

## Zoom out

---

Number 162, January 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50126ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

(1993). Review of [Zoom out]. *Séquences*, (162), 53–78.

# Bram Stoker's Dracula



Comme le professeur Abraham Van Helsing se plaisait à le rappeler à son ami, le docteur John Seward, dans le roman *Dracula* de Bram Stoker : «Il nous faut garder un esprit ouvert face au monde qui nous entoure. Nous ne devons en aucun cas laisser nos préjugés nous cacher la vérité, ou à tout le moins une parcelle de vérité. Il nous faut être disposé à accepter l'impossible, à penser l'impensable, à croire l'incroyable.»

L'incroyable s'est produit : Francis Ford Coppola a transposé, pour la première fois à l'écran dans son intégralité, le céléberrime roman de Stoker. Qui, en effet, aurait pu croire que la force créatrice responsable de l'adaptation du roman de Joseph Conrad, *Au Coeur des ténèbres*, transformé à l'écran en *Apocalypse Now*, puisse un jour s'intéresser au prince des ténèbres en personne? Dès la mise en chantier de ce projet, une barrière de préjugés s'est élevée, un mur de doutes s'est dressé, une montagne de scepticisme a surgi. Mais après le refus global vint l'acceptation de l'inévitable. Aussi bien pour les inconditionnels de l'illustre conte que pour les journalistes et les critiques, les attentes et les espoirs atteignirent des sommets encore plus hauts. Avec près de deux cents films de vampires derrière lui, Francis Ford Coppola allait-il réussir à renouveler le genre, comme il le fit jadis pour le film de gangsters avec les *Godfather*?

Comme Van Helsing, je vais essayer d'adopter une grande ouverture d'esprit. Certes, lorsque la barre est placée à un tel niveau, il est difficile de ne pas être quelque peu déçu (voilà, le mot déçu est finalement prononcé). Mais personne aujourd'hui ne saurait aborder avec sérieux le thème du vampirisme au cinéma, comme c'est le cas ici, sans risquer de décevoir. Le vampire souffre de surpopulation, de surexposition, de surenchère et, de surcroît, d'être trop analysé. Donc, toute approche sérieuse ne pourra éviter une attitude révisionniste, un regard extérieur, une ironie intellectuelle, comme si le film se regardait se dérouler. Essayons alors de repousser notre conception personnelle de ce qu'aurait pu être *notre* Dracula et efforçons-nous de distinguer le film que Coppola a réalisé, qu'il a voulu nous montrer et que nous avons vu.

Première observation : Coppola et le scénariste, James V. Hart, illustrent fidèlement la trame narrative du roman, incluant la chronologie des événements, allant même jusqu'à reprendre de grandes portions de dialogues extraites textuellement de l'oeuvre. Voilà qui les honore. Par contre, ils délaissent le climat d'horreur gothique qui imprègne chaque page du roman pour y substituer un motif tragique s'apparentant à l'opéra. On reconnaît là la marque du style de Coppola, dont le souffle lyrique a

**BRAM STOKER'S DRACULA** (*Dracula*) — **Réalisation:** Francis Ford Coppola — **Scénario:** Jim V. Hart, d'après le roman de Bram Stoker — **Production:** Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill — **Images:** Michael Ballhaus — **Montage:** Nicolas C. Smith, Glen Scantlebury, Anne Goursaud — **Musique:** Wojciech Kilar — **Son:** Robert Janiger — **Décor:** Thomas Sanders — **Costumes:** Eiko Ishioka — **Effets spéciaux visuels:** Fantasy II Film Effects — **Maquillages:** Michelle Burke, Greg Cannon — **Interprétation:** Gary Oldman (*Dracula*), Wynona Ryder (*Mina/Elisabeta*), Anthony Hopkins (*Van Helsing*), Keanu Reeves (*Jonathan Harker*), Richard E. Grant (*Dr. Jack Seward*), Cary Elwes (*Lord Arthur Holmwood*), Bill Campbell (*Quincey P. Morris*), Sadie Frost (*Lucy Westenra*), Tom Waits (*R.M. Renfield*) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 123 minutes — **Distribution:** Columbia.



## Séquences a déjà parlé de...

LA VIE SUR UN FIL  
no 159/160,  
septembre 1992, p. 35.

LE VOLEUR D'ENFANTS  
no 159/160,  
septembre 1992, p. 19.

façonné aussi bien *Apocalypse Now* que *The Godfather, Part III*.

Ce motif tragique détermine l'existence même du personnage de Dracula. Le monstre inhumain, vil et bestial créé par Stoker se transforme dans le film en héros romantique en quête de rédemption. Un peu à l'instar de Tarzan dans *Greystoke*, Hart humanise Dracula en le situant dans un contexte historique précis, soit le quinzième siècle en Transylvanie. Il l'associe au Prince Vlad Tepès, dit l'Empaleur, un personnage qui a réellement existé et qui a supposément inspiré Bram Stoker. Il ajoute un prologue se déroulant en 1462 où Dracula est un prince guerrier qui renonce à Dieu parce que l'Église refuse de donner une sépulture chrétienne à sa femme Elizabeta, qui s'est suicidée par amour pour lui alors qu'elle le croyait mort. Hart complète le motif en faisant de Mina Harker, l'héroïne victorienne du roman, la réincarnation d'Elizabeta, que Dracula tentera vainement de reconquérir avant d'assumer son destin tragique.

Toutes ces modifications viennent évidemment trahir l'esprit de l'original car, si le monstre s'humanise, la raison d'être du roman s'évanouit telle la brume sous les rayons du soleil matinal. Dans ce contexte, le livre ne sert que de prétexte. Si Coppola et Hart voulaient illustrer la tragédie d'un vampire aux prises avec un amour impossible, pourquoi ne pas en avoir créé un de toutes pièces? Est-ce parce qu'il est plus facile de commercialiser un film qui se fonde sur un matériau pré-existant ou parce que le roman lui-même a véritablement inspiré cette nouvelle interprétation? Mais alors, pourquoi ce titre : *Bram Stoker's Dracula*? Pourquoi pas tout simplement *Dracula*, ou *Dracula Revisited*, ou encore *Francis Coppola's Dracula*? Tel quel, le titre devient prétentieux et malhonnête, car il induit le public en erreur et ne rend pas justice à ce que le film lui-même cherche à exprimer.

Chacun imagine et interprète différemment une oeuvre littéraire, mais la vision du lecteur ne peut diverger à ce point de l'intention de l'auteur. De plus, il est impossible d'adapter littéralement un livre à l'écran. Quand cela se produit, le résultat se révèle ennuyeux et imbuvable. Un travail de traduction s'impose. Il faut trouver à la prose des équivalents propres au langage cinématographique. Ces arguments ne sont pas nouveaux et, de toute évidence, Coppola comprend parfaitement cette problématique. Il a amplement prouvé dans le passé qu'il était passé maître dans l'art de l'adaptation. Que s'est-il donc produit avec *Dracula*?

Coppola a tout simplement profité de l'opportunité qui s'offrait à lui de poursuivre les recherches esthétiques qu'il avait entreprises avec *One From the Heart*. Envisagé sous cet angle, *Dracula* devient une exploration fascinante des possibilités formelles du cinéma

électronique. Le traitement visuel repose sur un concept en mouvement perpétuel, très dessiné et soigneusement composé, avec des fondus enchaînés savamment calculés, des surimpressions extrêmement complexes, des jeux d'ombres et de lumière brillamment orchestrés. Par l'emploi judicieux des couleurs (rouge pourpre au château de Dracula, bleu opaque durant l'orage londonien, blanc argenté pour Lucy), Coppola exprime la tonalité émotive qui anime chaque scène. Grâce à la fluidité des transitions minutieusement élaborées, à l'invention visuelle sans cesse renouvelée et à la virtuosité de la réalisation, l'intérêt ne faiblit jamais.

Le film représente également une réflexion étonnante sur l'origine du cinéma et les grands mouvements artistiques du passé. L'époque où se situe l'action, soit Londres en 1897, introduit plusieurs inventions technologiques : l'électricité, la machine à écrire, le phonographe, les transfusions sanguines et, bien sûr, le cinématographe. En arrivant à Londres, Dracula entraîne Mina à une projection d'un des premiers films des frères Lumière (la fameuse entrée du train en gare, projetée en négatif) et des premiers films érotiques. Lorsque Dracula nous est présenté en plein jour et rajeuni, Coppola le filme à l'aide d'une vieille caméra Pathé (comme le vampire, la caméra est sensible à la lumière...). Les lanternes magiques, la prestidigitation et la théâtralité fascinent toujours Coppola et elles sont intégrées à l'esthétique de son film.

