celle-ci. L'écrivain avait tenté de se suicider en se jetant par une fenêtre à l'âge de 13 ans, suite au décès de sa mère. Et quelques décennies après cette première tentative, Woolf se donne vraiment la mort.

Côté interprétation, on ne s'étonne pas de la juste performance de Vanessa Redgrave dans le rôle-titre. Sa force et sa grâce lui permettent d'incarner avec véacité les allers-retours mentaux d'une femme qui remet en question ses choix. Sa voix riche et posée donne une dimension supplémentaire aux monologues intérieurs en *voix off*. Au fil de chaque prestation, Rupert Graves s'affirme davantage comme un important comédien de la relève britannique. On se souvient d'ailleurs que son interprétation dans *Intimate Relations* (1996) lui avait valu le Prix du meilleur acteur, lors du Festival des films du monde. Ayant travaillé dans sa jeunesse comme clown dans un cirque, ses mimiques transmettent efficacement les émotions. Dans ses grands yeux bruns, il y a toute la vie intérieure du personnage de Septimus.

En dépit du cadre temporel de l'histoire, il ne s'agit pas d'un film d'époque typique avec tous ses grands déploiements. Le récit propose un temps d'arrêt, pour mieux goûter une vie intérieure active trop souvent dominée par les soubresauts extérieurs de l'heure. Et chacun sait que malgré les progrès tous azimuts qu'on a connus depuis les années 20, on se retrouve toujours essentiellement seul avec soi-même, à l'instar de *Mrs. Dalloway*, seul avec ses si.

Geneviève Royer

MRS. DALLOWAY

États-Unis/Grande-Bretagne/Pays-Bas 1997, 98 minutes — Réal.: Marleen Gorris — Scén.: Eileen Atkins d'après le roman de Virginia Woolf — Photo: Sue Gibson — Mont.: Michiel Reichwein — Mus.: Ilona Sekacs — Int.: Vanessa Redgrave (Clarissa Dalloway), Natasha McElhone (Clarissa jeune), Rupert Graves (Septimus Warren Smith), Michael Kitchen (Peter Walsh), Lena Headey (Sally Seton jeune), Sarah Badel (Sally Seton Rosseter), Amelia Bullmore (Rezia Warren Smith), John Standing (Richard Dalloway), Robert Hardy (Sir William Bradshaw), Katie Carr (Elizabeth Dalloway), Margaret Tzack (Lady Bruton) — Prod.: Lisa Katselas Paré, Stephen Bayly — Dist.: CFP/Lions Gate.

The Man in the Iron Mask

Leo XIV et les copains

Randall Wallace, scénariste en grande partie responsable du succès de *Braveheart*, applique au récit des mousquetaires d'Alexandre Dumas ses propres qualités de découpeur de scènes. L'écrivain aujourd'hui comblé par Hollywood évite de tomber dans le tableau historique, magnifique mais statique.

Une brochette d'acteurs inspirés donne leur unité aux multiples rebondissements, croqués sous leur meilleur jour par une photographie impeccable. Mais Randall Wallace n'a pas réussi à se débarrasser du vide qui l'envahit à la résolution de l'intrigue: comme dans *Braveheart*, où Mel Gibson tournait en rond une fois passés les premiers élans révolutionnaires, *The Man in the Iron Mask* présente des héros dépourvus de ressort dès les premières difficultés.

Un vide que Jeremy Irons, Gérard Depardieu (qui n'a toujours pas appris à articuler l'anglais), John Malkovich et Gabriel Byrne habitent avec aisance, dans des rôles auxquels ils avaient visiblement déjà rêvé. Ensemble, ils détrônent Louis XIV et installent à sa place, sous le même nom, son jumeau Philippe, qui a grandi dans le secret de la Bastille, par crainte d'une guerre fratricide. Le masque de fer, c'est celui qui couvre la sagesse de Philippe, c'est la majesté qui cache la cruauté de Louis, c'est la froideur que s'imposent les amants: le roturier d'Artagnan et la royale Anne d'Autriche.

Randall Wallace est visiblement à l'aise dans les péripéties du *Vicomte de Bragelonne* de Dumas, qu'il ne retravaille qu'à peine. Exposition efficace et rapide des personnages, espièglerie des héros, déplacement constant des objets, des personnages ou de la caméra: les rapprochements avec *Braveheart* montrent qu'il a la bosse des scénarios travaillés. Les jeux de fontaine de Louis XIV répondent à l'insouciant mariage écossais, les amours improbables entre Sophie Marceau et Mel Gibson ont un écho dans la passion Anne Parillaud-Gabriel Byrne. Ce couple secret, tout en nuances, est toutefois victime du vacarme ambiant.

Au contraire, Leonardo DiCaprio ne laisse pas sa place. À côté des trois rigolards, particulièrement la paire Depardieu-Irons, à la chimie parfaite, il doit user de tous ses charmes pour

crever l'écran. Il y réussit partiellement. Mais si son Louis exploite à merveille l'air dédaigneux qui le servait si bien dans *Total Eclipse*, son Philippe est plus mièvre que touchant. Le directeur photo, Peter Suschitzky, souvent engagé par Cronenberg, fait des pieds et des mains pour insuffler à Philippe les sentiments que DiCaprio ne sait lui faire exprimer, avec force contre-plongées qui accentuent la beauté rêveuse du jeune acteur (22 ans au moment du tournage, comme Philippe et Louis). À tout le moins, le souverain dépoussière la royauté, longtemps confinée à la vieillesse, la distance hautaine ou la folie.

Malgré cette combinaison gagnante, le réalisateur n'a pas réussi à faire mouche. Le rythme si enlevant qu'il donne aux complots ne survit pas quand les adversaires abattent leur jeu: les dernières péripéties, où Louis semble gagner, perdre, vaincre à nouveau pour finalement être piégé, se révèlent fades et sans éclat, au point qu'on commence à relever les invraisemblances qui accompagnent obligatoirement tout film de cape et d'épée qui se respecte. Au moins, félicitons Wallace de n'avoir pas étiré cette finale qui l'inspirait si peu.

Mathieu Perreault

THE MAN IN THE IRON MASK

(L'Homme au masque de fer)

États-Unis 1998, 132 minutes — Réal.: Randall Wallace — Scén.: Randall Wallace, d'après *Le Vicomte de Bragelonne* d'Alexandre Dumas — Photo: Peter Suschitzky — Mont.: William Hoy — Mus.: Nick Glennie-Smith — Déc.: Anthony Pratt, François de Lamothe, Albert Rajau — Int.: Leonardo Di Caprio (Louis XIV/Philippe), Jeremy Irons (Aramis), Gabriel Byrne (D'Artagnan), John Malkovich (Athos), Gérard Depardieu (Porthos), Anne Parillaud (Anne d'Autriche), Judith Godrèche (Christine), Edward Atterton (le lieutenant André), Peter Sarsgaard (Raoul) — Prod.: Randall Wallace, Russell Smith — Dist.: MGM/UA.

Paris Was a Woman/ Stolen Moments

Identités parallèles

Au fil des années, le lesbianisme est parvenu à se créer une *ethnicité* culturelle, résultat de nombreuses décennies de revendications et, avant tout, d'une *prise en charge* systématique de cette spécificité qu'est devenue la culture *queer*. Phénomène social dont l'appellation n'a point d'équivalent dans un contexte non américain et,



Paris Was a Woman

par la même occasion, soumis aux dithyrambes de ses militants et aux diatribes des groupes plus conservateurs ou politisés. Toujours est-il qu'aujourd'hui, malgré les apparences, l'identité *saphique* prend le dessus sur celle de l'homosexualité masculine, dramatiquement assagie par le spectre du sida.

Le lesbianisme est à la mode, autant dans la vie de tous les jours qu'à l'écran. Qui aurait pensé voir un jour un film comme *Bound* où les deux héroïnes, en dépit de leur malhonnêteté, réunissent leur destin à la fin, sans la nécessité d'un partenaire masculin? Ou bien encore le séduisant *Fire* qui, contrairement à ce que certains critiques ont énoncé, est un film sur le lesbianisme car la sexualité exprimée par les deux protagonistes féminines ne demeure pas à l'état embryonnaire: elles se retrouvent ensemble. Mais au-delà de la fiction, le documentaire permet de voir les choses dans une perspective généralement objective et réaliste. D'où le terme qu'on lui assigne souvent: *cinéma du réel*.

