

Critiques

les Sauf-conduits

l'Assassin jouait du trombone

Cape Fear

Homicide

Michel Coulombe, Yves Picard et Mario Cloutier

Volume 11, numéro 3, avril-juin 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34061ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Coulombe, M., Picard, Y. & Cloutier, M. (1992). Compte rendu de [Critiques / *les Sauf-conduits* / *l'Assassin jouait du trombone* / *Cape Fear* / *Homicide*]. *Ciné-Bulles*, 11(3), 51-56.

*Vous auriez dû lire ici une critique des **Amants du Pont-Neuf** par Normand Chabot, mais ce film est programmé dans une salle des Cinémas Unis. Or, les Cinémas Unis ont jugé bon de ne pas renouveler pour 1992 les laissez-passer qu'ils avaient accordés à un certain nombre de critiques, en particulier ceux qui collaborent aux revues de cinéma. Les négociations menées par André Roy, le président de l'Association québécoise des critiques de cinéma (A.Q.C.C.), avec Maria Fortin des Cinémas Unis n'ont eu jusqu'ici aucun résultat. La rédaction de **Ciné-Bulles**, à la demande de l'A.Q.C.C., a décidé de ne publier, jusqu'à nouvel ordre, aucune critique de films programmés dans les salles de Cinémas Unis.*

LES SAUF-CONDUITS

de Manon Briand

par Michel Coulombe

Les films nouveaux pleuvent et les cinéastes inconnus sont légion, pourtant il demeure plutôt rare (trop) qu'on puisse saluer, au générique de fin, le travail d'un cinéaste capable de vraiment faire sien le médium avec un tant soit peu de personnalité, qui plus est lorsqu'il s'agit d'un nouveau, d'une nouvelle venue. Aussi **les Sauf-conduits**, le premier film de Manon Briand réalisé hors du giron universitaire, n'en paraît-il que plus réjouissant. À la fois miroir d'une certaine jeunesse (laquelle n'est pas monolithique) et de l'état de manque amoureux, **les Sauf-conduits** évite intelligemment, habilement, la plupart des pièges où tant de réalisateurs de premiers films s'égarèrent, attirés sur des sentiers rarement lumineux. Les uns s'y contemplent béatement le nombril, d'autres s'y grattent le bobo, extatiques, rendent lourdement hommage aux cinéastes modèles ou cherchent sottement à faire savant. Pas Manon Briand. Certes, elle ne donne pas un film sans défauts, mais elle propose un ton, une manière un peu Nouvelle Vague, utilisant les gros plans, le mouvement, la couleur et le noir et

blanc, le ralenti, les silences, pour se faire entendre. Surtout, la cinéaste ne se laisse piéger ni par le pastiche, ni par la superficielle profondeur qui en perdent plusieurs.

La situation de départ de **Sauf-conduits** fait quelque peu penser à celle de **Sortie 234**, un court métrage qui marquait les débuts, remarquables, de Michel Langlois en 1988. On y trouve en effet une fille et deux garçons à l'aube de l'âge adulte (cette fois Julie Lavergne, Luc Picard et Patrick Goyette ; chez Langlois Élise Guilbault, Jean L'Italien et Roy Dupuis), tous amoureux de quelqu'un qui aime ailleurs, de telle manière que le triangle se referme sans que l'amour soit jamais partagé. Cela pourrait ressembler à **la Ronde** d'Arthur Schnitzler, qu'Ophuls et Vadim avaient transposé au cinéma, si les personnages de **Sauf-conduits** n'étaient constamment confrontés les uns aux autres et si les amours hétérosexuelles ne croisaient le désir homosexuel. Après une ouverture sur un mode léger, Manon Briand révèle cette situation sans issue, troublante pour les trois protagonistes, de manière particulièrement ingénieuse dans une scène où ils regardent ensemble de courts films qui dévoilent leurs sentiments inavoués. À partir de là, la cinéaste compose plutôt bien avec la ténuité de son intrigue, s'avancant