Coppola rend également hommage à l'expressionnisme du *Nosferatu* de F.W. Murnau, surtout dans la première partie du film, la plus réussie. L'ombre de Dracula qui s'anime indépendamment des mouvements du corps, les mains hirsutes aux doigts exagérément longs, le carosse qui amène Harker au château et le comte s'élevant droit comme une barre de son cercueil sont autant de clins d'oeil au film de Murnau. On retrouve également des éléments surréalistes de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, ainsi que des techniques simples mais efficaces telles que la pixillation, les plans déroulés à l'envers, les perspectives forcées, des effets de miroirs, l'utilisation de maquettes et d'écrans transparents. Le tournage en studio ajoute au sentiment d'artificialité et d'irréalité recherché par Coppola.

Tout cela contribue à créer une oeuvre originale mais surchargée, très appuyée. Coppola nous offre un véritable kaléidoscope d'images d'une somptuosité baroque, avec des costumes splendides et évocateurs, mais il ne parvient malheureusement pas à susciter d'émotions véritables. On a l'impression d'assister à une collection de moments forts et intenses qui se bousculent et qui ne laissent aucun répit : une avalanche perpétuelle.

Le motif tragique laisse perplexe. Comment sympathiser avec Dracula, un vampire qui se métamorphose constamment (vieux, jeune, loup-garou,



chauve-souris, brume verte), dont l'apparence éphémère n'est qu'illusion incorporelle? Lui-même l'affirme à Mina : «Il n'y a pas de vie dans ce corps.» Comment alors adhérer à ce grand amour impossible entre Dracula et Mina? Ce qui semble la raison d'être du film, ce pourquoi Hart a écrit le scénario et ce pourquoi Coppola s'est autant investi, devient ironiquement la principale faiblesse.

D'autres problèmes surgissent : le traitement ambigu de la sexualité féminine, le peu de profondeur psychologique des personnages, le manque d'homogénéité de l'interprétation qui va du pire (le fade Keanu Reeves) au sublime (l'extraordinaire Gary Oldman en Dracula, qui impose le respect) en passant par

l'agréable (excellente Winona Ryder) et le cabotinage de génie (Anthony Hopkins, unique source d'humour du film).

Malgré tout, même si ses immenses qualités ne suffisent pas à camoufler ses énormes lacunes, le film aura au moins eu le mérite d'étonner et d'impressionner. Peut-être avec le temps, le film atteindra-t-il le statut de classique. Mais pour l'instant, il faut faire preuve d'une très grande ouverture d'esprit et d'une bonne dose d'indulgence envers Coppola pour entériner sa version cinématographique du *Dracula* de Bram Stoker.

André Caron

## Reservoir Dogs

Dans le parcours d'un cinéophile, arrive parfois un film sortant tout droit de nulle part pour le surprendre et le ravir. Dès lors, sa passion se voit ranimée et son espoir, gonflé à bloc. **Reservoir Dogs** appartient à cette catégorie salvatrice et s'impose comme l'une des plus belles révélations de 1992. Ce premier long métrage de Quentin Tarantino, un jeune cinéaste issu du Sundance Institute de Robert Redford, étonne par la maîtrise de sa réalisation. Également, il choque (et fascine) par son extrême violence, excite le spectateur grâce à son rythme frénétique et éblouit par son audacieuse construction. Privilégiant les flashbacks, la structure narrative est à la source même de la grande réussite que constitue le film en éliminant l'apparente banalité du récit. En effet, une fois le visionnement terminé, on se demande de quelle autre façon Tarantino aurait pu mettre en scène son histoire. Telle est la force de l'oeuvre, fracassante.

Il s'agit en fait de deux rencontres, une avant et une après le crime, entrecoupées d'un générique. Celui-ci, tourné au ralenti, installe immédiatement le motif radiophonique, dont on reparlera plus tard. La première rencontre tient lieu d'ouverture au long métrage. On nous présente un groupe d'hommes, attablés à un restaurant, discutant ferme du sens profond de la virginité chez Madonna et de la logique du pourboire. La caméra mobile louvoie autour de la table en arcs de cercle, produisant une impression de convivialité, de camaraderie et d'union. Fausse perception longuement et brillamment déconstruite au cours de la seconde rencontre, qui comporte de nombreux retours en arrière et compose tout le reste du film.

Ces individus forment en réalité une équipe montée de toutes pièces, artificiellement créée le temps d'un cambriolage. À la suite de l'événement, ils ont tous rendez-vous dans un entrepôt abandonné. Ce qui ne

devait être qu'une formalité devient alors un huis clos sanglant, une implacable descente vers la mort. **Reservoir Dogs** prend à ce moment des allures d'essai sur l'identité et sur l'éthique des gangsters. Affublés de pseudonymes pour le moins colorés tels que Mr. White ou Mr. Orange, ces collègues ne se connaissent pas, mais savent qu'un traître se cache parmi eux. Le spectateur, plus chanceux, en apprend sur les quatre survivants à l'aide de flashbacks concoctés par Tarantino. Celui sur





**RESERVOIR DOGS** —

**Réalisation:** Quentin Tarantino  
**— Scénario:** Quentin Tarantino  
**— Production:** Lawrence Bender, Richard N. Gladstein, Monte Hellman — **Images:** Andrzej Sekula — **Montage:** Sally Menke — **Musique:** Karyn Rachtmann — **Décors:** David Wasco — **Costumes:** Betsy Heimann — **Interprétation:** Harvey Keitel (M. White/Larry), Tim Roth (M. Orange/Freddy Newendyke), Steve Buscemi (M. Pink), Michael Madsen (M. Blonde/Vic Vega), Chris Penn (Nicé Guy Eddie), Lawrence Tierney (Joe Cabot), Randy Brooks (Holdaway), Eddie Bunker (M. Blue), Quentin Tarantino (M. Brown), Kirk Baltz (Marvin Nash), Lawrence Bender (un jeune flic) — **Origine:** États-Unis — 1992 — 105 minutes — **Distribution:** C/FP.

Mr. Pink illustre sa fuite des lieux du vol et confirme qu'il est parvenu à s'échapper avec les diamants convoités, tandis que ceux de Mr. White et de Mr. Blonde s'apparentent à des entrevues que l'on subit pour obtenir un emploi.

L'introduction de Mr. Orange, complexe et multiple, s'avère un moment paroxystique de **Reservoir Dogs**. Dès le début, on le voit en relation avec un personnage qui n'intervient que dans un flashback. On comprend aussitôt qu'Orange est un policier s'entraînant afin de s'infiltrer au sein de l'équipe. Par extension, on assiste également à la *création* d'un personnage. Le superviseur de Tim Roth ne lui dit-il pas que, pour cette tâche, il doit être un bon acteur? Élève consciencieux, le jeune flic apprend son rôle, s'approprie un passé de truand qui n'est pas le sien. Le flashback est savamment monté de façon à ce que l'on constate l'évolution de sa performance. Initialement, il répète seul dans son appartement, puis teste son talent sur son collègue policier. Le véritable examen suit lorsqu'on le voit, poursuivant son anecdote face à ses futurs partenaires dans le crime. Tarantino, dans un éclair distanciateur remarquable, pousse alors l'expérience encore plus loin. Mr. Orange relate son «coup» et, soudainement, on s'y voit plongé, sans avertissement. Le réalisateur nous montre un événement qui n'est jamais arrivé. Tout cela dans une séquence extrêmement stylisée exploitant le ralenti, la contre-plongée, l'amplification sonore et le travelling circulaire, qui nous emporte dans un tourbillon infernal. Le résultat foudroie. Une belle démonstration de cinéma et d'interprétation!