Avec *Paris Was a Woman* (Greta Schiller) et *Stolen Moments* (Margaret Wescott), les deux cinéastes donnent la parole à celles qui l'ont rarement eue. Il s'agit de lesbiennes qui, par leurs écrits ou par leur implication à la cause homosexuelle, affirment leur condition de femme et s'approprient physiquement leur corps. Il est intéressant de constater que, contrairement à l'univers masculin où les notions d'homosexualité et d'hétérosexualité sont clairement définies, l'émancipation des lesbiennes a toujours été liée à celle des femmes en général, quelle que soit leur orientation sexuelle.

Cette constatation est brillamment soutenue par Greta Schiller dans son fascinant et instructif *Paris Was a Woman*, portraits de femmes écrivaines, artistes, photographes et éditrices qui, dans les années 20, s'installèrent à Paris, sur la rive gauche de la Seine. En entremêlant entrevues et anecdotes, le document réussit à recréer l'atmosphère qui régnait au sein de cette confrérie artistique. Ces femmes ont pour nom Colette, Djuna Barnes, Gertrude Stein, Alice B. Toklas, Romaine Brooks et Bérénice Abbott. Une des forces de *Paris Was a Woman* réside dans la présentation de femmes qui osent s'affirmer à une époque où on encourageait le reste de leurs consœurs à faire autre chose que *penser*.

Dans la période d'entre-deux guerres, Paris était devenu *la* mecque, voire le refuge des artistes et des intellectuels incompris ou marginalisés dans leur pays d'origine. Mais, pour les femmes, c'était surtout la liberté de s'exprimer et le désir de vivre comme elles l'entendaient qui les ont poussées à s'établir dans la Ville Lumière. Il faut dire que, les Parisiens de l'époque étaient généralement tolérants par rapport aux affaires de la chair et de l'esprit.

Si *Paris Was a Woman* demeure un document captivant sur une époque pendant laquelle être artiste était synonyme de création et de liberté, *Stolen Moments* apparaît comme la célébration du lesbianisme d'un point de vue historique. Fouillé et informatif, le documentaire de Margaret Wescott trace le récit d'un itinéraire souvent semé d'embûches. Au cours des siècles, la réalité lesbienne a suivi une trajectoire imprécise dans la mesure où la majorité de ses représentantes n'étaient pas conscientes qu'elles aussi *faisaient* l'Histoire. Tout en évoluant dans un contexte majoritairement hétérosexuel, de nombreuses lesbiennes ont contribué à l'acceptation

et à l'affirmation d'une identité sexuelle autre. Et souvent sans être conscientes de l'importance de leurs démarches respectives. Aujourd'hui plus que jamais, les femmes prennent de plus en plus leur place dans la société. Et les lesbiennes y sont pour quelque chose. On n'a qu'à penser, par exemple, aux propositions récentes de redéfinition de la Famille. Ces femmes ont pour nom Leslie Feinberg, Judy Grahn, Audre Lorde et Jean Nestle. Elles sont toutes écrivaines et, dans *Stolen Moments*, elles expriment leurs idées sur le féminisme et sur l'impact que le lesbianisme a eu sur ce mouvement social d'une importance capitale. Mais le film de Wescott jette également un regard sur le passé lesbien, comme en témoignent les documents d'archives et les extraits de films relatant un vécu difficile marqué par le mépris, le chauvinisme et l'intolérance.

Mis à part le thème du lesbianisme, s'il existe un autre dénominateur commun aux deux films, c'est bien celui de la perspective historique. Dans les deux cas, l'Histoire demeure le témoin à la fois passif et éclairé d'un phénomène social, dont les divers changements et les nombreuses manifestations ne cessent de remettre en question le conscient collectif.

Élie Castiel

PARIS WAS A WOMAN

Grande-Bretagne 1995, 69 minutes — Réal.: Greta Schiller — Scén.: Andrea Weis — Photo: Nurith Aviv, Fawn Yacker — Mont.: Greta Schiller — Mus.: Janette Mason — Narr.: Juliet Stevenson — Prod.: Frances Berrigan, Greta Schiller, Andrea Weiss — Dist.: Del Fuego.

STOLEN MOMENTS

Canada 1997, 88 minutes — Réal.: Margaret Wescott — Scén.: Margaret Wescott — Photo: Zoe Dirse — Mont.: Donna Read — Mus.: André Vincelli — Narr.: Kate Nelligan — Prod.: Silva Basmaghian — Dist.: O.N.F.

Gummo

Bestiaire urbain

Gummo, titre inspiré par Zeppo, le moins connu des frères Marx, est le premier film écrit et réalisé par Harmony Korine qui, à 19 ans, avait déjà signé le scénario de *Kids*, tranche de vie incisive d'adolescents en milieu urbain réalisé par Larry Clark.

Korine situe l'action à Xenia, petite ville de l'Ohio hantée par les réminiscences d'un terrible ouragan qui fit plusieurs victimes 20 ans aupa-



Gummo

vant. C'est dans cette atmosphère aliénante qu'ont grandi Tumbler et Solomon, deux adolescents atypiques qui ont fait de Xenia un territoire où le chat se chasse. Leurs prises seront vendues à l'épicerie locale, fournisseur d'un restaurant chinois, et l'argent ainsi gagné servira à acheter de la colle ainsi que du temps auprès d'une jeune femme trisomique dont le frère est le proxénète.

C'est sur ce mince fil narratif, sorte de bestiaire urbain auquel nous avons habitués une pléthore de réalisateurs américains (des frères Coen à Tarentino, en passant par David Lynch et Billy Bob Thornton) que s'organise toute la structure du film. Mais ce qui pourrait tourner à vide s'avère un puissant document social qui évoque de façon sensible une réalité américaine rarement présentée au cinéma.

Chronique du temps qui passe, le film de Korine a pour directeur photo Jean-Yves Escoffier, le collaborateur de Léos Carax. Il nous présente un collage alliant film, vidéo et super 8 dans lequel se succèdent les éléments discordants

d'une société qui n'offre aucune alternative à cette lente progression débilissante dans laquelle les États-Unis engouffrent peu à peu les couches les plus démunies du pays. Cette réalité prend, chez Korine, la forme de visions. Visions nihilistes d'adolescents reniflant de la colle et s'interrogeant sur le degré de travestissement du frère de l'un d'entre eux. Vision effrayante que celle de ces deux gamins insultant violemment un enfant tombé sous le feu de leur arme factice. Vision d'un pathétique surréaliste que celle d'un jeune homme, Korine lui-même, qui confie à un nain noir et homosexuel son mal de vivre et son désir pour lui.

Faux documentaire qui rappelle *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault par la forme qu'il emprunte (voir la scène de beuverie dans une cuisine où a lieu une partie de bras de fer entre Tumbler et son père) et certains films de Godard par l'éclatement de sa structure narrative. Le film de Korine se termine comme il a débuté, sans espoir et sans poésie. Les adolescents de Korine se dirigent inéluctablement vers un monde adulte qui ne diffère en rien du leur: un monde figé dans un lieu sans âme.

Marc-André Brouillard

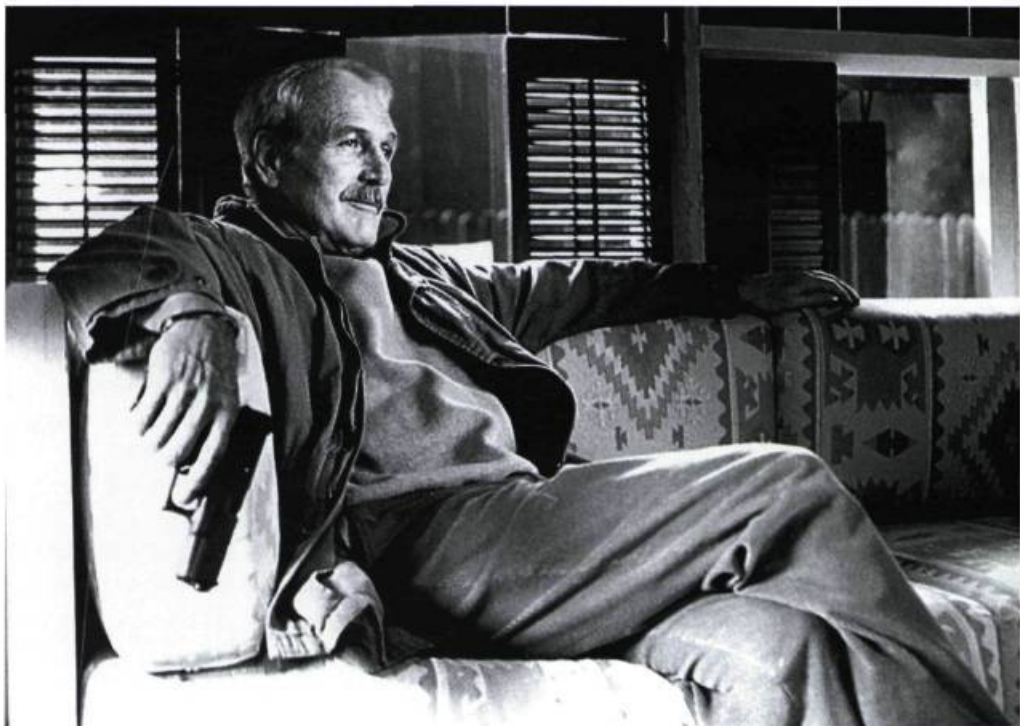
GUMMO

États-Unis 1997, 88 minutes — Réal.: Harmony Korine — Scén.: Harmony Korine — Photo: Jean-Yves Escoffier — Mont.: Christopher Tellefsen — Mus.: Randall Poster — Int.: Jacob Rreynolds, Nick Sutton (Tumbler), Jacob Sewell (Bunny Boy), Linda Manz (la mère de Solomon), Darby Dougherty (Darby), Chloe Sevigny (Dot), Carisa Bara (Helen), Max Perlich (Cole) — Prod.: Cary Woods — Dist.: Alliance

