

The Music of Chance

Martin Delisle

Numéro 169, février 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59485ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Delisle, M. (1994). Compte rendu de [*The Music of Chance*]. *Séquences*, (169), 44–45.

qu'elle connaît bien, elle qui est née d'une union argentine-sicilienne, un mélange plus que catholique. Cela donne un film des plus personnels, plongeant tête première vers un sujet pas très à la mode, la sainteté. Il y a pourtant un martyr qui sommeille en chacun de nous, nous dit Nancy Savoca. Nous aspirons tous à la sainteté comme la petite Thérèse de



Lily Taylor et Michael Rispoli

Lisieux ou son admiratrice dans le film, Teresa, qui dira: «Je n'ai pas été criblée de flèches, mais je peux faire ceci, je peux froter, je peux laver. Je peux, moi aussi, devenir une sainte. C'est possible.»

La sainteté dans la simplicité. Simple comme cette manière que possède la cinéaste d'imposer un style tout en nuances. Un style où tous les détails ont leur importance, du gros plan d'un cornet de crème glacée fondante jusqu'à celui de la préparation de la saucisse traditionnelle italienne, en passant par les récurrentes plongées aériennes sur les humains, d'un point de vue, pourrait-on dire, céleste.

Cela n'empêche en rien le film d'utiliser un humour fin qui sympathise avec d'attachants personnages, surtout les féminins, interprétés par un trio hors pair composé de Judith Malina en grand-mère sévère et dévote, Tracey Ullman dans le rôle de la mère réaliste et l'admirable Lily Taylor dans celui de sa fille qui veut aussi donner sa vie à Dieu. La mère aura eu beau se débarrasser de tout un attirail décoratif religieux à la mort de la grand-mère, cela n'empêchera pas sa fille de se les réapproprier par pur atavisme.

L'humour de *Household Saints* repose notamment sur quelques envolées fantastiques ou auto-référentielles à la Fellini. La nuit de noces des parents de Teresa provoque l'hilarité en mêlant septième ciel orgasmique avec ascension céleste. Impossible également d'ignorer la présence dans le récit de la cinéaste un peu plus loin avec cette réplique de la grand-mère au père désireux d'assister à l'accouchement de sa femme: «Qu'est-ce

que tu crois, qu'on est au cinéma?» Croire c'est voir, au cinéma comme dans la foi catholique. Dans une scène savoureuse et touchante, Teresa converse avec Jésus qui lui est apparu pendant qu'elle repasse les chemises de son petit ami. Et ce Jésus, manière années 60 et comédie musicale *Hair*, de procéder à la multiplication des chemises pour cette charmante croyante.

En ce sens, le film de Nancy Savoca rejoint le *Mac* de John Turturro, en apportant un nouvel éclairage sur la vie au sein de la communauté italo-américaine. Un regard empreint de tendresse qui s'éloigne du cinéma des prédécesseurs et modèles, Scorsese et Coppola, pour mieux cerner la réalité des petites gens. À mille lieux des clichés sur la mafia et des autres stéréotypes hollywoodiens, Nancy Savoca ne tente pas tant de dénigrer la religion catholique, que de la comprendre, en s'en saisissant comme on revient tôt ou tard à un passé demeuré incompris. La cinéaste pose avec assurance sa pierre à elle dans l'érection d'une nouvelle mosaïque italo-américaine, plus humaine, personnelle, sympathique et émouvante. En un mot, vraie!

Au générique, on remarquera le nom de Jonathan Demme comme producteur exécutif. C'est bien là le réalisateur du *Silence des agneaux*, mais aussi celui de *Cousin Bobby*, un documentaire sur un prêtre qui travaille à Harlem, une sorte de saint moderne. Demme avait produit le premier film de Nancy Savoca, *True Love*, et a fait des pieds et des mains pour trouver le financement pour celui-ci. Fort louable initiative. Un saint homme quoi!

Mario Cloutier

HOUSEHOLD SAINTS — Réal.: Nancy Savoca — Scén.: Nancy Savoca et Richard Guay d'après le roman de Francine Prose — Phot.: Bobby Bukowski — Mus.: Stephen Endelman — Mont.: Beth Kling — Déc.: Karen Wiesel — Cost.: Eugénie Bafaloukos — Son: William Sarokin — Int.: Tracey Ullman (Catherine Falconetti), Vincent d'Onofrio (Joseph Santangelo), Lily Taylor (Teresa), Judith Malina (Carmela Santangelo), Michael Rispoli (Nicky Falconetti), Michael Imperioli (Leonard Villanova), Rachel Bella (Teresa, jeune) — Prod.: Richard Guay et Peter Newman — États-Unis — 1992 — 124 minutes — Dist.: Alliance/Vivafilm.