Une autre manipulation intelligente de la bande-son apparaît à travers les interventions ponctuelles d'un animateur de radio, invisible et omniscient. La plus percutante entre toutes est sans contredit celle où Mr. Blonde attaque sauvagement son otage, un policier capturé lors du crime. L'inquiétant faux-blond profite de ce qu'il est seul dans l'entrepôt (Orange baigne dans son sang, évanoui) pour «casser» la jeune recrue. Blonde ouvre la radio, histoire de relaxer, dit-il. Le son que l'on entend quitte le plan et envahit la trame sonore. Celui qu'on nous a présenté comme psychopathe se met alors à danser et chanter puis, finalement, à mutiler le pauvre

policier. Il s'interrompt pour sortir chercher un contenant d'essence. Bref instant de répit, où musique et violence se transforment en lumière solaire et chants d'oiseaux. Le retour de Blonde à l'intérieur de l'entrepôt s'accompagne de la reprise de la chanson (Stuck in the middle with you), de ses pas de danse et de ses gestes d'agression. Le sadisme intrinsèque des actes, d'ores et déjà difficilement supportable, est ainsi accentué par le va-et-vient musical. Un passage qui glace le sang et défie notre tolérance à la violence.

Le décor tend à l'observateur minutieux plusieurs indices sur le déroulement du récit. On peut supposer que le repère des bandits servait autrefois d'entreprise funéraire. Mentionnons par exemple ces cercueils à la verticale qui parsèment le plancher de béton et ce corbillard à peine camouflé par un plastique. La discussion entre White et Pink, au cours de laquelle ils *dissèquent* l'échec de leur opération, prend place dans une ancienne salle d'autopsie et d'embaumement. Le propos du film et les intentions de Tarantino, situés dans cet environnement morbide où la mort rôde partout, sont par conséquent davantage centrés sur l'analyse psychosociale du gangstérisme que sur la représentation d'un simple fait divers. Avec de telles fondations, **Reservoir Dogs** devait inévitablement se terminer dans un bain de sang.

La relation complexe entre White et Orange, respectivement figure paternelle et fils initié, en est aussi une entre le vrai et le faux. Elle occasionne au réalisateur deux scènes intimistes, où le maître soutient l'élève dans une pose de *pietà*. Dans la première, White offre à Orange, qui saigne abondamment, un appui moral teinté de culpabilité. Dans la seconde, où White est maintenant convaincu de la trahison d'Orange, il pointe son arme à la gorge de l'agent double. Tarantino, quant à lui, toujours original, subvertit le symbole religieux et troque la pitié pour une vengeance sacrificielle. Le spectateur estomaqué quitte le cinéma en se disant qu'il vient d'assister à quelque chose de plutôt rare de nos jours: la naissance d'un auteur.

Alain Dubeau

## S É Q U E N C E S

a transporté ses bureaux au 1340, boul. St-Joseph Est, Montréal H2J 1M3

Téléphone: 524-8223 — Télécopieur: 524-8522

On peut se procurer les anciens numéros de *Séquences* à nos bureaux seulement.

Toutefois, les abonnements, les réabonnements et les réclamations doivent être adressés à

PERIODICA, C.P. 444, Outremont, Québec H2V 4R6



CLAUDE JUTRA - CLAUDE CHABROL - WIM WENDERS  
 - ÉRIC ROHMER - MARGARETHE VON TROTTA -  
 ANDRÉ FORCIER - LOUIS LUNYER - ANDRÉ TRUQUET -  
 - ZIVCO - MICHAEL ANDERSON - SERGE  
 GAINSBOURG - CLAUDE LELAND - ROGER PLANCHON  
 - YVES SAINT-MAUR - CLAUDE MILLOT - FRANÇOIS  
 DUPEYROUX - CARLOS SALLA - ALBERTO SORDI - JOSSUA -  
 MARGUERITE DURU - JEAN-PIERRE LÉAUD - GÉRARD  
 KRAWCZYK - NANCY SIEGEL - GABRIEL  
 AXEL - ALAIN NEZEAUME - BRECQUE  
 - ALLAN GORDON - FELIX FAURE - FERRERI - JEAN-  
 LOUP HUBER - SIGIS WARGNIEP - M  
 - GUILLAUME MOÛT - JEAN-PIERRE LÉAUD - DEVILLE  
 PASCALE DOUMER - JO  
 JOSEPHUS LAURENCE - ARION  
 HÄNS - FERRE - SERGE LEROY  
 - COLLETTA - RA NAIR - JOHN LVOFF -  
 MAURICE - ZO ITAMI - LEWIS FUREY -  
 ALAIN - JACQUES DEMY - ÉTIENNE  
 CHATILLON - GEORGES CLOUZOT - ANDRÉ  
 GLADU - LEF  
 - FRAN - S  
 ANDRÉ - AND  
 BEAUDI - ES DERA  
 - CHRIST - SKA HO  
 GIUSEPPE TORNATORE - J

ALLIANCE VIVAFILM

# LE CINÉMA D'AUTEUR sur vidéocassettes



Complétez ce bon pour recevoir gratuitement notre catalogue.  
 (Écrire lisiblement s.v.p.)

NOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_

PROVINCE \_\_\_\_\_ CODE POSTAL \_\_\_\_\_

TÉLÉPHONE (    ) \_\_\_\_\_

Retournez à : **DIFFUSION DIMEDIA Inc.**  
 539 boul. Lebeau, Ville St-Laurent, Québec,  
 Canada H4N 1S2




# Cédez à la gourmandise!

Offrez-vous ces films savoureux pour une bouchée de pain...ou presque!

**GRAND PRIZE WINNER  
CHICAGO FILM FESTIVAL**

A modern tale of love, greed  
...and cannibalism!

## DELICATESSEN



A FILM BY JEUNET AND CARO

with DOMINIQUE PINON, MARIE LAURE DOUCANE, JEAN-CLAUDE DREYFUS, KARIN VIARD, RUFUS, TIKKY HILGANDY, SILVIE LAGUNA, JACQUES MATHOU, JEAN-FRANÇOIS PERrier, ANNE MARIE PISANI, HOWARD VERMAN, CHUCK ORTEGA. Dialogues by GILLES AUBRYN. Original Music by CARLOS D'ALESSI.

**UN WEEK-END SUR DEUX**

UN WEEK-END SUR DEUX

UN SEUL PRIX:  
**19,95\$**

(prix de détail suggéré)

EN VERSION INTEGRALE ET NON CENSURÉE  
Le film le plus érotique de l'année!



**LE CUISINIER, LE VOLEUR,  
SA FEMME & SON AMANT**

UNE COURSE CONTRE LA MONTRE  
COMPLETLEMENT HILARANTE!



**ALBERTO  
EXPRESS**

"Un des plus beaux films  
de l'histoire du cinéma!"

LE GRAND CHEF-D'ŒUVRE  
DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

ISABELLE HUPPERT




**Madame Bovary**

Histoire d'une jeune fille, d'un beau prince  
et d'un rat vraiment rat...



**Le Prince  
osse-Noisette**

Son passé brimé n'a d'égal que son présent rebelle,  
mais Mado ne se laissera pas abattre pour autant.



**MADO  
HÔTE RESTANTE**

**L'ATALANTE**



**ATALANTE**

**UN WEEK-END  
SUR DEUX**




UN FILM DE ETTORE SCIOIA

**QUELLE HEURE  
EST-IL**



**TUMULTES**



L'émouvante histoire  
d'une femme fidèle  
à ses passions.

**MILENA**

Version française de THE LOVER





## Malcolm X

Qui n'a pas récemment entendu parler de **Malcolm X**, ce film de Spike Lee dont le sujet rappelle aux plus anciens des souvenirs d'une époque troublée, et invite les plus jeunes à découvrir un personnage hors du commun? On a tant parlé et écrit sur ce «grand X» que les attentes étaient nombreuses: le jeune cinéaste noir allait, spéculait-on, proposer un héros envoûtant et explosif à une société désabusée, prête à s'enflammer pour une cause. L'Amérique allait bouger!

Malcolm X (1925-1965) est mort à 40 ans, assassiné d'avoir trop pris la parole, d'avoir été trop entendu. S'il a pendant longtemps adopté des positions vigoureuses qui ont fait trembler plusieurs Blancs, il a paradoxalement été tué à un moment de sa vie où il prônait le pacifisme et s'était dissocié du mouvement radical d'Elijah Muhammad. Impossible d'oublier, cependant, qu'il s'était avant tout fait connaître par son discours racial, dans lequel les Blancs n'avaient pas le plus délicat des rôles. «Avant que la maison n'explode, leur conseillait-il, laissez les Noirs avoir leur propre maison.»

Spike Lee aurait facilement pu exploiter ce filon et présenter Malcolm X (de son vrai nom Malcolm Little) comme un Che Guevara afro-américain. Résistant à la tentation, il a plutôt manoeuvré avec sagesse et suivi les conventions du genre pour retracer la vie de cet homme révolté. Film sage et conventionnel que des spectateurs déçus ont décrit comme «le plus blanc» du réalisateur.