Twilight

Vieux trucs

Réflexion inachevée? Méditation errante? *Twilight* est un peu des deux, et aussi un voyage. Celui que l'on entreprend lorsque le soleil de la vie s'apprête à se coucher, lentement, derrière la ligne d'horizon. Robert Benton et Paul Newman ont travaillé ensemble sur *Nobody's Fool* (1994), imprégnant déjà ce film de toutes les nostalgies et de toutes les mélancolies possibles. L'éclat de leurs cheveux blancs semble leur donner à nouveau la permission de créer une œuvre d'écriture classique, vécue de



Twilight

l'intérieur et soutenue presque entièrement par une solide distribution d'acteurs.

Contrairement aux films du genre réalisés dans les vingt dernières années, l'intrigue policière ne souffre d'aucun point faible, d'aucune véritable lacune dans le récit et l'on aura du mal à découvrir l'échappatoire destinée à prolonger à l'infini (c'est-à-dire après la projection) la logistique des meurtres et la culpabilité de chacun. Ici, tout est clair et posément présenté, nullement bousculé par les modes, ni déséquilibré par un quelconque mouvement de caméra inutile.

Car on ne peint pas toujours ce que l'on voit, on peint parce que l'on voit. Cette échappée spirituelle dans la pure liberté de l'imaginaire ne se conçoit que si l'on veut bien donner aux personnages principaux du film une dimension parallèle, autre que celle qui nous est présentée sur l'écran.

Nous pourrions ainsi trouver que l'intrigue de *Twilight* est une métaphore destinée à nous faire prendre conscience que la vie des personnages incarnés par les acteurs déteint sur la vie personnelle de ces derniers. Et que des comédiens comme Paul Newman vivent peut-être, actuellement, des existences dénuées de cette exaltation qui meublait leurs rôles lorsqu'ils étaient plus jeunes. Le personnage interprété par James Gar-

ner est, à ce point de vue, bien significatif. Il dit appartenir à ces habitants de Hollywood de classe inférieure, qui n'ont pas eu la chance des grands, mais qui se contentent d'effectuer la basse besogne des grands, afin de posséder, à leur tour, leur propre richesse et se construire leurs propres belles demeures dominant la vallée. Mais ces maisons sont construites en verre et leur translucidité ne pourra longtemps les cacher aux yeux du public.

Bien entendu, le film se déroule à un rythme lent, favorisant les plans d'ensemble et les répliques prononcées à demi-mot, n'obéissant ainsi à aucun paramètre destiné à en faire un champion du box-office. Mais il nous permet de voir de grands comédiens déambuler à leur rythme sur cet écran qui fut longtemps le leur et sur lequel ils projettent encore leur imagerie intérieure.

Maurice Elia

TWILIGHT

États-Unis 1998, 94 minutes — Réal.: Robert Benton — Scén.: Robert Benton, Richard Russo — Photo: Piotr Sobocinski — Mont.: Carol Littleton — Mus.: Elmer Bernstein — Int.: Paul Newman (Harry Ross), Susan Sarandon (Catherine), Gene Hackman (Jack), Stockard Channing (Verna), Reese Witherspoon (Mel Ames), Liev Schreiber (Jeff Willis), James Garner (Ray Hope), Giancarlo Esposito (Reuben), M. Emmet Walsh (Lester Ivar) — Prod.: Arlene Donovan, Scott Rudin — Dist.: Paramount

The Big Lebowski

Appâts sans abat

Joel et Ethan Coen ont réussi à bâtir un nouveau culte autour d'un certain cinéma américain: le leur. Depuis *Blood Simple* (1985), leur film noir nouveau genre, jusqu'au délire de *Fargo* (1996), sans oublier la terreur comique et névrotique de *Barton Fink* (1991), les frères Coen ont établi leur marque de commerce autour d'un humour à la fois fin et débridé.

Leur nouveau film suit presque pas à pas Jeff Lebowski, alias le *Dude*, un homme à la nonchalance proverbiale, qui se dit satisfait d'une partie de quilles, d'une balade en voiture et à l'occasion, d'un *flash-back* d'acide. Quelques truands attaquent le Dude à domicile et urinent sur son tapis lorsqu'ils se rendent compte qu'ils recherchent un autre homme doté du même patronyme. Les avatars rocambolesques du Dude



The Big Lebowski

commencent quand il se rend chez l'autre, le *Big Lebowski*, pour obtenir un dédommagement pour le tapis souillé en quelque sorte à cause de lui.

Le récit se développe autour du Dude dont l'esprit est resté collé à l'époque du *flower power*, lequel passe ses journées dans la béatitude réservée à ceux qui vivent en marge des exigences de performance, typique des normes développées au cours des dernières décennies. Mais combien de fois devons-nous le voir en train de fumer un joint, de se servir un *white russian* ou de rêver à la joie du bowling? On a tôt fait de se demander si on a affaire à un *Cheech and Chong*, version Coen. C'est avec nostalgie qu'on songe aux scénarios des frères Coen qui étaient fondés sur des personnages aux nerfs à fleur de peau. Que ce soit Barton Fink, écrivain en proie à la hantise de la page blanche, le personnage de Nicolas Cage dans *Raising Arizona*, rongé par des compulsions criminelles ou celui de William M. Macy dans *Fargo*, criblé des remords de conscience, suite à une prise d'otage ratée.

Cependant, tout le monde sera ravi de retrouver quelques acteurs fétiches des *Coen Brothers*: John Goodman, Steve Buscemi et John Turturro sont en territoire connu et le rôle qu'on leur confie est à la hauteur de leur savoir-faire. C'est ainsi que les personnages secondaires qu'ils incarnent dans *The Big Lebowski* vont contribuer largement à la création d'épisodes *réellement* comiques. Ceux-là même qui gravitent autour du Dude servent également d'agents catalyseurs. Par exemple, l'impatience de Walter, confrontée à l'insurmontable lenteur de Donny ou à quelque autre insatisfaction, déclenchera des péripéties farfelues et inusitées. John Turturro est tout à fait magnifique dans son mini-rôle de joueur de quilles *latino* rival, à qui l'on permet de jouer en dépit de sa condamnation criminelle pour pédophilie. Tout de mauve vêtu, de nombreuses bagues aux doigts, il lèche sa boule en guise de porte-bonheur avant de la lancer le long de l'allée. Les Coen le filment au ralenti, au son de *Hotel California*, interprété par les Gipsy Kings. Inoubliable! Surtout que *The Big Lebowski* est le premier film du duo Coen à donner à la musique un rôle à part entière (un enfant des *Sixties* comme le Dude ne peut se séparer des Bob Dylan, CCR et Santana).

On a également droit à plusieurs séquences oniriques qui portent la signature des Coen. De

fait, le Dude est sujet à des rêves ou à des tourbillons illusoire causés par quelque coup à la tête ou par des excès toxiques. Freud serait indubitablement ravi d'interpréter ces scènes mi-fantaisistes, mi-cauchemardesques. Elles témoignent autant des désirs que des craintes du Dude, sans oublier d'intégrer des bribes d'événements de la journée (psychanalyse oblige). Une de ces scènes rend hommage aux grandes chorégraphies de la comédie musicale américaine des années 30, en particulier à celles de Busby Berkeley. On croirait à une reprise adaptée de *Dames* (Ray Enright, 1934)! Ainsi, après avoir ingurgité une boisson empoisonnée par Jackie Treehorn, producteur de films pornos, les pensées incohérentes du Dude s'emparent de l'écran: une série de *showgirls* couronnées de chapeaux au motif de quilles se déplacent de façon très organisée, guidée par la fille du Big Lebowski, une artiste féministe, affublée d'un costume de Viking. Elles se tiennent toutes debout, les jambes écartées, permettant ainsi au Dude de flotter par lévitation sous elles, à la façon de Superman, dans le plus grand bonheur. De dangereux maniaques armés de ciseaux gigantesques l'attendent cependant en bout de ligne, éveillant sa peur de castration (il est vrai que ces mêmes hommes avaient déjà déposé dans sa baignoire une vigoureuse marmotte aux dents bien aiguës).