Les Sauf-conduits

16 mm / coul. / 56 min /
1991 / fict. / Québec

Réal. et scén. : Manon Briand
Image : Yves Bélanger
Son : Catherine Van Der Donckt
Mus. : Pierre Messier
Mont. : Richard Comeau
Prod. : Manon Briand - Films de l'Autre
Dist. : Cinéma Libre
Int. : Julie Lavergne, Luc Picard, Patrick Goyette, Yves Pellerier, Claude Poissant

L'ASSASSIN JOUAIT DU TROMBONE

de Roger Cantin

par Yves Picard



Julie Lavergne, Luc Picard et Patrick Goyette dans *les Sauf-conduits*

en terrain miné puisque le spectateur, lui, a bel et bien compris et assimilé la situation. Aussi le film doit-il beaucoup aux acteurs qui font oublier les moments de flottement et passent avec finesse du rire insouciant à la détresse étouffée, du mensonge à la vérité.

Le scénario de *Sauf-conduits* évolue autour d'un projet commun que nourrissent les trois amis, une idée futile mais dans laquelle ils s'engagent avec emballement : battre le record mondial du lancer de l'œuf... Rien de moins. Peut-être d'ailleurs faut-il voir là le symbole de tout ce qui leur arrive, de leur condition même, faite à la fois d'une volonté de dépassement et d'une grande fragilité. Plutôt que de mettre l'accent sur l'intrigue et les rebondissements, plutôt que de noyer son récit parmi la foule des personnages secondaires, Manon Briand mise sur l'émotion, sur le trouble, sur l'expression d'un malaise refoulé qui trouve, chez l'un, son soulagement dans une moto à réparer, chez l'autre dans une affiche à concevoir. On trompe l'ennui à défaut de parvenir à se tromper soi-même. Il y a fort à parier que c'est de ce côté, du côté de l'émotion, que Manon Briand, cinéaste, obtiendra son propre sauf-conduit. ■

Le cinéma québécois possède depuis le milieu des années 80 une tendance majeure au cinéma de fiction, qui est profitable parce qu'elle sait être sereine. Le public depuis plus de cinq ans fait une fête aux divers cinéastes québécois qui n'ont plus honte de faire de la fiction. Longtemps freinée par le direct, la fiction cinématographique québécoise est sortie en effet en force du placard le jour où Rock Demers, à l'écart, pour le public restreint des enfants, a commencé sa série des *Contes pour tous*. Il a ouvert du même coup les vannes de la fantaisie et par ricochet, ouvert les yeux de beaucoup sur le désir inassouvi des Québécois de se faire raconter des histoires, intelligemment, sans avoir à en rougir. À partir de là, deux courants présents depuis longtemps dans le cinéma d'ici ont pu peu à peu accéder à l'avant-scène : le courant des fictions au mode personnel d'abord (Arcand, Pool, Lauzon, Favreau et Forcier), le courant des fictions au mode commercial ensuite (Simoneau, Ménard et Chartrand), avec les succès divers qu'on connaît.

Roger Cantin avec *l'Assassin jouait du trombone*, son deuxième long métrage de fiction, le même Roger Cantin qui a justement coscénarisé le premier *Conte pour tous*, *la Guerre des tuques*, qui a récemment scénarisé et réalisé un nouveau long métrage pour enfants, *Simon les nuages*, participe pleinement à cette tendance du cinéma québécois à « fictionner sereinement ». Dans une entrevue au *Devoir* (21 septembre 1991), il avouait d'ailleurs une dette en ce sens à ses prédécesseurs et aux films pour enfants en général.

Si le film participe bien à ce courant, le bât n'en blesse pas moins cependant pour le spectateur, lorsqu'après s'être dit au début de la projection que le cinéma québécois de fiction entre les mains de Cantin atteint au divertissement intelligent, il se désole et se surprend à regret à se dire, pensant à *Croc*, « c'est pas parce qu'on rit que c'est drôle ». Le bât blesse lorsqu'après avoir ri de bon cœur pendant la première demi-heure, le spectateur déchanté et remar-

que que le film accuse les deux maux caractéristiques des films québécois de fiction « commerciale » des dernières années.