Malgré ces réserves, nul doute que Spike Lee ait sorti sa propre palette de couleurs pour parler de son sujet: caméra mobile, tournante et chercheuse; plans recherchés; teintes à la fois contrastées et bien mariées; flashbacks impressionnistes... Tout cela donne couleur et saveur à un scénario bâti chronologiquement et que l'on pourrait commodément diviser en tranches de vie. Par exemple, la première débute avec la Deuxième Guerre mondiale, alors que Malcolm vivait des années de relative insouciance — en autant qu'un jeune Noir dont le père a été éliminé par le Ku Klux Klan, la mère internée, les frères et soeurs dispersés, peut se sentir l'âme légère. Les cheveux teints, l'habit aux couleurs vives, la démarche forcée et ne possédant que deux préoccupations (les femmes et la danse), Malcolm Little n'annonce pas l'homme engagé qu'il deviendra. Spike Lee s'est même amusé à faire du «musical» multicolore dans une chorégraphie époustouflante — la caméra courant à la hauteur des jambes et des jupes — qui nous démontre, cul par-dessus tête, que les Noirs ont dansé le jazz bien avant les Blancs.

À cette tranche de vie savoureuse et dramatique (on y apprend l'enfance de Malcolm), en succèdent d'autres qui, malheureusement, nous livrent cette vie passionnante comme un chemin tout tracé d'avance. Ainsi, Malcolm



troque son veston rouge et noir pour un habit de petit ambitieux. Se décrivant lui-même, à cette époque, comme un animal qui n'a plus rien à perdre, il accumule les combines qui le mènent à la prison. Là, son identité réduite à un uniforme bleu, il vit des années purificatrices, pourrait-on dire, qui lui ouvrent les portes de l'Islam. La liberté retrouvée, converti aux idées de son maître Elijah Muhammad, il prêche éloquentement et de plus en plus puissamment les droits des Noirs. Désormais, il porte barbichette, lunettes et habit terne à courts revers, semblables à ceux que portent «ses frères».

Loin de vouloir réduire **Malcolm X** à une série de changements cosmétiques sur le personnage principal, j'éprouve tout de même le désagréable sentiment d'y avoir appris les grands moments, les grandes caractéristiques d'une vie qui, malgré trois heures vingt d'écoute attentive, m'échappe encore dans sa complexité, dans les nombreuses dimensions et interrogations dont on est en droit de croire qu'elle était remplie. Non pas que l'interprétation de Denzel Washington ou de ceux qui l'entourent fasse défaut, tout au contraire! Non, on a plutôt affaire à un scénario banal, qui a aplani les reliefs et accumulé les consensus; un scénario par moments relevé par des scènes spectaculaires ou violentes et coulé dans une trame musicale qui sert de repère historique. Je ne saurais dire si **Malcolm X** est un film blanc, mais, dans ses manques, il est assurément américain.

Jocelyne Hébert

**MALCOLM X — Réalisation:** Spike Lee — **Scénario:** Spike Lee, Arnold Perl, d'après The Autobiography of Malcolm X par Alex Hailey et Malcolm X — **Production:** Marvin Worth, Spike Lee — **Images:** Ernest Dickerson — **Montage:** Barry Alexander Brown — **Musique:** Terence Blanchard — **Son:** Rolf Pardula — **Décors:** Wynn Thomas — **Costumes:** Ruth Carter — **Interprétation:** Denzel Washington (Malcolm X), Angela Bassett (Betty Shabazz), Albert Hall (Baines), Al Freeman Jr. (Elijah Muhammad), Delroy Lindo (West Indian Archie), Spike Lee (Shorty), Theresa Randle (Laura), Kate Vernon (Sophia), Lonette McKee (Louise Little), Tony Hollies (Earl Little), et la participation de Christopher Plummer, Karen Allen, Peter Boyle, Ossie Davis — **Origine:** États-Unis — 1992 — 201 minutes — **Distribution:** Warner Bros.



## Le Voyage

**LE VOYAGE (El Viaje)** —  
**Réalisation:** Fernando E. Solanas  
 — **Scénario:** Fernando E. Solanas  
 — **Production:** Envar El Kadri  
 — **Images:** Felix Monti —  
**Montage:** Alberto Borello,  
 Jacqueline Meppiel — **Musique:**  
 Egberto Gismonti, Astor Piazzola,  
 Fernando E. Solanas —  
**Interprétation:** Walter Quiroz  
 (Martin), Soledad Alfaro (Vidala),  
 Riccardo Bartis (Celador Salas),  
 Cristina Becerra (Violeta),  
 Dominique Sanda (Helena), Marc  
 Berman (Nicolas), Chiquinho  
 Brandao (Paizinho), Carlos  
 Carella (Tito) — **Origine:**  
 Argentine/France — 1992 — 150  
 minutes — **Distribution:**  
 Malofilm.

À l'ère de la famille nucléaire, le thème de l'adolescence ne pouvait passer sous silence la hantise du parent absent. Le dernier film de Solanas donne l'heure juste sur l'errance due à la recherche d'un modèle.

Jeune adolescent en quête d'identité, Martin part à la recherche de son père. Il quitte sa ville, Ushuaia, (la cité la plus méridionale de la planète), pour parcourir toute l'Amérique latine.

De son père, Martin ne sait à peu près rien. Il est géologue et également dessinateur et scénariste de bandes dessinées. Martin à lu ses BD et ses lettres; il veut maintenant en connaître l'auteur.

Au cours de son voyage, plusieurs figures patriarcales lui seront proposées. Toutes liées à son père, puisqu'il s'agit de la famille, d'amis ou encore de l'incarnation de ses personnages BD. En définitive, son périple prendra l'aspect d'un miroir à multiples facettes lui renvoyant des fragments de l'image de son père.

*Le film est dédié à Hector Oesterherheld auteur des plus célèbres BD argentiniennes. Dessinateur et scénariste exilé depuis la dictature militaire.*

Au moment de son départ, la seule réalité du père à laquelle Martin ait accès consiste en quelques bandes dessinées qu'il a produites. Cette certitude à laquelle il s'accroche donne le ton au film et la BD s'insinue progressivement dans le récit.

En un premier temps, le cinéma met à contribution tous les moyens à sa disposition pour animer la BD. La caméra balaie l'espace des cases, créant un mouvement au sein de chaque image; une voix off commente l'action et des effets sonores de bruitages ajoutent une impression de réalité aux dessins. Ces collages de bande dessinée surviennent au tout début du film. Ils nous racontent les génocides de la conquête espagnole.

Ensuite, au fur et à mesure que Martin s'approche de son père, la BD gagne en réalisme. Les personnages de BD deviennent des personnes de chair et d'os qui croisent l'itinéraire de Martin.

Americo Inconclusivo est un de ces personnages. À bord de son dix roues, il fait faire un bout de route à Martin. Americo ressemble à s'y méprendre à l'inventeur de chemins qui, au début du film, nous a raconté l'histoire des peuples africains vendus comme esclaves en Amérique. Devenu un personnage réel, le vieux routier raconte maintenant le néo-colonialisme: ses sévices et ses exils.

L'extravagance du récit nous amène à nous demander si la ressemblance entre l'inventeur de chemins et Americo est réelle, ou simplement un fait de l'imagination de Martin. L'histoire se garde bien de nous le dire. Préférant l'allusion à l'assertion, le film reste volontairement évasif. Le collage puis l'insertion de bandes dessinées produisent une fiction fabulatrice. La BD teinte le récit d'un degré d'irréalisme supplémentaire à la fiction conventionnelle. L'esthétique cinématographique de bon usage nous a habitué à la convention de la transparence, c'est-à-dire que les histoires sont racontées de manière à faire croire qu'elles sont réelles. Le film de Solanas au contraire est très *opaque*, il se présente comme une fiction et dès que vous



vous laissez entraîner au fil de l'histoire, il vous arrête pour vous rappeler que tout cela n'existe pas, que c'est là pure fabrication.

*"Comme toujours je poursuis la recherche d'une écriture cinématographique poétique où s'interpénètrent l'ironie, la fantaisie, l'humour et le témoignage de notre réalité dramatique."*

Il y a cinq cents ans, Christophe Colomb découvrait l'Amérique. Ridley Scott nous sert la version héroïco-historique de l'événement. Cette production grandiose, à grand renfort de budget, donne bonne conscience. De son côté, Solanas souligne l'événement en créant une allégorie sociale. Il occulte le noble récit épique de la conquête espagnole pour faire irradier la fable du colonisé.