Dans *The Big Lebowski*, on sent que les scénaristes éprouvent la nostalgie d'une certaine époque; non pas celle des années soixante à laquelle est resté accroché le Dude (ils n'étaient que des enfants à l'époque) mais, plutôt, d'un temps et d'un lieu dans leur propre vie où les pressions de créer à chaque fois un film *mémorable* ne les accablaient pas. C'est comme s'ils craignaient de perdre un peu de leur spontanéité et de leur légèreté de cœur alors que les attentes relatives à leurs créations pèsent lourdement. Le personnage du Dude sert peut-être à exorciser leur besoin d'insouciance, leur refus de la *performance à tout prix*. *The Big Lebowski* devient un hommage à la vie sans problème aucun, où la seule préoccupation est de s'assurer de ne pas en avoir.

Somme toute, Joel et Ethan Coen sont en partie restés fidèles à leur originalité, leur humour noir et leur défi des conventions narratives et esthétiques. Toutefois, *The Big Lebowski* n'occupera pas une place de choix dans l'histoire de leur cinéma. Non qu'il faille songer à s'in-

quêter de l'avenir de leurs œuvres en gestation: il ne s'agit que d'un petit creux, inévitable, sain et peut-être récupérateur, dans la carrière exceptionnelle de deux créateurs d'envergure.

Geneviève Royer

THE BIG LEBOWSKI (Le Grand Lebowski)

États-Unis 1997, 117 minutes — Réal.: Joel Coen — Scén.: Joel Coen, Ethan Coen — Photo: Roger Deakins — Mont.: Roderick Jaynes, Tricia Cook — Mus.: Carter Burwell — Int.: Jeff Bridges (Jeff «The Dude» Lebowski), John Goodman (Walter Sobchak), Julianne Moore (Maude Lebowski), David Huddleston (Jeffrey «The Big» Lebowski), Tara Reid (Bunny Lebowski), Steve Buscemi (Donny), Sam Elliott (le narrateur), John Turturro (Jesus Quintana), Philip Seymour Hoffman (Brandt) — Prod.: Ethan Coen — Dist.: Cinéplex Odéon Films.

Quiconque meurt, meurt à douleur

Art politique

Dans sa dernière bande, Robert Morin utilise des symboles dont il s'est approprié la sémantique très tôt dans son art. La télévision, la caméra et son *prêtre* de reporter sont les apôtres du système. Pour lui, la télévision n'est rien de moins que la prolongation de la religion, un pouvoir de l'État sur ses sujets, une enveloppe de ce qu'il appelle l'«État mental» des colonisés. Robert Morin appartient à cette génération des années 70 qui a su s'adapter aux différentes périodes de son temps. Conscient du rôle de la télévision dans la stratification sociale et de son rôle moral, ses œuvres répondent au système comme dans *Yes sir, madame*, un vidéo éclaté à saveur politique pré-référendaire. Sa dernière bande se concentre dans un huis clos (devenu un symbole cinématographique au Québec avec son utilisation dans des films comme *Octobre* de Pierre Falardeau, *Being at Home with Claude*, de Jean Beaudin ou encore *Cap Tourmente* de Michel Langlois.) Morin fait toujours appel à des gens ordinaires, des exclus, des marginaux, des non-acteurs du néo-réalisme québécois. La critique sociale qui est bâtie à l'intérieur de cette piquerie, opposant les autorités aux plus démunis, est foudroyante de réalisme dans un contexte où tout est poussé à l'extrême. L'univers de Morin pue beaucoup!

Le *Star System* qui s'applique dans l'industrie cinématographique aux États-Unis se transcende dans le système de télévision au Québec. Une



Quiconque meurt, meurt à douleur

structure unique au Canada. Lorsque Morin parle du Moyen-Âge de la télévision, à la question portant sur une éventuelle démocratisation des ondes, il ne peut s'empêcher de faire une comparaison impérialiste et s'incliner devant une réalité. *Quiconque meurt, meurt à douleur* démontre cette inclination. Les membres du gang de la piquerie tiennent en otage les *cochons* représentant du système et affrontent les forces de l'ordre en prenant leur pied sur un *high* d'un *hit* d'héroïne ou de cocaïne. Repliés derrière une mitraillette et quelques seringues, ils devront abdiquer dans la confusion et l'anarchie. Le système les a tués en pénétrant dans leur repère. La réponse du feu a achevé leurs souffrances, énoncées tout au long du récit. Un bûcher pour leur purgatoire. Situation dure et cruelle sous l'œil du caméraman, complice neutre, observateur de leur rébellion. Un micro-portrait d'une macrosituation: celle de l'exclusion des déviances, jugées sans contexte par une société en manque de liberté et de compréhension.

Morin fait partie des pionniers de l'art vidéo comme Arcand ou Groulx l'ont été pour le cinéma vérité des années soixante. Pas étonnant que l'art politique soit aussi présent dans la représentation visuelle québécoise. L'oppression, la crise d'identité, les exclus, la nostalgie et les revendications font partie à jamais de l'histoire. Avec raison, ces artistes ont donné de leur être, de leur âme, ce cri d'alarme. Lorsque Morin dit que la vidéo fera la transition entre le cinéma et la télévision, il parle probablement de l'ouver-

ture du discours du cinéma par rapport à celle de la télévision. Le cinéma permet de voir bien souvent ce que la télévision ne permet pas. Pour Morin, c'est la liberté que la vidéo procure qui l'excite. Elle est légère, facile à manipuler et abordable. Le cinéma, c'est la grosse machine. Une grosse machine pour les gros moyens. Mais ne désespérons pas. L'écran cathodique, la boîte, la télévision est en pleine expansion.

Si la nouvelle résolution digitale et l'auto-route électronique facilitent la diffusion de pensées et l'expression de l'art, les entêtés comme Morin auront eu raison. L'art populaire est aussi important que les autres formes d'art puisqu'il s'agit d'expression. Le pouvoir ne se prend pas, il s'acquiert. L'accessibilité ne dépendra alors que de la bonne volonté du spectateur. La réalité virtuelle est arrivée. Le temps où nous pourrions diffuser d'internet à la télévision est sans doute plus proche qu'on le pense. Une autre étape d'espérance commence pour les créateurs. Les Morins qui rêvaient d'un canal de diffusion pourront peut-être finalement l'avoir un jour. Cependant, nous serons probablement à l'époque où nous diffuserons des bandes répertoires, classiques de la vidéo comme *Tristesse modèle réduit*, *Yes Sir Madame*, *Quiconque meurt, meurt à douleur*.

Steve Francœur

QUICONQUE MEURT, MEURT À DOULEUR

Canada (Québec) 1997, 90 minutes — Réal.: Robert Morin — Scén.: Robert Morin — Photo (vidéo): Jean-Pierre St-Louis — Mont.: Lorraine Dufour — Mus.: Guy Leblanc — Int.: Jacques et Michel (les policiers), Claude (Bécik), Patrick (Jépee), Jennifer (Mado), Cylvie (Rachel), Jean (le négociateur), Valéri (Peaches), Alain (Cool Man), James (Pick'N Love), Sylvain (Stéphane), Jean-Marie (Yellow) — Prod.: Lorraine Dufour — Dist.: Film Tonic.

The Gingerbread Man

La valse des stratagèmes

On connaît Robert Altman pour sa polyvalence, sa marginalité et son audace de cinéaste. Son œuvre, dans son ensemble, plaît ou rend dingue, mais une chose est sûre: les films qui la composent sont hétéroclites. *The Gingerbread Man*, avec son titre charmant, ne fait pas exception à la règle. C'est une intrigue déroutante qui s'inscrit comme un autre exercice de stylistique étudiante, parmi une impressionnante filmographie.