Il ne faudrait pas croire en effet que tout est rose en pays de fictions cinématographiques québécoises, surtout lorsqu'il s'agit d'une fiction qui loge à l'enseigne du cinéma « commercial ». Le cinéma québécois de fiction, pour recevoir l'assentiment du public, doit posséder une caractéristique essentielle : faire rire. Contrairement à ce que l'on a longtemps cru sur la base du succès mythique de **Deux Femmes en or** et du **Déclin de l'empire américain**, ce n'est pas le sexe en effet qui semble attirer en grand nombre le spectateur d'ici, mais l'humour. Seule cette dernière caractéristique est commune aux deux succès précités et à ces autres succès récents que sont **Dans le ventre du dragon**, **Cruising Bar** et **Ding et Dong, le film**.

Cantin avait sans doute compris cela. Sa fiction cinématographique plaît pendant les 30 premières minutes parce qu'elle est alors rondement menée, parce qu'elle est alors truffée de gags et de jeux de mots, parce qu'elle dénote alors un plaisir de filmer rare. Le prologue du film, ainsi que la première apparition de Marleau (Germain Houde) en faux détective qui fait chuter le décor, vont longtemps après la projection constituer pour beaucoup de spectateurs un sujet de discussions et de réminiscences plaisantes. Pourtant tout cela s'enraye, accroche, dérape après le premier acte. Pourquoi ? Parce qu'à force de vouloir faire rire à tout prix, Cantin s'est enfargé, comme Simoneau, Ménard et Chartrand avant lui, de la même double manière.

L'idée de départ du scénario de Cantin était séduisante et riche mille clins d'œil possibles : Marleau, un comédien, après avoir tourné le dos à son métier se retrouve gardien de nuit d'un studio de cinéma ; il est contraint d'arpenter des coulisses qu'il n'a pas tout à fait quittées. De fait, c'est là la force du film, de son premier tiers. Cependant, cette idée est aussitôt associée à une autre qui la limite et l'enserme : une histoire de meurtre(s), de malfrats, de robot et de savant-fou —, une histoire de bande dessinée, aussi simpliste que désolante. Et c'est ce qui fait couler le film. Précisément la même inadéquation d'un personnage fort à un récit faible qui a fait sombrer les récents succès cinématographiques québécois précités, le même enlisement de la seconde partie qui a fait de ces films des échecs esthétiques. Le savoureux duo comique formé par Girard et Côté dans le film de Simoneau s'était perdu dans les méandres de la science-fiction bédésèque. Ding et Dong s'étaient

évertués à monter une pièce sans avenir. Côté s'était dépensé en pure perte à courir après sa queue. Voilà maintenant que Houde, après un début très prometteur, aux deux tiers du film, est obligé de faire le pitre à quatre pattes...

L'Assassin jouait du trombone, au nom du programme que ce titre annonce, court-circuite toutes les possibilités entrevues lors de la première demi-heure, qu'il s'agisse de la belle complicité entre Marleau et Josée, sa fille (Anaïs Goulet-Robitaille), qui sera assourdie, ou encore de la folie douce entre les deux punks (Gildor Roy et Claude Desparois), qui sera atténuée, jusqu'au suspense lié à l'identité de l'assassin, qui sera miné, et son mobile à la toute fin, qui sera ridiculisé. Au nom du rire qu'il faut déclencher, les images éculées, les situations empruntées (le développement du film doit beaucoup à **Who Framed Roger Rabbit ?**), parées il est vrai en clins d'œil, se succèdent de plus en plus nombreuses à mesure que le récit s'approche du final, rétrécissant par voie de conséquence les personnages comme autant de peaux de chagrin. Marleau au début fait tomber le décor suranné, le cliché. Cantin ne donne malheureusement pas la même chance à son film, ne se donne pas la même chance.

Comme les cinéastes qui fictionnent pour le rire, Cantin va d'une première partie prometteuse à une seconde lassante parce qu'il va de la vie au simulacre. Au contraire des cinéastes personnels qui cassent le plus souvent le récit conventionnel au profit de l'émotion. Les « commerciaux » ne se rendent pas compte, semble-t-il, que si le public fait le trajet de la rue à la salle, ce n'est pas pour faire le même trajet dans le film.