«Il est possible de critiquer sans haine», disait tout dernièrement Solanas. Propos étonnant de la bouche de celui qui cette année seulement eut d'abord à répondre devant les juges des accusations de diffamation portées contre lui par le président Menem. Pour ensuite être



victime d'un attentat retardant le montage du film de plusieurs mois, en raison des six balles logées dans ses jambes. «Après ça, tu apprendras à te taire», lui cria un de ses agresseurs avant de filer. Mais Solanas n'a rien perdu de sa volubilité.

Par ce film allusif, à mi-chemin entre la parodie et le symbolisme, Solanas passe son message. La quête d'identité de Martin est tout à la fois individuelle et sociale. Car finalement ce qu'il recherche en la personne de son père, c'est son moi idéal, alors que ce qu'il trouvera aura la ferveur d'un idéal démocratique.

Le film se fait l'écho social de la réalité du néo-colonisé. À chaque lecture intrinsèque du film, se greffe

## C'est arrivé près de chez vous

Après avoir fait sensation au Festival of Festivals de Toronto, **C'est arrivé près de chez vous** a pris Montréal d'assaut pour la plus grande joie des cinéphiles en manque d'expériences nouvelles. Parodie brutale des reportages à sensations, ce premier long métrage des *Artistes Anonymes* enfle les pires outrances dans le but exprès de dénoncer les aberrations morales et éthiques dont se rendent coupables les cinéastes et la société en général. Avec une argumentation *de béton*, le film aurait pu être un chef-d'œuvre en son genre. Malheureusement, l'œuvre n'est pas sans faille.

En deux mots, le scénario manque de rigueur et de direction. À la base, une idée forte, celle de suivre un tueur qui s'attaque à de petites gens, décortiquer son comportement et souligner l'horrible absurdité de ses actes. C'est ce que chaque séquence du film s'évertue à démontrer. Prises séparément, toutes les scènes atteignent leur but (avec des résultats souvent hilarants) mais le spectateur ne retire rien de leur agencement. C'est-à-dire que chaque partie de l'intrigue se suffit à elle-même et que prises bout à bout, les séquences deviennent redondantes. Tel qu'il est structuré, le film aurait pu durer 15 minutes ou trois heures sans que cela affecte la portée du discours des auteurs. La totalité de leur message est donnée dans les premières minutes du récit... à l'exception de leur commentaire sur l'influence néfaste des médias. On pense tout d'abord que Poelvoorde et ses compagnons se contenteront de dénoncer la *nonchalance* de ceux qui rapportent l'actualité. Au milieu du film, on comprend cependant que les médias sont perçus comme agents de *provocation*. L'idée est superbe mais n'est pas savamment introduite. Il n'y a pas d'indices conduisant à cette révélation; elle est amenée subitement. Dans une scène, l'équipe (fictive) de tournage *observe* le tueur; dans l'autre, elle s'improvise *participante*... puis redevient plus distante, puis participe à nouveau. Ce manque de rigueur évacue tout suspense intellectuel en

une lecture métaphorique reflétant l'absurdité de la situation actuelle. Sur la trace des peuples primitifs, celle de la conquête espagnole et des luttes pour l'indépendance, on chemine avec Martin vers une identité culturelle et historique du peuple latino-américain. En cette célébration du cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique, **Le Voyage**, c'est la parole donnée au continent.

Le film propose deux lectures, l'aventure d'un adolescent et celle d'un peuple. Au confluent du *road movie* et du collage cinéma/bande dessinée, ce film métaphorique aura tôt fait de devenir un classique du répertoire cinématographique.

Jeanne Deslandes

plus d'affaiblir la portée du discours. La scène la plus forte du film, celle du viol auquel participe le tueur et les personnages cinéastes, est insérée entre deux séquences plus banales. Le manque de structure signifiante fait paraître les moments chocs du film bien complaisants.

Les faiblesses narratives de **C'est arrivé près de chez vous** sont d'autant plus regrettables que le style de la mise en scène et l'humour noir des auteurs ne manquent pas de panache. La caméra à l'épaule, l'utilisation du grand-angle, les prises de vues dynamiques, le montage éclaté, le grain du noir et blanc,

**C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS** — **Réalisation:** Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde — **Scénario:** Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde et Vincent Tavier — **Production:** Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde — **Images:** André Bonzel — **Montage:** Eric Dardill et Rémy Belvaux — **Musique:** Jean-Marc Chenut — **Son:** Alain Opezzi et Vincent Tavier — **Effets spéciaux:** Olivier de



tout confère à la forme son allure de documentaire. Techniquement, le pastiche est réussi. De plus, l'interprétation savoureuse de Poelvoorde, dans le rôle du tueur, sauve le film de la morbidité. Son personnage d'intellectuel affecté semble tout droit sorti d'un film de Rohmer. Imaginez-vous Fabrice Luchini en Jack L'Éventreur... L'idée frôle le surréalisme. À ce titre, la scène où Poelvoorde s'entretient d'architecture avant de

Lavelaye — **Interprétation:** Benoît Poelvoorde (Ben), Rémy Belvaux (le reporter), André Bonzel (le caméraman), Jacqueline Poelvoorde Pappaert (la mère de Ben), Nelly Pappaert (la grand-mère de Ben), Hector Pappaert (le grand-père de Ben), Jenny Drye (Jenny), Malou Madou (Malou), Willy



Vanderbroeck (Boby), Rachel Deman (Mamie Tromblon) — **Origine:** Belgique — 1992 — 95 minutes — **Distribution:** Davi.

tuer une résidente d'un HLM est un morceau d'anthologie. En juxtaposant l'exposé critique du tueur, qui dénonce les effets néfastes de la laideur urbaine, au crime qu'il commet, les auteurs du film démontrent par l'absurde comment la société moderne fait de nous des morts-vivants. Le meurtrier de **C'est arrivé près de chez vous** n'assassine pas des innocents; il achève les victimes consentantes de l'ordre établi, les zombies du statu quo.

Mieux structuré, le discours joyeusement subversif de Poelvoorde, Belvaux, Bonzel et Tavier aurait fait de **C'est arrivé près de chez vous** un très grand film. Telle quelle, l'oeuvre demeure probante et originale mais l'apparente gratuité de certaines scènes risque de desservir son propos. Cependant, c'est aux cinéphiles d'en juger.

Johanne Larue

## 1492 — The Conquest of Paradise / 1492: Christophe Colomb

On attendait le Colomb nouveau avec un plaisir anticipé. Après le décevant **Christopher Columbus** de John Glen qui nous servait du faux champagne dont le pétillant collait au fond de l'Histoire pour n'en jamais sortir, le cinéma n'attendait rien de moins qu'un messie qui viendrait réparer, en les dénonçant, les bévues des conquistadors, lors de la découverte d'un Nouveau Monde qui a ouvert les portes d'une renaissance universelle. Pour un messie, il nous faudra encore attendre. Le Colomb de Ridley Scott n'a peut-être pas la pétulance d'une remise en question fracassante du dessein de son héros et des conséquences de son geste, mais il a le mérite de respecter les événements et les hiatus d'une

aventure colossale. Et surtout, Ridley Scott nous offre un spectacle cinématographique d'une ampleur remarquable.

Cette fresque historique nous livre une facture bien équilibrée. Le film s'organise autour de trois parties: l'avant, le pendant et l'après de la fameuse découverte. Nombre de détails historiques viennent se greffer sur des situations fort colorées. À certains moments, on se croirait en présence d'un western. Avec cette différence que les bons ne sont pas que bons et les mauvais ne sont pas que mauvais. Ici, l'Histoire est allée à l'école de la nuance. À plusieurs moments, un vent épique gonfle les voiles de **1492 — The Conquest of Paradise**. Devant la réception aussi plantureuse que solennelle de notre découvreur lors de son retour en Espagne, on a envie de crier son ravissement. Il y a aussi des séquences empreintes d'une intimité toute simple. Je pense aux dialogues entre Colomb et Isabelle de Castille où il sait jouer de son charme alors qu'elle lui révèle son âge.