Altman ne nous avait pas habitués à ce genre de thriller dans la pure tradition hitchcockienne, et c'est tant mieux. Épaulé d'un Kenneth



The Gingerbread Man

Branagh très convaincant et muni d'une intrigue magnifiquement tissée, Altman nous raconte une histoire intelligente dans laquelle les clichés du chat qui nous fait sursauter et les tendances expérimentales deviennent les alliés d'un scénario dense et tortueux. L'originalité de *The Gingerbread Man* ne réside pas tant dans la cinématographie ou les mouvements de caméra, qui en plus d'être devenus la marque de commerce du réalisateur, sont ici un jeu, pur et simple, mais bien dans la richesse du traitement. L'entrée en scène de Malhory Doss, dont Magruder tombera vaguement amoureux, se fait subrepticement, puisque plusieurs plans nous laissent penser qu'elle n'est qu'une simple figurante. Toutefois, elle devient rapidement la raison d'être de l'histoire. Mais ce long métrage s'articule en fait autour de cette passade sexuelle où le choc des deux univers verront les rôles du pourvoyant et du pourvoyeur renversés à la toute fin. Et tout cela pour un simple coup de cœur, une simple baise? Le jeu en valait-il vraiment la chandelle?

Toute la symbolique illustrée par la gravité de la situation s'amplifiant avec la pluie, incessante, qui se transforme graduellement en ouragan, donne, au tableau, une complexité métaphorique particulièrement savoureuse. À travers les dédales de la folie du père de Malhory, se confrontent les principes pragmatiques de la Loi qui finissent d'ailleurs par avoir raison du brillant

avocat Magruder. La scène du procès fait effectivement un pied de nez aux traditionnels champs/contre-champs, dans laquelle la caméra donne un effet de mouvement par ses déplacements continuels, voire étourdissants, et ses cadrages hors normes.

Ce qui consacre *The Gingerbread Man* au rang des excellents thrillers, c'est ce suspense qui s'intensifie au rythme d'une action savamment éparpillée autour de ses trop nombreux personnages. Une multitude de plans fixes sur des objets, des mouvements et des déplacements de caméra à profusion donnent au film un côté girouette dans lequel le spectateur un peu perdu patauge. La caméra nerveuse suit un Magruder déchaîné au volant de son omniprésente Mercedes rouge. Les enfants, véritables tourbillons vivants, nous mettent en haleine, puisqu'ils sont victimes d'un triste chantage. Le père de Malhory nous répugne et nous fascine par la dualité exprimée par l'inhumain fanatique et la conscience intelligente.

David Boisclair

THE GINGERBREAD MAN

États-Unis 1997, 115 minutes — Réal.: Robert Altman — Scén.: Al Hayes, d'après la nouvelle de John Grisham — Photo: Changwei Gu — Mont.: Geraldine Peroni — Mus.: Mark Isham — Int.: Kenneth Branagh (Rick Magruder), Embeth Davidtz (Mallory Doss), Famke Janssen (Leeanne), Daryl Hannah (Lois Harlan), Robert Downey Jr (Clyde Pell), Tom Berenger (Pete Randle), Robert Duvall (Dixon Doss) — Prod.: Jeremy Tannenbaum — Dist.: Cinéplex Odéon Films.

Vive la République Don Quichotte et la politique

Bon an, mal an, film après film, Éric Rochant continue sans bruit à faire un cinéma intéressant. Même si *Un monde sans pitié* semble déjà un peu loin et que l'accueil réservé à *Aux yeux du monde*, *Les Patriotes* et *Anna Oz* fut mitigé, le réalisateur français a toujours une façon particulière, parfois audacieuse, d'aborder le cinéma. Avec *Vive la République*, qui rappelle à certains égards son premier film, Rochant plonge dans le monde des paumés et des chômeurs (ici, ceux de la région du Mans). Cette fois, ses personnages n'ont pas du tout l'intention de demeurer longtemps exclus. Fini le temps des *parasites* ou des *moules dans le salon*! Désormais, ils se prennent en main en tentant de créer non seulement leur propre emploi, mais aussi leur propre parti politique.

Avec une bonne dose de détermination et de naïveté, les trois membres fondateurs dudit parti — trois chômeurs — entraîneront dans leur aventure des femmes, des hommes, des homosexuels, des noirs, des beurs et des juifs (question de bien représenter la société française) et multiplieront les assemblées afin de trancher s'ils sont de gauche ou de droite et rédiger les politiques de leur formation.

Sur un ton ironique, Rochant entreprend d'exposer les préoccupations de la société française contemporaine sur la politique, l'emploi, l'immigration, etc. Cette comédie est donc très française, dans le ton et dans le discours. Elle parvient tout de même à éviter l'hermétisme et à s'élever à un niveau politique universel (il suffit d'avoir une vague idée de l'actualité de l'Hexagone pour reconnaître les grands débats politiques et identifier les hommes politiques qu'Hippolyte Girardot — toujours sympathique — imite avec un certain succès).

Dans *Vive la République*, on parle donc de politique du matin au soir. On le fait cependant avec humour, ce qui rend le film charmant et amusant. Même un peu trop d'ailleurs! En effet, dans cette critique sans véritable mordant, le propos est suranné et inoffensif, faute d'une approche vraiment singulière, surtout si on le compare à des films récents sur le même thème, comme *La Crise* ou même *La Haine*, qui se sont révélés beaucoup plus percutants. Malgré tout,



Vive la République

Rochant est trop habile avec la caméra pour rater complètement son coup. Aussi, même si le contenu est assez superficiel, l'histoire est amusante. Mené par une belle brochette d'acteurs, le film vogue à belle allure, scandé par quelques bonnes répliques et des situations rigolotes.

Avec *Vive la République*, Rochant n'a pas voulu changer le monde. Son film n'est donc pas *analytique* à proprement parler; il se propose, plutôt, comme un pied de nez aux politiciens, aux politiques de partis inefficaces, aux électeurs et à leurs discours souvent insignifiants. En effet, dans le collimateur de Rochant, il y a aussi tous ces bons enfants de la Patrie qui n'hésitent pas à condamner la politique et la société, tout en se faisant trouver fort dépourvus lorsque vient le temps de la réflexion. Ces mêmes citoyens, qui évitent une représentante politique venue exposer quelques opinions sur le chômage et l'exclusion, se ruent sur les tracts annonçant le dernier spécial de Pizza Hut.

En simplifiant à l'extrême sa matière, Rochant revient au plaisir pur et simple de filmer (avec talent) des acteurs solides, impliqués dans des situations amusantes. Celles-ci ont pour seul but de mettre l'accent sur les *exclus* dont le combat contre la société n'est pas sans évoquer un certain héros de Cervantes.

Cependant, en optant pour un ton aussi léger et simpliste, qui ne propose rien de bien nouveau, Rochant part, lui aussi, en guerre con-

tre des moulins et, par un discours un peu vague sur les maux de nos sociétés, contribue lui aussi à l'embouteillage de l'espace médiatique.

Carlo Mandolini

VIVE LA RÉPUBLIQUE

France 1997, 93 minutes — Réal.: Éric Rochant — Scén.: Éric Rochant — Photo: Christophe Pollock — Mont.: Pascale Fenouillet — Mus.: FFF — Int.: Hippolyte Girardot (Henri), Atmen Kalif (Émile), Gad Elmaleh (Yannick/Antoine), Aure Atika (Sabine), Florence Pernel (Solange), Mathilde Seigner (Corinne), Antoine Chappey (Victor), Roschdy Zem (Ahmed) — Prod.: Alain Rocca — Dist.: CFP/Lions Gate.

Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream

La ruée vers l'or

Sans nécessairement introduire quelque chose de formellement nouveau dans le domaine du documentaire, le film de Simcha Jacobovici suscite l'adhésion du spectateur, tant la teneur du propos corrobore constamment le souci de la réflexion. En tenant pour acquis la thèse selon laquelle les premiers patrons des grands studios hollywoodiens sont ceux qui, par leurs expériences de vie, ont créé l'immense machine à rêves américaine, le réalisateur de *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream* (voir rencontre p. 23) fait preuve de discernement à

leur égard. Intentionnellement, et c'est là une des forces majeures du film, Jacobovici montre très peu de documents d'archives où ces magnats du divertissement prennent la parole. Tout ce que l'on apprend à leur sujet provient des propos tenus lors d'entrevues avec des experts de l'âge d'or hollywoodien: historiens du cinéma, critiques, comédiens, producteurs et même enfants et petits-enfants de certains de ces personnages légendaires. Dans ce choix, il y a un effet de distanciation qui rend l'entreprise plus crédible. Une partie de l'Histoire du cinéma américain nous est racontée comme une légende.