Ne reste alors pour maintenir l'intérêt du spectateur que l'autre malformation caractéristique du cinéma québécois de fiction « commerciale » récent : le « syndrome Elvis Gratton ». Le film fait rire même après sa première bobine dévidée, certes, j'en conviens, mais à quel prix ! Il lui faut alors en effet avoir recours à la nouvelle boîte à supplices de l'humour cinématographique québécois : la caricature de l'homme québécois, j'entends l'affligeante démonstration que le mâle québécois marche à quatre pattes, justement.

Que l'on y songe. Trois groupes de personnages nous sont offerts dans ce film. Marleau et sa fille ; la comtesse et les deux punks ; le savant-fou, son robot et le cerveau électronique démiurge. Par trois fois, qui mène le(s) personnage(s) masculin(s) par le bout

L'Assassin jouait du trombone

35 mm / coul. / 100 min /
1991 / fict. / Québec

Réal. et scén. : Roger Cantin
Image : Rodney Gibbons
Son : Richard Nichol
Mus. : Mylan Kymlicka
Mont. : Yves Langlois
Prod. : Franco Battista - Allégo Films
Dist. : Allégo Films Distribution
Int. : Germain Houde, Anaïs Goulet-Robitaille, Julie Saint-Pierre, Claude Desparois, Gildor Roy, Raymond Bouchard, Normand Lévesque



Raymond Bouchard dans *L'Assassin jouait du trombone*
(Photo : Ron Diamond)

du nez ? Dois-je répondre et souligner que la fille mène le père, que la comtesse mène les deux épais, et que le cerveau, à la voix féminine, mène le savant-fou ? Critique féministe ou effet-pervers ? On comprendra que la question n'en est pas une. Cet effet pervers n'est que la plus explicite illustration d'une stratégie qui compte faire rire, de la manière la plus mécanique, de la manière la plus sûre.

Au cinéma, aujourd'hui, on ne rit pas gratuitement de l'anglophone, sous peine d'être taxé d'anglophobie ; on ne rit pas gratuitement des femmes, sous peine d'être taxé de misogynie. Que reste-t-il ? Elvis Gratton, justement. C'est-à-dire le portrait-charge tout cuit et qui a fait recette du mâle québécois bête et insignifiant, si doux-comme-un-agneau qu'il n'en est même pas attachant. Le rire gratuit, fort peu mordant, efficace seulement comme l'est le croc-en-jambe qui fait chuter l'autre, qui le fait marcher à quatre pattes justement. Et c'est ainsi que nous avons eu droit à des personnages masculins francophones qui, parce qu'ils ne sont là qu'à titre de tuteur, cherchent l'issue, sont perdus, désemparés et ridicules — des personnages qui, ou bien arriveront trop tard (**Dans le ventre du dragon**), ou bien ne trouveront rien (**Cruising Bar**), ou bien ne comprendront rien (**Ding et Dong, le film**), ou bien se contenteront de suivre (**L'Assassin jouait du trombone**). Le portrait consternant d'une condition masculine caricaturée jusqu'à l'émasculatation. Un portrait qui ne réussit même pas à être utile à la cause féministe tant il vise une représentation dans laquelle aucun homme ne peut se reconnaître. Un portrait réduit à l'état de cliché pour faire rire. Un portrait réalisé par des hommes québécois francophones qui, à vouloir faire rire à tout prix, ont oublié de se donner une place dans leur film, ou à défaut une vision de cette représentation.

On comprend que le spectateur se cherche la première demi-heure passée, et ne se retrouve ni dans une seconde partie « cinéma-cliché », ni dans ce cliché de l'homme québécois. Comme toujours le spectateur aurait dû voir venir les coups, dès la première scène du film. Le prologue était pourtant limpide : un monteur qui se tortille devant un extrait de film montrant une femme qui se dévêt est étouffé par... de la pellicule. On pensait que Cantin réglait alors son sort à un certain cinéma, voire à une certaine conception de la condition masculine. On était loin de se douter qu'il s'agissait de la métaphore programmatique du film : enserrer la vie à l'aide du simulacre, et ridiculiser le mâle sans autre raison que de faire rire. ■

CAPE FEAR de Martin Scorsese

par Mario Cloutier

Martin Scorsese n'aime pas qu'on dise que le cinéma représente toute sa vie, et il réfute les affirmations qui feraient de lui un esthète ou un grand maître du cinéma. Scorsese ne veut surtout pas passer pour un intellectuel. Il vient d'une famille italienne de la classe moyenne, et il en est très fier.