Dans ce film, il y a des moments d'une densité émotive peu commune quand nous découvrons avec Colomb l'île de Guanahani. On croirait que l'écran écarquille ses yeux. Lorsqu'on assiste au baptême de San Salvador avec un Colomb agenouillé, cela tient de l'extase mystique. De voir surgir dans ce Nouveau Monde la ville Isobel, premier établissement colonial, vous gonfle d'une fierté indéniable. Et plane sur cette aventure la musique de Vangelis qui vient solenniser chaque nouvelle découverte. Une musique aux accents parfois religieux *tam-tam*ise des coups de coeur sur des instruments anciens et nouveaux. Certains détails en disent long sur les difficultés rencontrées par les marins de l'époque. J'en veux pour preuve ces matelots dont les chairs sont comme dévorées par le sel marin. La séquence des bûchers nous renvoie aux tourments de la Sainte Inquisition. C'était une époque où le fait d'avoir un peu trop d'imagination pouvait vous rendre suspect. Et la liberté n'avait qu'à bien se tenir. Elle était étroitement verrouillée par une obéissance doctrinale qui n'avait pas la compréhension facile.

**1492: CONQUEST OF PARADISE (1492)** — **Réalisation:** Ridley Scott — **Scénario:** Roselyne Bosch — **Production:** Ridley Scott, Alain Goldman — **Images:** Adrien Biddle — **Montage:** William Anderson, Françoise Bonnot — **Musique:** Vangelis — **Son:** Pierre Gamet — **Décor:** Norman Spencer, Ann Mollo — **Costumes:** Charles Knode, Barbara Rutter — **Effets spéciaux:** Kit West — **Interprétation:** Gérard Depardieu (Colomb), Armand Assante (Sanchez), Sigourney Weaver (la reine Isabelle) Tchéky Karyo (Pinzon), Michael Wincott (Moxica), Angela Molina (Beatrix), Loren Dean (Fernando adulte), Fernando Rey (Marchena), Kevin Dunn (Capitaine Mendez), Frank Langella (Santangel), Mark Margolis (Bobadella), Kario Salem (Arajaz), Billy Sullivan (Fernando à 10 ans), John Hefferman (Frère Buyl), Steven Waddington (Bartolome), Fernando G. Cuervo (Giacomo), Jose Luis Ferrer (Alonso), Berceio Moya (Utapan) — **Origine:** Grande-Bretagne/France/Espagne — 1992 150 minutes — **Distribution:** Paramount.





# ATTENTION À MA COLLECTION !

Collectionner  
les plus belles histoires du monde  
dans son salon  
peut devenir un plaisir excessif...  
mais qui s'en plaindrait?

Passez faire votre choix  
à La Boîte Noire.  
Vous y trouverez  
les grands classiques,  
une sélection exhaustive  
du cinéma européen,  
une gamme impressionnante  
de nouveautés  
et de films d'animation...

Au 2<sup>o</sup> étage,  
vous en aurez plein la vue!

**LA BOÎTE NOIRE**

**TOUT LE CINÉMA DU MONDE**

Vidéocassettes ★ Vidéodisques, Vente ★ Location

4450, rue St-Denis (sud-ouest de Mont-Royal) 287-1249



# CAFÉ CHERRIER INC.



*Le café des artistes*  
*bistro-terrasse*

**3635, rue Saint-Denis, Montréal**

**Tél.: 843-4308**

*Chez Vito*  
RESTAURANT



**Le jury du Festival des films du monde 1991 et ses invités**

***CHEZ VITO, C'EST UN FESTIVAL!***

**5412, Côte-des-Neiges, Montréal (Québec) H3T 1Y7 Tél.: (514) 735-3623**



Même avec un recul de cinq cents ans, on se demande encore comment cette folle entreprise a pu voir le jour au milieu d'une époque aussi sombre que troublée. Le film nous montre un Colomb visionnaire aux tentacules aventureuses. Il est peu doué pour la politique. C'est un roturier qui en a marre d'une connaissance du monde purement livresque. Et les livres ne voient pas plus loin que le pif d'une carte tronquée. Il se sent comme investi d'une mission qui le pousse à percer le mystère des zones aussi sombres qu'interdites. Un grand vent de liberté souffle dans les voiles de son imagination. Les grands découvreurs ont souvent été de grands rêveurs et des aventuriers à l'imagination fertile. Les gens sans imagination ne découvrent pas, ils se contentent de vivre platelement à la remorque des idées reçues. Le film nous montre aussi un Colomb dans la splendeur de ses contradictions. Taraudé par une impatience perpétuelle, il n'en continue pas moins d'être obstiné comme un désir en permanence. Il a attendu quatorze ans avant d'avoir ses trois caravelles: la Niña, la Pinta et la Santa Maria. Gérard Depardieu signe de sa stature la présence d'un Colomb qui a osé rêver d'une terre nouvelle et d'un monde nouveau. À cause de son accent français, Depardieu a fait tiquer nos valeureux voisins. Quand les Américains nous imposent un drame historique, tous les acteurs étrangers se doivent d'adopter un accent aussi américain que nasillard. Pour eux, c'est la chose la plus normale au monde. Colomb parlait plusieurs langues. Avec quel accent s'exprimait-il? Aucun survivant pour en témoigner. D'ailleurs on ignore encore aujourd'hui s'il

## Nuit et Jour

Par les temps qui courent, le cinéma français le plus avisé semble trouver son inspiration dans le jeune cinéma. On ne saurait dire si c'est la thématique de l'adolescence ou l'éclosion de nouveaux talents qui lui sied si bien. Quoi qu'il en soit, le résultat est envoûtant. De films tels, **Merci la vie** avec Charlotte Gainsbourg et Anouk Grinberg, ou encore **Le Petit Criminel** avec Richard Anconina, voire **Nikita** avec Anne Parillaud; de ces films dis-je, on retient ce nouveau souffle, ce regain d'inventivité et de dynamisme.

**Nuit et Jour** ne manque pas à l'appel. Ce petit film tout simple est une petite bijou. Akerman mise énormément sur le jeu des comédiens et elle réussit à prodiguer un jeu juste et équilibré. L'enjeu était délicat, car il fallait tout de même trouver une comédienne assez hardie, pour épauler François Négret (**Au revoir les enfants** de Louis Malle et Thomas Langmann, **De bruit et de fureur** de Jean-Claude Brisseau, **L'Amoureuse** de Jacques Doillon et **Paris s'éveille** de Olivier Assayas), meilleur espoir européen 1991. Or, pour interpréter le rôle principal féminin du film, la réalisatrice a déniché une jeune inconnue : Guilaine Londez. Une nouvelle venue bourrée de talent. D'un jeu discret, tout en nuances

était juif, espagnol, crétois ou italien. Pourquoi lui refuser dans la version originale anglaise un accent français? Si le ridicule recommençait à tuer, il endosserait peut-être la nationalité américaine.

On a reproché au film de Scott d'être peu critique face au génocide des Indiens. Scott s'est laissé envahir par Christophe Colomb. Tout le film lui est entièrement dévoué. Il explore les grandeurs et les misères du grand découvreur. Ce dernier a même connu la prison. Il n'y avait pas assez de place pour résumer cinq cents ans d'Histoire. Cependant, un passage très mouvementé à l'occasion de l'attaque du village des cannibales nous montre des Espagnols d'une férocité inouïe. La sauvagerie de ces séquences augure une répression qui promet des lendemains génocides.

Comme Colomb, Ridley Scott est un personnage méticuleux qui fait dans le détail peaufiné. Le moindre rayon de soleil est passé au peigne fin. En plus d'assister à un grand spectacle, le spectateur éprouve une joie certaine à contempler une reconstitution qui donne à voir et à entendre les choses de la vie d'une époque pas si lointaine où la liberté avait du mal à épeler son nom. **1492 — The Conquest of Paradise** n'a pas à rougir de se ranger parmi les films à grand spectacle. D'ores et déjà, **1492** fait date dans l'histoire du cinéma qui privilégie les films historiques à grand déploiement.

Janick Beaulieu

et d'une présence remarquable, elle donne la réplique à ses confrères avec brio.

Le film se déploie tout doucement avec, en préface, le couple de Jack et Julie qui se présente en s'adressant directement à la caméra, (comme le faisait Jean-Paul Belmondo dans **À bout de souffle** de Jean-Luc Godard). Puis l'action prend place dans le logement de Jack et Julie. Le jeune couple y vit constamment lové l'un sur l'autre. Le rythme du film s'impose, lent et lyrique. Le style posé et intimiste du film présente la quotidienneté du couple amoureux.