Adolf Zukor (Universal), Carl Laemmle (Paramount), les frères Warner (Warner Bros.), Louis B. Mayer (MGM), William Fox (20th Century Fox) et Harry Cohn (Columbia), tous des fils d'immigrants juifs d'Europe de l'Est qui, à leur arrivée en Amérique, ont décidé de réaliser leur rêve: réussir financièrement. Le documentaire de Jacobovici démontre avec justesse et, parfois, même avec émotion que sans s'en apercevoir, ces créateurs d'illusions sont non seulement arrivés à bâtir un univers de fastes et de chimères, mais ont également contribué à l'évolution du conscient collectif américain. Après eux, l'Amérique ne sera plus la même. D'un point de vue strictement hollywoodien, *Hollywoodism* propose la théorie selon laquelle ce rêve américain tant convoité serait une invention purement juive. On peut en douter, mais force est de reconnaître que le réalisateur réussit à soutenir son discours en partant, par exemple, de l'idée que certains des films produits par ces faiseurs d'images n'étaient que la transposition de leur propre existence de juifs errants à la recherche d'une terre d'adoption.

L'extrait le plus frappant demeure celui de *Grapes of Wrath* où le personnage de la mère répond à une question du grand-père par un «We're the people» riche en signification. Une séquence de la première version du film *The Jazz Singer* démontre à quel point ces producteurs étaient déchirés entre leur judaïcité et leur allégeance à une Amérique accueillante. Soudain, la Seconde Guerre mondiale vient interpellé de vieux fantômes. Ils répliquent alors en produisant des films comme *Foreign Correspondent*, exemple on ne peut plus démonstratif de leur patriotisme inconditionnel. Par leurs films, les magnats hollywoodiens se faisaient très souvent les défenseurs des petites gens, ces pro-



Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream

létaires qui ravivaient en eux le souvenir d'une existence modeste et parfois même cruelle, dans un quelconque ghetto d'un pays du vieux monde.

Malheureusement, la *chasse aux sorcières* dont est victime le cinéma américain à la fin des années 40 oblige les grands studios à dresser des listes d'artisans du cinéma (interprètes, réalisateurs, techniciens) dont les allégeances politiques (*communistes*) risqueraient de compromettre la carrière d'un film (et l'état d'esprit d'une Amérique en folie).

Alors que sous la tutelle du sénateur McCarthy, les responsables de l'infâme *House Un-American Activities Committee* souhaitaient la réalisation de films anticommunistes, il est étonnant de constater qu'à cette époque, Hollywood n'en produisit en fait que très peu, prouvant ainsi son indépendance artistique et idéologique, savamment camouflée.

On apprend également que, bourreaux de travail, les magnats de l'*entertainment* laissaient rarement une grande liberté à leurs réalisateurs. Ainsi, *Hollywoodism* décrit une époque du cinéma américain où les films étaient la pure création de producteurs. Finalement, prisonniers d'un autre temps, ceux-ci n'ont pas su s'adapter à la nouvelle mentalité, celle de voir les choses autrement. D'où leur chute vertigineuse.

Néanmoins, c'est grâce à ces producteurs que l'industrie américaine du divertissement (et dont

le cinéma détient la première place), a réussi à se frayer un chemin universel. À tel point qu'aujourd'hui, elle envahit les écrans du monde entier. Une fois sorti de la projection de *Hollywoodism: Jews, Movies and the American Dream*, il est fort probable qu'on ne puisse plus voir un film américain avec le même regard.

Élie Castiel

HOLLYWOODISM: JEWS, MOVIES AND THE AMERICAN DREAM

Canada/États-Unis 1997, 91 minutes — Réal.: Simcha Jacobovici — Scén.: Simcha Jacobovici, d'après le livre *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood* de Neal Gabler — Mont.: Reid Denison — Narr.: R. H. Thompson — Prod.: Simcha Jacobovici, Stuart Samuels — Dist.: Behaviour.

L'Âge de braise

Renoncements

Si le *cinéma d'auteur* est un cinéma dans lequel un réalisateur poursuit une réflexion personnelle sur la vie et le langage cinématographique, il n'y a aucun doute que le nouveau film de Jacques Leduc se classe dans cette catégorie. Par conséquent, pour saisir la véritable portée de *L'Âge de braise*, il est indispensable de se pencher sur une partie de l'œuvre du cinéaste car, au-delà du simple récit d'une femme qui va cesser de vivre, il s'agit également d'un questionnement person-

nel que Leduc tente d'imposer de film en film. Comme si sa propre existence et les fondements de l'art qu'il exerce étaient en cause.

Tout au long du film, l'univers intime du personnage de Caroline ne cesse de s'enchevêtrer dans celui, filmique, du réalisateur. Ce jeu de correspondances permet à Leduc de s'interroger sur son propre cinéma, sur ses limites, ses aspirations, ses possibilités. Et à mesure que la protagoniste efface toute trace de souvenirs, c'est comme si le cinéaste, témoin de notre temps, décidait de passer à autre chose, pour l'instant une notion abstraite, à peine palpable.

De tous les films de Jacques Leduc, *L'Âge de braise* est certainement le dernier volet de ce qui ressemble à une trilogie amorcée avec *Trois pommes à côté du sommeil* et poursuivie avec *La Vie fantôme*. Dans la première partie, le cinéaste se penchait sur la crise existentielle d'un homme parvenu à une étape décisive de sa vie. Le film suivant observait le comportement d'un individu du même âge, la quarantaine, menant une double existence: mari épris de sa femme et attentif à ses enfants, et amant amoureux fou de sa maîtresse. Mais dans *L'Âge de braise*, c'est la mémoire qui occupe la première place. Le questionnement laisse la place aux souvenirs. Jadis, Caroline suivait ses passions et ses coups de cœur sans discernement. Aujourd'hui, à l'âge où il faut rendre des comptes, où la vie est faite de souvenirs, il est essentiel qu'elle mette de l'ordre dans le peu de temps qui lui reste à vivre. Le souvenir, c'est celui d'une femme qui a dû quitter les siens parce qu'ils exerçaient trop de pression sur elle. Le souvenir, c'est aussi un premier amour, un premier enfant... et une rupture. Et soudain une rencontre qui change la vie à jamais: un nouvel amour, un deuxième enfant... et la mort, le deuil, l'isolement et l'incompréhension des enfants.

Pour éviter les poncifs d'un récit comportant des éléments du mélodrame (trahison, décès, souffrance), Jacques Leduc opte pour une approche *contemplative*. C'est pour cette raison que le cinéaste et son coscénariste Jacques Marcotte évitent d'expliquer le comportement des personnages ou de fouiller trop à fond dans leur psychologie. Cette manière d'aborder le sujet conduit le réalisateur à imposer une mise en scène minimaliste, où l'image et le son occupent une place prépondérante. C'est ainsi que la détermination de Leduc à morceler la narration le

pousse à parsemer le film de plans souvent inertes, comme pour mieux saisir la pensée des protagonistes. Les gros plans soigneusement cadrés du visage de Caroline renvoient tantôt à sa joie, tantôt à ses blessures ou à son désarroi. Ces images sont d'autant plus vibrantes qu'elles s'immiscent souvent dans un fascinant jeu de miroirs. La vie et le cinéma s'harmonisent avec un rare bonheur.

Le son s'implique dans le film comme un personnage à part entière. Le remarquable travail effectué par Claude Beaugrand permet à ce récit volontairement fragmenté de vibrer à la cadence des personnages ou à l'urgence des situations (scène des cartes postales où le bruit du papier coupé se mêle à des voix off).

Mais *L'Âge de braise* est aussi un film sur le *toucher* et ses diverses manifestations (contact, pression, chaleur, froid et douleur) qui, sous le regard méditatif de Leduc, prennent une signification métaphorique (notamment dans les séquences de rêve). L'expression du non-dit renvoie à une association avec des éléments de la nature auxquels le personnage de Caroline s'attache comme si elle ne dépendait plus que d'eux. C'est ainsi qu'elle brûle ses biens dans l'âtre d'une cheminée ou dans le feu d'un *hibachi*, ou frotte ses vêtements avec la terre où elle devra bientôt retourner. Ironiquement, Jacques Leduc jette aussi un regard sur la manie des honneurs. Une courte séquence montre une Denise Bom-

bardier *plus vraie que nature* se parodier dans le rôle d'une intervieweuse.

Mais il ne faudrait surtout pas passer sous silence l'interprétation d'Annie Girardot qui tient pratiquement le film sur ses épaules. Se donnant corps et âme à un personnage auquel elle croit fermement, la comédienne assume avec une énergie farouche un rôle à la mesure d'un talent qu'on lui avait injustement empêché d'exploiter depuis déjà quelque temps.