The Music of Chance

N'existe-t-il rien de plus aléatoire que la chance? Surtout au jeu. On

s' imagine l'avoir de son côté et, pouf!, le vent tourne et le résultat peut mener loin. Les deux héros de *The Music of Chance* l'apprendront à leurs dépens.

Au volant de sa voiture, Jim Nashe croise sur une route déserte un homme qui titube, l'air plutôt mal en point. Son visage et ses vêtements sont ensanglantés. Nashe le prend à son bord et, au fil de la conversation, il apprend que son passager, Jack Pozzi, est un joueur de cartes professionnel à qui on vient de dilapider les gains de toute une nuit de jeu. Or, il destinait cet argent à une importante partie de cartes avec ce qui lui paraît être deux naïfs, plumés par lui peu de temps auparavant, qui lui ont proposé une revanche chez eux. Somme minimale pour cette partie: dix mille dollars que, bien entendu, Pozzi ne possède plus. Mais il semble tellement sûr de pouvoir gagner haut la main que Nashe propose de lui avancer, contre la moitié de ses gains, cette somme, dernier reste d'un héritage sur lequel il a vécu depuis un an en sillonnant les routes au gré de sa fantaisie. Marché conclu, mais le résultat s'avère être très loin de leurs attentes.

The Music of Chance a été adapté du livre du même titre du romancier américain, Paul Auster, qui se spécialise dans le non réalisme. Cette histoire nous entraîne dans une logique narrative très cohérente mais tout à fait inattendue. On ne sait plus si on est plongé dans l'onirisme, frôlant souvent le cauchemar, ou dans l'absurde total. Cette incertitude et l'originalité de cette aventure aiguissent en fait la curiosité et rivent le spectateur à son siège, car bien malin celui qui en devinera la fin. Il ne s'agit pas d'un film d'action mais bien d'un suspense où règnent le non-dit et le sous-entendu: un cas patent de causes à effets.

On a beau se laisser prendre, le plaisir à suivre cette histoire serait augmenté si les scénaristes Paul et Belinda Haas en avaient mieux développé certains éléments. Le passé de Nashe se révèle par bribes, mais jamais assez pour qu'on comprenne vraiment son personnage, alors que tout pivote autour de lui. Cela n'est certainement pas dû au jeu de Mandy Patinkin qui en fait un homme posé, sensible, intègre et surtout crédible. En outre, beaucoup d'importance est donnée à une maquette géante d'une ville, reflétant les événements marquants dans la vie de Willie Stone, son constructeur, et de son partenaire Bill Flower, les hôtes de la

partie de cartes fatidique. Jamais n'est expliquée la fascination qu'elle exerce sur Nashe.

Philip Haas signe avec **The Music of Chance** son premier long métrage, après avoir réalisé depuis 1981 une dizaine de documentaires. Son inexpérience ressort particulièrement dans sa direction du jeu de James Spader: Pozzi est trop «cool», trop détaché, même pour un joueur de cartes professionnel. Autant on sympathise avec Nashe, autant Pozzi nous laisse sceptique quant à l'authenticité de ce personnage. À sa décharge, mentionnons que, dans une scène où il drague une fille, Spader joue juste et qu'il suscite même le rire.

Enfin, le travail de photographie souffre de plans trop longs dans les dialogues entre les protagonistes, vieille déformation de documentariste. Cependant, l'atmosphère de tension latente est bien rendue et attise la curiosité du spectateur. Par exemple, le montage n'use d'aucun artifice pour nous plonger brusquement à deux occasions dans le monde des rêves, avec pour effet de nous désarçonner, car les gestes posés pourraient très logiquement découler du plan précédent.

Présenté en Sélection officielle au Festival International du Film de Cannes 1993, **The Music of Chance** nous rappelle — ô bonheur! — qu'il existe encore des cinéastes américains indépendants prêts à prendre des risques et à sortir des conventions et des sentiers battus par les majors. À nous de les apprécier.

Martin Delisle

THE MUSIC OF CHANCE — Réal.: Philip Haas — Scén.: Philip Haas et Belinda Haas d'après le roman de Paul Auster — Phot.: Jean de Segonsac — Mont.: Belinda Haas — Mus.: Phillip Johnston — Cost.: Rudy Dillon — Son: Les Lupin — Int.: James Spader (Jack Possi), Mandy Patinkin (Jim Nashe), M. Emmet Walsh (Calvin Murks), Charles Durning (Bill Flowers), Joël Grey (Willy Stone), Samantha Mathis (Tiffany), Christopher Penn (Floyd Murks) — Prod.: Frederick Zello et Dylan Sellers — États-Unis — 1993 — 98 minutes — Dist.: Cineplex Odéon.