Le récit est tout simple. Jack et Julie vivent leur passion amoureuse. Ils arrivent tous deux de province et ne connaissent personne à Paris. Ils n'ont pas d'amis, ils n'en auront que l'année prochaine, car pour l'instant leur présence mutuelle leur suffit. Ils sont heureux ensemble et protègent leur plénitude de toute intrusion. Le jeune couple est en état d'harmonie et d'exclusivité totale. Puis lorsque Julie rencontre Joseph, l'équilibre est rompu. Car Julie décide de vivre sa double passion, croyant naïvement que l'une n'interférera pas dans l'autre. Dès lors, l'univers clos de Jack et Julie s'ouvre sur l'extérieur.



**NUIT ET JOUR** — Réalisation: Chantal Akerman — Scénario: Chantal Akerman, Pascal Bonnitzer, d'après une idée de Michel Vandestien — Production: Martine Marignac, Maurice Tinchant — Images: Jean-Claude Neckelbroek — Montage: Francine Sandberg, Camille Bordes Resnais — Musique: Marc Herouet — Son: Alix Conte, Pierre Tucot — Décors: Michel Vandestien — Interprétation: Guilaine Londez (Julie), Thomas Langman (Jack), François Négret (Joseph) — Origine: France/Belgique/Suisse — 199 — 90 minutes — Distribution: Max Films.

La réalisatrice de **Toute une nuit** récupère la thématique de l'amour juvénile et mise cette fois sur la permanence des personnages plutôt que sur l'éphémère et l'instantané. Résultat, un film au rythme lent, fait de longs plans de caméra et de mouvements inventifs. Le film se déballe, tout en son. Dès le début, l'expérimentation prend place. La première séquence extérieure, celle de Julie chantant dans la rue a la singularité de reprendre un thème musical joué précédemment en son *off*. On le sait, normalement l'univers du son *in* et du son *off* ne se recourent jamais. Ce sont deux univers indépendants l'un de l'autre. Akerman s'amuse à transgresser les conventions du cinéma sans pour autant déranger le spectateur dans sa lecture. Le travail sur la bande sonore est très intéressant. Principalement parce qu'il est intégré à la trame

narrative. Déroger de la convention d'accord, mais pas au détriment de la narration. Ainsi, au fur et à mesure que le couple de Jack et Julie s'ouvre sur l'extérieur, leur environnement sonore gagne en profondeur. Dès l'ouverture du film, leur écoute mutuelle est totale et on entend très peu de son d'ambiance, puis progressivement le son des logements voisins envahit leur vie.

Tout au long de **Nuit et Jour**, on sent que la réalisatrice s'amuse, d'abord avec les sons, mais aussi avec les jeux de caméra. Le cinéphile averti prendra plaisir à repérer les mouvements de caméra et le truchement sonore sous-jacent à la narration. Il y retrouvera la fraîcheur inventive du cinéma de la nouvelle vague.

Jeanne Deslandes

## Of Mice and Men / Des souris et des hommes

Avez-vous souvenance d'une soirée de 1971 passée devant votre télévision à savourer chacune des paroles et chacun des gestes d'un Jacques Godin qui incarnait avec vérité le Lennie du téléthéâtre adapté du roman *Of Mice and Men* de l'auteur américain John Steinbeck? Hubert Loiselle était aussi de la partie et donnait la réplique à Godin. C'était lui le George qui savait si bien rassurer l'infantile Lennie. Et Luce Guilbeault jouait le rôle de la femme de Curley. Curley, c'était le fils du patron. Il portait un gant à la main gauche «pour conserver cette main-là bien douce pour sa femme»<sup>(1)</sup>. Je ne sais plus qui tenait ce rôle. Ma mémoire est infidèle. Mais, comme pour un grand nombre de Québécois, mon enfance a été marquée par cette dramatique à la fois tendre et cruelle. J'avais fait mienne cette histoire que je croyais québécoise.

Sans avoir lu le livre du romancier californien Steinbeck, je suis allée voir le film de Gary Sinise en espérant que l'adaptation cinématographique ne respecterait pas les trois unités dramatiques de temps, d'espace et d'action. Et j'ai soupiré d'aise dès la fin du générique d'ouverture. La multiplicité des points de vue de la première scène donnait une dimension romanesque à ce récit. Ainsi dans un premier plan, on aperçoit dans l'obscurité d'un wagon de train en marche un homme mince au regard perçant (George, me suis-je dit). Ensuite plusieurs plans très courts: une jeune femme vêtue d'une robe rouge déchirée s'enfuit à travers les champs, deux gars dont George (car c'était bien lui le gars du train) fuient le même lieu, quelques hommes travaillent paisiblement dans un champ, d'autres à cheval et quelques-uns à pied, armés de fusils et accompagnés de chiens, poursuivent les deux gars de tout à l'heure qui se

cachent ensuite dans une fosse d'irrigation, les poursuivants rebroussement chemin parce qu'ils perdent la piste des deux fugitifs et enfin les deux gars sautent à bord d'un train en marche. Avant même qu'un seul mot ne soit prononcé, on croit comprendre que les deux hommes travaillaient au champ, qu'ils ont dû faire quelque chose de répréhensible et qu'ils doivent sauver leur peau. Dès la scène suivante, le rythme ralentit. Les plans sont plus longs. La vie reprend son cours normal. On évoque à peine l'incident qui a fait fuir les deux hommes qui se dirigent maintenant vers un autre ranch en quête d'un nouvel emploi. Alors le spectateur comprend qu'il en va toujours de même dans leur vie. On sait que l'histoire qui se déroulera sur l'écran sera semblable à celle qui les a amenés à fuir leur précédent lieu de travail. On sait que ça va se terminer par une quelconque fuite. Il n'y a donc pas de suspense. Le spectateur est invité à observer le comportement de ces deux hommes afin de découvrir leurs valeurs, leurs besoins, leurs rêves et peut-être le pourquoi de leur incapacité à les réaliser. Tout ça, on l'apprend de façon viscérale. C'est la force des images et la succession de plans très courts à d'autres plus longs qui livre la signification des événements.

Après avoir lu le roman de John Steinbeck, j'ai constaté que le récit original tient beaucoup plus de l'art dramatique que du roman, car il y a relativement peu de narration et beaucoup de dialogues. Aussi il n'est pas étonnant que ce drame ait pu être monté sur scène en gardant toute sa vérité. Comme l'essentiel tient dans les dialogues, le théâtre est bien servi. Les répliques courtes et directes vont droit au but. On est loin des longues tirades de Racine ou de Shakespeare qui déroutent la majorité des spectateurs du XXe siècle qui ne savent pas écouter. Il en va de même pour le cinéma, ce septième art qui a pris son essor au XXe siècle et qui est aussi très mal

(1) John Steinbeck, *Des souris et des hommes*, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p. 67.



servi par les longs discours. C'est pourquoi le texte de Steinbeck sied autant au théâtre qu'au cinéma. Mais le cinéma a besoin de plus d'espace que le théâtre. Et on le trouve dans la réalisation de Gary Sinise. Plusieurs scènes champêtres donnent au récit une ampleur romanesque absente des adaptations théâtrales.

Quant aux interprètes, ils sont tout à fait justes. John Malkovich rend à merveille ce Lennie qui demande sans arrêt à George de lui raconter comment ce sera pour eux quand ils auront leur ferme et que lui, il soignera les lapins. Lui, il n'est pas assez intelligent pour savoir que leur rêve ne se réalisera jamais. Mais George est plus lucide. Il ne croit plus qu'ils sont différents des autres. Il sait qu'ils n'ont pas plus de futur que les autres. Malkovich incarne tellement bien ce rôle que j'en ai presque oublié Jacques Godin. Je ne peux pas en dire autant de Gary Sinise. J'aimais mieux Hubert Loiselle. Il était plus rude, plus vrai. Dans la version cinématographique, on a mis l'accent sur l'amitié qui liait les deux hommes. Dans mon souvenir, le téléthéâtre montrait surtout que ces hommes étaient écrasés par le système social. C'était moins joli, mais plus réaliste.

En comparant la version dramatique québécoise à la version filmique américaine, il est évident que c'est la première qui transmet le plus fidèlement le message de l'auteur américain. En tuant Lennie, c'est le rêve d'un peuple, le grand rêve de l'enfant américain que Steinbeck



refusait de mettre en cage. Plutôt mourir que de vivre emprisonné. Malheureusement, le flashback cinématographique de la scène finale qui montre les deux hommes encore vivants, heureux d'exister l'un pour l'autre, enlève de la force au récit. Cette image n'était pas dans le roman. On se demande pourquoi le cinéaste a adouci une oeuvre brutale mais vraie, une oeuvre dont la force réside dans une rudesse inhérente aux personnages et à leur situation sociale. Une fois de plus, il faut constater que le cinéma américain ne sait pas être aussi décapant que le roman. Le théâtre québécois semble mieux enraciné en terre nord-américaine que le cinéma de nos voisins du sud qui sont davantage occupés à rêver.