Dans un espace désertique qui ressemble à un caveau et éclairé d'une lueur blanche presque aveuglante, Caroline enveloppe entièrement son corps d'un drap blanc, linceul qui se transforme en cristaux pour ensuite s'éparpiller dans l'air et disparaître. Tel un rideau de scène, un fond noir s'immisce hors-champ des deux côtés de l'écran pour fermer le plan. Il s'agit là d'une fin aseptique qui prédit une nouvelle orientation dans la carrière du cinéaste. Comme s'il fallait recommencer à neuf.

Élie Castiel

L'ÂGE DE BRAISE

Canada (Québec)/France 1998, 98 minutes — **Réal.**: Jacques Leduc — **Scén.**: Jacques Leduc, Jacques Marcotte — **Photo**: Pierre Letarte — **Mont.**: Elizabeth Guido — **Int.**: Annie Girardot (Caroline Bonhomme), Michel Ghorayeb (Hermas), France Castel (Maureen Wilson), Rose-Andrée Michaud (Myriam), Domini Blythe (Rachel), Widimir Normil (Mangala/Roger), Michelle Méthellus (Béatrice), Pascale Bussières (Nathalie), Denise Bombardier (Denise Lancaster) — **Prod.**: Luc Vandal — **Dist.**: France Film.



L'Âge de braise

Mondo

Errances

Réalisé avant *Gadjo Dilo*, dont on attend la sortie prochaine, *Mondo* est un film inclassable même si, à la limite, on peut y déceler un semblant de fiction. Adaptation d'une nouvelle de Le Clézio, comment, en effet, raconter un récit purement littéraire, soit l'errance d'un enfant dont le prénom seul, *Mondo*, se prête à de nombreuses interprétations? La ville où erre ce petit garçon venu de l'*ailleurs* ne représente pas le monde, mais demeure à son image et à celui du croisement de ces peuples hantés par les frontières et par la peur de l'*autre*.

Voilà pourquoi ce jeune *citoyen de nulle part* invente mille et une ruses pour échapper à la police et pour pouvoir se nourrir. C'est dans la rue que *Mondo* peut se faire des amis au hasard des rencontres: un funambule et sa compagne kurde qui finiront par être arrêtés, une vieille dame juive née au Vietnam, prête à tout pour l'adopter, et un clochard anglo-saxon qui finit à l'Assistance publique. Tous des déracinés, des gens sans origines précises, des dépossédés ou des poursuivis, des nomades et des métèques, à l'instar de *Mondo*.

Plus proche de l'essai photographique que de la véritable fiction, *Mondo* parvient à provoquer des moments d'exaltation grâce à la caméra amoureuse, attentive et contemplative d'Éric Guichard: des oranges avec des inscriptions en arabe flottent sur la mer, des petites embarcations bercées au rythme des vagues, un coucher de soleil aux couleurs chatoyantes, sans oublier le sourire constant d'un enfant qui souhaite qu'on s'occupe de lui. Mais petit à petit, on découvre que malgré ce désir d'appartenance, *Mondo* respire la liberté. D'où cette prédilection de *Gatlif* à réunir la célébration de l'errance et celle des lieux, le goût de l'autodétermination et la chaleur de l'humain. C'est aussi pourquoi le *Nice* filmé n'est pas celui des hauts lieux de richesse, le touristique, mais plutôt celui des espaces prolétaires. Comme en témoigne la présence, entre autres, du facteur, de la boulangère, des pêcheurs, des policiers et même de ces inconnus assis sur les bancs d'un quelconque parc public, qui souffrent tous à un certain moment de ne plus voir l'enfant. À la fois naïf et intelligent, candide et lucide, *Mondo* se passe de discours



Mondo

superflu, sans démonstration ni plaidoyer, sans voyeurisme ni misérabilisme. Comme dans *Latcho Drom*, c'est par la musique qu'on découvre les traits communs à la culture de ces peuples dispersés de par le monde et que le film évoque constamment. Moins omniprésente que dans le film précédent, la partition musicale sert ici de support identitaire aux différentes ethnies représentées ou évoquées. Une fois de plus, par le biais de la poésie visuelle et sonore, Gatlif mêle admirablement l'objectif et le sublime, sachant communiquer les débordements contrôlés d'un gamin en cavale dans le monde qui l'entoure: une société dont la majorité rejette les marginaux et les inadaptés. Et lorsque, à la fin, Mondo disparaît comme par enchantement, c'est aussi la tendresse, l'amour inconditionnel de la vie et la soif de liberté qui s'envolent avec lui.

Élie Castiel

MONDO

France 1996, 80 minutes — Réal.: Tony Gatlif — Scén.: Tony Gatlif, d'après la nouvelle de Jean-Marie G. Le Clézio — Photo: Éric Guichard — Mont.: Nicole D.V. Berckmans — Int.: Ovidiu Balan (Mondo), Philippe Petit (le magicien), Pierrette Fesch (Tchi-Chin), Jerry Smith (Dadi), Schala Aalam (la compagne du magicien), Maurice Maurin (Giordan), Catherine Brun (la femme dans l'ascenseur), Ange Gobbi (le facteur) — Prod.: Michèle Ray-Gravas — Dist.: La Fête.

L'Anguille

Quand l'amour va...

A-t-on idée d'apprivoiser une anguille? Avec ses contorsions serpentine et sa faculté toute naturelle de glisser d'entre vos doigts, l'anguille décourage toute volonté de domestication. C'est pourtant ce que fait Shohei Imamura par l'intermédiaire de Takuro Yamashita, personnage principal de *L'Anguille*. Seul un Imamura pouvait apprivoiser pareil sujet en s'inspirant d'un roman d'Akira Yoshimura. Pour lui, le Japon profond cultive en son sein une multitude d'insectes humanoïdes qui copulent à en perdre les sens et s'entre-dévoient goulûment. Parfois, l'extase amoureuse de ces insectes plus ou moins humains va jusqu'à défier le soleil qui fait des avances à la nature en rut.

Dans ses films, Imamura suggère que la cruauté des humains dépasse la méchanceté des bêtes. Pour lui, les êtres humains sont des cochons qui aspirent à devenir des dieux. Cela donne parfois dans le grotesque. Avec *L'Anguille*, Imamura délaisse le style baroque pour adopter une retenue qui rejoint un certain classicisme. D'ailleurs, le style de ce réalisateur s'adapte aux sujets qu'il aborde. Ici, son style cherche à pratiquer les non-dits pour mieux apprivoiser le cheminement douloureux du héros cherchant désespérément un semblant d'hu-

manité dans son entourage. Ce style plutôt sage n'empêche pas quelques intrusions dans le domaine du cauchemar et du fantastique. Il y a même quelques clins d'œil à la science-fiction avec les ovnis de Masaki.

Il faut savoir que Takuro Yamashita vient de passer huit années en prison pour avoir tué son épouse, surprise en flagrant délit d'infidélité. Elle profitait des excursions de pêche de son mari, pendant la soirée, pour permettre l'incursion dans son lit de son amant. Durant ces années de captivité, le mari a élevé une anguille qui lui sert de confidente. Une confidente qui écoute et parle peu. Et qui sait garder un secret. Elle continue de jouer son rôle pendant sa libération conditionnelle.

L'Anguille peut donner l'impression de nous laisser en bordure des personnes impliquées dans ce drame psychologique. Mais si on joue le jeu de l'interprétation des signes, on se rend compte que l'étude n'a rien de superficiel. Si certaines motivations demeurent aussi ambiguës que mystérieuses, cela rejoint la complexité de toute vie humaine avec son cortège de questions demeurées sans réponses. Pourquoi a-t-il tué son épouse s'il l'aimait beaucoup? Qui a écrit les fameuses lettres? Pour quels motifs? Sont-elles un pur produit de son imagination?

L'Anguille change souvent de plans à l'instar d'un film d'action. Alors pourquoi le film semble-t-il être trop lent dans la deuxième moitié?



L'Anguille

Lors d'une seconde projection, on remarque que le héros résiste obstinément aux avances de Keito, la jeune femme qu'il rencontre à sa sortie de prison. À tel point qu'il donne l'impression de ne pas vouloir se convertir à l'amour. Ici, le temps psychologique l'emporte sur le temps physique. Le film nous fait parcourir un chemin de Damas qui aboutit à une rédemption. C'est la tendresse de Keito qui invitera Takuro à s'ouvrir à l'amour.