Pour ces raisons, peut-être, le réalisateur new-yorkais aura finalement accepté de refaire **Cape Fear**, le suspense réalisé par J. Lee Thompson en 1962, mettant en vedette Gregory Peck et Robert Mitchum (tous deux présents dans des rôles secondaires de la nouvelle version). Il n'y aurait pas de projet trop ordinaire pour cet artisan, ce petit cinéaste asthmatique qui s'amuse à faire jouer ses parents dans presque tous ses films.

Or, Martin Scorsese est bel et bien un artiste et un grand cinéaste. Il réécrit ici le scénario d'une œuvre moyenne pour en faire un très bon film. Si déception il y a, ce n'est pas parce que nous sommes face à un échec, mais plutôt parce qu'il est dommage, même si cela fascine, de voir Scorsese perdre son temps avec un mauvais sujet. Il a beau y mettre du sien, de ses tripes et bibittes, **Cape Fear** demeure un compromis. Ce n'est pas le premier dans la carrière de celui qui aimerait bien connaître le succès et la joie de remporter un Oscar, mais c'est déjà mieux que **The Color of Money** et **After Hours**.

Dans **Cape Fear**, Scorsese retrouve son acteur fétiche, Robert De Niro, qui incarne un personnage violent et destructeur. À sa sortie de prison, Max Caddy hante la famille de son avocat qui, 14 ans plus tôt, n'a pas voulu prendre en considération des circonstances atténuantes, convaincu qu'il était de la culpabilité de son client dans une affaire de viol. Cette simple histoire de vengeance, Martin Scorsese a l'intelligence de la faire dévier vers le récit d'une mutation, celle du personnage principal, Sam Bowden, l'avocat interprété par Nick Nolte, qui passe du drabe au rouge, de mari morne à brute sans vergogne.

Car ce qui intéresse Scorsese réside comme toujours beaucoup plus dans le contre-champ que dans le champ, dans la réaction que dans l'action. Max Caddy, l'invincible ange exterminateur, personnage

Cape Fear

35 mm / coul. / 128 min /
1991 / fict. / États-Unis

Réal. : Martin Scorsese
Scén. : Wesley Strick (d'après le scénario de James R. Webb et le roman de John D. MacDonald, **The Executioners**)
Image : Freddie Francis
Son : Tod Maitland
Mus. : Bernard Hermann
Mont. : Thelma Schoonmaker
Prod. : Barbara De Fina
Dist. : M.C.A. Divertissements sur film du Canada
Int. : Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lange, Juliette Lewis, Jæ Don Baker, Robert Mitchum, Gregory Peck, Martin Balsam



Jessica Lange dans *Cape Fear*

sera avalé par les flots, mais pas sans avoir entraîné Sam Bowden sur le terrain de la haine pure, totale et éternelle.

Ainsi, comme on pensera que Bowden est allé trop loin, pourra-t-on reprocher également à Scorsese une surenchère de moyens pour contrecarrer la minceur de l'intrigue. Le cinéaste repousse notre crédulité jusqu'au bout, De Niro cabotine parfois et le film tangué dangereusement vers l'excessif, le difforme. Mais c'est exactement là où voulait nous amener Scorsese, dans cette zone trouble de la peur où la logique et la morale ne répondent plus de l'homme qui est devenu un loup pour l'homme.

La seule question que l'on peut encore se poser est : comment se fait-il que Scorsese ait pu croire qu'un film aussi violent moralement et violemment immoral (pensons à la scène où Caddy séduit la fille des Bowden et l'embrasse goulûment sur la bouche en gros plan) puisse le rapprocher de l'Académie et des vieillards qui attribuent les Oscars... Faudra sans doute repasser. Ou Martin Scorsese, comme Sam Bowden, devra accepter qu'il n'est qu'humain. Le cauchemar du cinéaste ne s'incarne pas en un maniaque à ses trousses ; il s'agit plutôt de sa propre obsession de voir ses films condamnés à un succès relatif, alors que l'œuvre dans son ensemble trouvera sa niche dans la grande histoire du cinéma américain. ■

haut en couleurs, en tatouages, tout parfait salaud qu'il soit, demeure en retrait des souffrances qu'il inflige à ses victimes. Par contre, la caméra traque sans relâche les Bowden (Jessica Lange et Juliette Lewis interprètent respectivement la femme et la fille de l'avocat) qui, tels des fauves en cage, s'entre-déchirent avant de passer à des actes d'une brutalité malhabile.