Wittgenstein

Avec **Wittgenstein**, Derek Jarman fait ses délices des paradoxes de la vie du logicien le plus influent de la philosophie contemporaine. Au tout début du film, dans le halo de lumière qui l'isole de l'obscurité du studio, le jeune

Wittgenstein, assis à sa table de travail, écrit avec application : «Si les gens ne faisaient jamais d'idioties, rien d'intelligent ne serait jamais accompli...». Le ton est donné. Wittgenstein, c'est le brillant, précoce et presque autodidacte génie couronné par Bertrand Russell, mais c'est aussi le réformé de 1914 qui s'engage dans l'armée autrichienne dans l'espoir que la guerre le rapprochera de Dieu, ou encore l'illuminé qui devient instituteur de campagne, convaincu que les enfants de paysans sauront mieux le comprendre que les étudiants de Cambridge.

Par un curieux jeu de glissement entre les trois derniers films de Jarman (**Caravaggio**, **Edward II** et **Wittgenstein**), **Edward II** et **Wittgenstein** doivent les grands traits de leur forme au sujet du film précédent : tons et compositions caravagesques pour **Edward II** (adapté d'une pièce de Marlowe) et stigmates de l'esthétique théâtrale pour **Wittgenstein**.

Jarman, qui affectionne le studio, joue ici à plein le paradoxe du théâtre dans le cinéma, comme il joue, à un autre niveau, celui du roman par correspondance (un grand nombre de scènes consistant en lecture de lettres). Mais Jarman n'est pas à proprement parler un formaliste, le procédé étant pour lui bien plus un moyen qu'une fin.

En effet, il y a dans **Wittgenstein** un désir d'épure que Jarman ne satisfait qu'en empruntant la froide lumière blanche, les décors dépouillés et les sobres costumes des pièces de Beckett. Dans ce théâtre de l'absurde se débat le génie de Wittgenstein que Jarman nous montre, frisant la confusion d'esprit et l'aphasie, dans des scènes où Karl Johnson (dans le rôle-titre) fait un remarquable numéro d'acteur.

Et le cinéma là-dedans? Humblement mais sûrement il a choisi son camp, celui de la fantaisie (les anachronismes et clin d'œil de Jarman) mais aussi celui d'un certain repos de l'esprit (le cinéma est l'un des seuls endroits où Wittgenstein se laisse aller) et surtout celui de l'émotion. Car dès que les sens reprennent le dessus, c'est le cinéma qui revient, la caméra allant chercher en plan serré l'étreinte de la main de Wittgenstein et de celle de son jeune compagnon, ou encore le baiser à pleine bouche du célèbre économiste John Maynard Keynes.

Plus que Bertrand Russell, empêtré dans son hétérosexualité, c'est la figure hédoniste et pragmatique de Keynes qui fait contrepoids à celle de l'austère

autrichien. Car c'est lui qui envoie à Wittgenstein la figure angélique de Johnny qui devient son amant après avoir été le sien, mettant ainsi un baume sur les dernières années de Wittgenstein.

Autre figure positive du film et porteuse d'un certain espoir, c'est celle de l'enfant. **Edward II** se terminait sur l'image d'un préadolescent travesti, **Wittgenstein** s'ouvre sur celle du jeune Ludwig en extravagant costume de danseur exotique. De spectateur muet des événements dans **Edward II**, l'enfant est devenu narrateur sage et fantaisiste dans **Wittgenstein**. C'est lui qui nous accompagne dans la compréhension de la trajectoire cahotique du philosophe et de ses multiples changements de caps. Dernier paradoxe d'un récit rétrospectif commenté, non pas par le personnage en fin de parcours, mais par le personnage à son début.

Si **Wittgenstein** est un film réussi et peut-être le plus abordable des œuvres de Jarman, c'est probablement que le paradoxe, étant une figure à la fois sophistiquée, provocatrice et directe, permet à Jarman et à ses coscénaristes (Terry Eagleton et Ken Butler) d'interpréter avec efficacité et subtilité la vie et la pensée du philosophe autrichien. Ainsi **Wittgenstein** vient compléter une trilogie des égarements de la nature humaine, commencée avec **Caravaggio** et **Edward II**. Et si l'erreur d'Edward avait été de mélanger amour et politique, celle de



Wittgenstein, selon Jarman, aura été de développer une philosophie abstraite et brillante, mais incapable de l'aider, au jour le jour, à vivre mieux.

Pascal Boutroy

WITTGENSTEIN — Réal.: Derek Jarman —