Janick Beaulieu

L'ANGUILLE (Unagi)

Japon 1997, 116 minutes — Réal.: Shohei Imamura — Scén.: Shohei Imamura, Motofumi Tomikawa, Daisuke Tengan, d'après le roman *Yami Ni Hirameku* d'Akira Yoshimura — Photo: Shigeru Komatsubara — Mont.: Hajime Okayasu — Mus.: Shinichiro Ikebe — Int.: Koji Yakusho (Takuro Yamashita), Misa Shimizu (Keiko Hattori), Fujio Tsuneta (Misako Nakajima), Mitsuko Baisho (Misako Nakajima), Akira Emoto (Tamotsu Takasaki), Sho Aikawa (Yuji Nozawa), Etsuko Ichibara (Fumie Hattori) — Prod.: Hisa Iino — Dist.: Aska.

The Apostle

One Man Show Off

Ça faisait quinze ans que Robert Duvall n'avait plus touché à la réalisation. Durant ce long silence, l'acteur-réalisateur mûrissait un projet de long métrage dont l'idée avait germé 35 ans auparavant. Ce projet, cependant, n'enthousiasmait personne. Sauf, bien sûr, Duvall, qui tenait à lui à un point tel qu'on raconte qu'il aurait investi, pour le concrétiser, cinq millions de sa poche.

Il faut dire que le projet était audacieux. *The Apostle* est un récit très personnel où rédemption et malédiction s'entremêlent. C'est un film traversé par d'inquiétantes zones d'ombres que les personnages pénètrent et quittent constamment. Au cœur de cet univers trouble et orageux, il y a Euliss «Sonny» Dewey, un prédicateur inquiétant qui fuit le Texas après avoir tué l'amant de sa femme. Trouvant refuge dans un petit village de Louisiane, Sonny entreprend de rebâtir sa vie en prenant une nouvelle identité et en remettant sur pied une petite congrégation religieuse.

Dans *The Apostle*, loin d'avoir une présence chaleureuse et rassurante, la lumière du Sud semble stopper le temps, engluier les êtres et



The Apostle

marginaliser leur existence. Le film s'ouvre d'ailleurs sur une scène d'accident de voiture. L'accident vient de survenir: voitures renversées, carcasses fracassées. Tout est immobile. C'est presque le silence. Sonny intervient alors pour sauver l'âme d'un agonisant. Fier de lui, rasséréné, il repart. Le spectateur a tout de suite compris: Sonny pense aux âmes mais oublie parfois de s'occuper des êtres que les âmes habitent.

La mise en situation de *The Apostle* est particulièrement réussie. Et c'est ensuite avec une extrême minutie que Duvall entreprend d'approfondir son personnage principal. Tâche primordiale, puisque tout le film repose sur les épaules de Sonny, personnage plus obscur que clair, que Duvall incarne avec une ferveur exceptionnelle. Malheureusement, derrière cette *hypermédiatisation* du personnage, le film est étonnamment vide. Si *The Apostle* ne fonctionne pas vraiment, c'est d'abord à cause de la faiblesse du scénario. En effet, dans ce film de 133 minutes, il y a une quantité impressionnante de scènes inutiles, qui n'ont aucune effica-

cité dramatique. L'exemple-clé est sans doute la scène avec Billy Bob Thornton, interprétant un *redneck* qui, au moment de détruire la petite église de Sonny avec un bulldozer, se voit foudroyé par le pouvoir de rédemption du prédicateur. Cette scène, pourtant importante, n'a aucun effet dramatique. Rien ne justifie un tel comportement du personnage de Thornton. Et ce problème de compréhension des personnages est la deuxième faille du film. Sonny est tellement omniprésent qu'il n'y a plus de place ni de temps (!) pour développer les autres personnages. Sonny évolue parmi des personnages vides et aux comportements parfois incompréhensibles.

Robert Duvall a fait de *The Apostle* un véritable *one man show*. Il lui aurait cependant fallu un regard extérieur plus critique. Mais il a quand même un talent de metteur en scène. Ses atmosphères sont réussies, certes, et son découpage de l'espace est intéressant. Avec un scénario plus solide en main, le résultat pourrait être meilleur.

Carlo Mandolini

THE APOSTLE

États-Unis 1997, 133 minutes — Réal.: Robert Duvall — Scén.: Robert Duvall — Photo: Barry Markowitz — Mont.: Stephen Mack — Mus.: David Manfield — Int.: Robert Duvall (Euliss «Sonny» Dewey/l'apôtre E.F.), Farrah Fawcett (Jessie Dewey), Miranda Richardson (Toosie), Todd Allen (Horace), John Beasley (Brother Blackwell), June Carter Cash (la mère de Sonny) — Prod.: Robert Duvall, Rob Carliner — Dist.: Alliance

The Borrowers

Contes pour... quelques-uns

Un notaire mal intentionné veut illégalement démolir une maison habitée par une famille vulnérable, mais il se bute à des petites créatures aux traits humains qui le rendront fou et mettront ainsi un frein à son terrible et despotique projet immobilier. Est-ce que cela ne vous rappelle pas le scénario simpliste et ultra-manichéen (bon/méchant, petit/grand, etc.) de dizaines de films produits pour un jeune public? Pas étonnant, puisque cette comédie du Britannique Peter Hewitt (*Bill and Ted's Bogus Journey*) n'est, en fait, qu'un assemblage d'éléments qui ont déjà fait leurs preuves. Du pop-art bien cristallisé. Outre la nette référence aux *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift, on reconnaît l'in-



The Borrowers

fluence des trilogies *Home Alone* et *Indiana Jones*, de quelques Laurel et Hardy et même des *Douze Travaux d'Astérix* de Goscinny. Mais doit-on blâmer pour leur manque d'originalité le réalisateur, les scénaristes Gavin Scott et John Camps, ou les producteurs qui ont accepté de faire l'adaptation cinématographique des contes de Mary Norton?

Compte tenu qu'il ne fait aucun doute que le mot d'ordre qui sous-tend le film est *universalité*, les artisans du film sont indubitablement coupables de contribuer à l'invasion du cinéma impersonnel et de masse. Dans cette optique, pour élargir au maximum leur auditoire, ces maîtres d'œuvre du marketing n'ont pas hésité à camper leur récit dans une petite ville hollandaise, bien qu'ils fassent évoluer des protagonistes au style de vie on ne peut plus américain. Même l'époque demeure imprécise.

Quoi qu'il en soit, il faut noter que le côté purement technique de la production, dirigé par deux artisans de *Batman*, sauve le tout. En effet, l'intégration des petits personnages dans le monde des plus grands a été admirablement réussie (l'informatique y est pour quelque chose, bien entendu), les transitions entre les scènes, les plans de caméra et les travellings sont originaux et le montage, dynamique. De plus, les idées

morales véhiculées par ce court film, soit l'interdiction du vol, la politesse, la solidarité et la non discrimination sont facilement accessibles par un public plus jeune. Par ailleurs, notons que la performance de John Goodman dans le rôle de l'impétueux notaire est admirable. On ne peut pas en dire autant de celle du jeune acteur personnifiant Pete, l'adolescent qui découvre la présence dans sa maison des petits emprunteurs.

Somme toute, ce film mérite d'être vu à la fois par les enfants, qui n'auront sans doute pas conscience de ses défauts, et par les plus vieux qui seront témoins d'une performance technique remarquable. Un film pour petits et grands mettant en scène des petits et grands via un petit scénario conventionnel et de grands moyens techniques. **S**

Stéphane Gagnon

THE BORROWERS (Le Petit Monde des emprunteurs) Grande-Bretagne 1997, 87 minutes — Réal.: Peter Hewitt — Scén.: Gavin Scott, John Kamps, d'après les romans de Mary Norton — Photo: John Fenner, Trevor Brooker — Mont.: David Freeman — Mus.: Harry Gregson-Williams — Int.: Bradley Pierce (Pete Lender), Flora Newbigie (Arietty Clock), John Goodman (Ocious Potter), Jim Broadbent (Pol Clock), Celia Imrie (Homily Clock), Hugh Laurie (le policier Steady), Raymond Pickard (Spiller), Mark Williams (Jeff l'exterminateur) — Prod.: Tim Bevan, Eric Fellner, Rachel Talalay — Dist.: Cinéplex Odéon Films.

GROS PLAN

640, rue Saint-Paul Ouest, bureau 504, Montréal (Québec) H3C 1L9
Tél.: (514) 393-7257 Fax: (514) 393-8502

**Répertoire-Photos
Gros Plan**
le seul répertoire-photos
de comédiennes et comédiens
au Québec!

Nouveau format:

photo et C.V. Clip.

L'outil de référence

par excellence

pour le casting.