Le traitement cinématographique est, à l'exception de quelques redondances du scénario, mené de manière fort habile comme nous sommes en droit de l'attendre du cinéaste new-yorkais. Scorsese réussit là où J. Lee Thompson, ou encore Brian De Palma, ont si souvent échoué dans le passé, c'est-à-dire à s'inspirer de la manière Hitchcock sans le plagier bêtement. Il adapte librement le scénario original en le gonflant de ses références habituelles à la religion, à la famille, à la violence et en procédant d'un style que n'aurait pas renié l'auteur de *Psycho*.

Le film part en trombe avec une musique hautement dramatique à la Bernard Herrmann, en plus d'un jeu entre l'utilisation de couleurs et de négatifs. Pendant tout le film, Scorsese calcule ses effets au quart de tour en utilisant de nombreux mouvements de caméra, plans obliques, zooms rapides,... Comme Hitchcock, il réussit à soutirer le maximum d'impact dramatique de chaque scène en exprimant l'indicible angoisse qui la sous-tend. La finale est particulièrement réussie à cet égard, rassemblant en une haute voltige technique les éléments précités. Max Caddy

HOMICIDE

de David Mamet

par Mario Cloutier

Il pleut des films policiers comme des clous sur le cercueil du cinéma américain. À la recherche du temps perdu et d'idéaux disparus à jamais, Hollywood, moribond, souhaite mettre un peu d'ordre. Et pour se taper la sale besogne, qui d'autre que la police, ces concierges de la criminalité, ces éboueurs des malfrats et de la vermine, ces dermatologues qui débarrassent de la face de l'*American dream* les pustules virulentes du mal. Rédemptrice, la police !

Un peu en retrait par rapport à l'ensemble de la production américaine, le dramaturge David Mamet a cependant toujours été fasciné par le monde interlope. Son troisième film, *Homicide*, tout en étant un drame policier qui reprend les bases du genre, s'éloigne peu à peu du suspense et de l'action pour se concentrer sur les préoccupations psychologiques du personnage principal. Robert Gold (Joe Mantegna)

Homicide

35 mm / coul. / 100 min / 1991 / fict. / États-Unis

Réal. et scén. : David Mamet

Image : Roger Deakins

Mus. : Aeric Jans

Mont. : Barbara Tulliver

Prod. : Cinehaus Productions

Dist. : Columbia Pictures

Int. : Jæ Mantegna, William H.

Macy, Natalija Nogulich

est un inspecteur de police juif tout à fait assimilé à la culture américaine, mais qui se voit confronté à sa judaïté lors de l'enquête sur le meurtre d'une vieille commerçante juive. Jusque-là considéré comme le fin causeur et le parfait négociateur de la section des homicides d'un quartier paumé de Baltimore, Gold ne réussit plus désormais à transformer en or tout ce qu'il touche. Il expérimentera à ses dépens le dicton qui dit que « les bons gars finissent toujours derniers ».

Policier consciencieux ayant la plaque étoilée gravée sur le cœur, Gold est prêt à épouser toutes les causes valables. Lui l'apatride, le sans-foyer qui couche au poste de police, se découvre la ferveur d'une autre étoile, celle de David, qui le fera s'intéresser à une société secrète juive, déterminée à contrer l'antisémitisme. Mais Gold s'apercevra trop tard qu'il n'est qu'un pion pour les uns et les autres. Doublé de tous côtés, il se retrouvera à la fin doublement seul, incapable qu'il a été de trouver sa place. Ainsi, la confrontation finale avec le tueur noir tant recherché donne au film sa véritable définition, celle d'un drame psychologique plutôt que policier, d'où toute tension a été évacuée. Ne restent que deux hommes qui n'ont plus rien à perdre, réunis au bout d'un cul-de-sac qui ne laissera qu'un seul survivant, pour lequel plus rien ne sera comme avant.

Cette description, qui sacrifie quelque peu les ramifications émotives sous-tendant le déchirement spirituel du personnage principal, rend toutefois compte de la complexité et de l'importance du texte pour David Mamet. Il poursuit en ce sens la démarche entreprise avec **House of Games** et, sur un ton plus léger, avec **Things Change**. Ruses et traquenards sont au rendez-vous ; mensonge, trahison et problèmes moraux sont autant de questionnements existentiels que Mamet nous propose ici. La rigueur de son travail au niveau du texte, riche et dense, se base sur l'utilisation de personnages bien définis auxquels sont attribués un vocabulaire et un niveau de langage propres.

David Mamet a écrit encore ici des dialogues fort bien tournés, qui, tout en cherchant à s'éloigner des clichés policiers habituels, les parodient parfois pour détendre l'atmosphère. Pensons notamment à ce monologue de Robert Gold qui donne un sens presque poétique au célèbre mot de quatre lettres commençant par « f... ». En fait, aucun mot n'est laissé au hasard par Mamet. Le langage, parfois manipulateur, anodin ou absurde, est constamment maître du jeu.

Chez Mamet, le son et l'image demeurent, constamment au service du texte de l'acteur. Joe Mantegna travaille d'ailleurs pour la troisième fois avec le cinéaste. Tour à tour joueur invétéré, gangster italien et policier juif, l'acteur caméléon, comme Mamet originaire de Chicago, joue sur toutes les nuances de son registre pour exprimer les tiraillements qui s'opèrent à l'intérieur du personnage, un flic à mille lieues des clichés hollywoodiens et autres Dirty Harry. D'abord sûr de lui, Bob Gold se transforme sous nos yeux en un néo-juif, obsédé et nerveux, fasciné qu'il est par un groupe qui lui offre enfin une identité. Fébrile, il finira toutefois complètement délaissé, après la mort de son partenaire et la fin en queue de poisson de ses espoirs juifs. David Mamet lui laisse toute la place nécessaire et Mantegna répond avec une performance étincelante.

Parfois malhabile (pensons à certains gros plans ou inserts inutiles, sinon répétitifs), **Homicide** ne sera jamais considéré comme un film d'une grande originalité visuelle, mais il s'agit là certainement du film le plus achevé d'un écrivain appliqué qui a trouvé sa voie, en quelque sorte, en restant lui-même. Son attitude de cinéaste dilettante possède l'intérêt de la fraîcheur et/ou de la naïveté de celui qui n'a rien à faire du cadre télévisuel ou du montage vidéoclip.

Certes on pourra toujours reprocher à David Mamet l'ambivalence de ses choix thématiques et son incapacité à prendre véritablement position. Il serait malvenu de critiquer le cinéaste pour sa dénonciation de la haine antisémite, aussi cruelle qu'inexplicable, mais on peut se questionner sur l'allusion faite au courage de la vieille héroïne juive qui, jadis, a vécu en Palestine et meurt aujourd'hui victime de son obstination à vouloir « occuper » un territoire noir... Aussi, la soudaine compassion du policier solitaire pour ceux qu'il dénigrait haut et fort deux minutes auparavant a de quoi surprendre. Mais ces réserves ne sauraient nous empêcher d'apprécier la justesse de ton qui caractérise l'ensemble du portrait que trace David Mamet d'une certaine Amérique en quête d'elle-même et d'un héros qui ne sait plus où donner de la tête.

David Mamet fait du cinéma à texte, comme on dit de la chanson à texte, du cinéma porteur d'un message à hauteur d'homme, cherchant à cerner l'insaisissable chez les uns et les autres dans la singularité de leurs comportements à tous. Du cinéma qui veut parler à notre intelligence. C'est déjà beaucoup à une époque où l'on a plutôt tendance à évacuer tout ce qui pourrait susciter la réflexion, l'analyse, tout ce qui pourrait faire mal... ■