Sylvie Beaupré

## Le Voyage du Capitaine Fracasse

Il y a quelque chose de fascinant à regarder le film raté d'un cinéaste majeur. On y voit à l'oeuvre les mêmes qualités qu'il apporte à ses succès et pourtant, pour une raison ou une autre, la sauce ne prend pas. Malgré, disons-le tout de suite, un tour de passe-passe final qu'apprécieront tous ceux qui se souviennent du *Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit avec Jean Marais et Louis de Funès, *Le Voyage du Capitaine Fracasse* d'Ettore Scola est l'un de ces films bancals, irrémédiablement perdu pour la mémoire collective. Car rien dans ce *Fracasse*-là ne saisira aucune imagination : ni celle des enfants, ni celle des adultes.

Adapté d'un roman de cape et d'épée écrit par Théophile Gautier au siècle dernier, *Le Voyage du Capitaine Fracasse* joue la parabole du théâtre dans la vie et lorgne ostensiblement du côté de Corneille et de son *Illusion comique*. En faisant traverser à sa caméra la scène d'un théâtre pour entrer dans le corps du film, Scola rajoute, à ce premier emboîtement, celui du théâtre dans le cinéma (procédé post-brechtien et quelque peu démodé). Il y a du Calvino en Scola, et ses oeuvres ratées laissent le même arrière-goût d'exercice brillant et un peu vain qu'un mauvais roman de Calvino. Conséquent,

donc, avec ses choix de départ, Scola tourne entièrement en décors artificiels et va jusqu'à reconstituer les paysages crépusculaires des gravures dont Gustave Doré avait illustré le *Fracasse* de l'édition Charpentier (1863). De son costumier il obtient également de copier les silhouettes de la Commedia dell'Arte de Jacques Callot qui avaient inspiré Gautier.

Et il est vrai que *Le Voyage du Capitaine Fracasse* a l'aspect décoratif du roman, et pourtant il lui manque l'essentiel : l'action et la mesure. Les stratégies de théâtralisation de la mise en scène de Scola se retournent contre l'action. Le choix des focales et des cadrages d'abord : peut-être afin de mieux servir le décor, le film est dominé par des plans(-séquences) d'ensemble en plongée et au grand angle. Le cocktail s'avère fatal au rythme des scènes. Les rares duels se perdent dans un coin de l'écran tandis que des dialogues indigents meublent mal un espace filmique évoquant une scène trop grande pour une troupe d'amateurs. Le jeu des acteurs manque ouvertement de conviction, déroutés peut-être par la contradiction entre la mise en scène et les exigences de l'histoire (à moins qu'il ne s'agisse simplement d'un effet secondaire du tournage avec des

**LE VOYAGE DU CAPITAINE FRACASSE (Il Viaggio Di Capitan Fracassa)** — **Réalisation:** Ettore Scola — **Scénario:** Vincenzo Cerami, Fulvio Ottaviano, Silvia Scola, d'après le roman de Théophile Gautier — **Production:** Mario et Vittorio Cecchi Gori — **Images:** Luciano Tovoli — **Montage:** Raimondo Crociani, Francesco Malvestito — **Musique:** Armando Trovaioli — **Décors:** Luciano Ricceri, Paolo Biagetti — **Costumes:** Odette Nicolletti — **Interprétation:** Vincent Perez (Baron de Sigognac), Emmanuelle Béart (Isabella), Massimo Troisi (Pulcinella), Ornella Muti (Serafina), Lauretta Massiero (Dame Léonarde), Jean-François Perrier (Matamoro), Ciccio Ingrassia (serviteur), Tosca D'Auino (Zerbine), Giuseppe Cederna (Philippe Vallier) — **Origine:** France/Italie — 1990 — 135 minutes — **Distribution:** Action Film.



comédiens de langues diverses). Prenez Fracasse par exemple : fantoche gascon dans le roman, il devient, sous les traits de Vincent Pérez, un adolescent mal dégrossi et sans caractère. On se prend à regretter Jean Marais. Plus grave encore, les scénaristes ont cru bon de systématiquement couper (ou émasculer dans certains cas) les morceaux de bravoure du livre et les scènes d'action : finis les duels, les fanfaronnades, les coups de théâtres mélodramatiques!

En convertissant **Le Capitaine Fracasse** en pièce intimiste, vaguement teintée de *road-movie*, sur les inconstances de l'amour et la magie du théâtre, Scola et son compère-scénariste Scarpelli ont fait une erreur d'évaluation difficilement compréhensible. Car enfin, les personnages du **Capitaine Fracasse** n'ont aucune consistance psychologique, ce sont des ombres chinoises, des types de pièces de genre. «Les personnages (du *Capitaine Fracasse*) », écrit Gautier dans sa préface de 1863, «s'y présentent comme dans la nature par leur

forme extérieure, avec leur fond obligé de paysage et d'architecture... Figurez-vous que vous feuillotez des eaux-fortes de Callot ou des gravures d'Abraham Bosse historiées de légendes.» S'en servir de support pour analyser les multiples et délicates facettes de l'inclinaison des coeurs est peine perdue. *Le Capitaine Fracasse*, pas plus que *Les Trois Mousquetaires*, ne fait partie de ces textes comme *Don Juan* ou *Faust* ... que l'on peut explorer, malaxer et interpréter presque à l'infini. Et nul snobisme à affirmer cela, jamais Gautier n'a même pensé faire autre chose qu'un roman picaresque haut en couleurs. Le roman de Gautier est à son époque ce que Tintin, James Bond ou Indiana Jones sont à la nôtre. Alors pourquoi ne pas accepter cette histoire telle quelle, pour le plaisir qu'elle nous donne en tant que roman d'aventures? Aventures échevelées, sublimes et grotesques, incestueuses et même gothiques, mais aventures!

Pascal Boutroy

## Glengarry Glen Ross

**GLENGARRY GLEN ROSS** —  
**Réalisation:** James Foley —  
**Scénario:** David Mamet, d'après sa pièce —  
**Production:** Jerry Tokofsky, Stanley R. Zupnick —  
**Images:** Juan Ruiz Anchia —  
**Montage:** Howard Smith —  
**Musique:** James Newton Howard —  
**Son:** Danny Michael —  
**Décor:** Jane Musky —  
**Costumes:** Jane Greenwood —  
**Interprétation:** Al Pacino (Ricky Roma), Jack Lemmon (Shelley Levine), Ed Harris (Dave Moss), Alan Arkin (George Aaronow), Alec Baldwin (Blake), Kevin Spacey (John Williamson), Jonathan Pryce (James Link), Bruce Altman (Mr. Spannel), Jude Ciccollella (le détective), Paul Butler (un policier) —  
**Origine:** États-Unis — 1992 — 100 minutes —  
**Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Le réalisateur américain James Foley aime relever les défis. Comme son compatriote Jim McBride, mais avec plus de succès que ce dernier, il aime revoir les icônes hollywoodiennes (James Dean inspirant **Reckless**) et actualiser le cinéma de genre (les *screwball comedies* genre **Who's That Girl** mettant en vedette Madonna, ainsi que le film noir avec **After Dark, My Sweet**). Son nouveau film, **Glengarry Glen Ross**, lui permet de se risquer maintenant à l'adaptation de l'une des pièces les plus populaires du répertoire théâtral contemporain aux États-Unis.

Pari bien tenu, puisque Foley réussit à éviter les pièges du texte bavard et du statique occasionné par l'unité de lieu, grâce à un montage alerte et une cinématographie exemplaire. Juan Ruiz Anchia, directeur photo attiré des films de l'auteur de la pièce et du scénario, David Mamet, signe ici ses plus beaux éclairages, en bleu et black et en scope. La musique jazzée à souhait de James Newton Howard se fait rare, mais est d'autant plus appréciée qu'elle encadre fort bien les temps forts.

**Glengarry Glen Ross** décrit vingt-quatre heures dans la vie d'une agence immobilière spécialisée dans la vente de terrains en Floride dont la qualité apparaît douteuse. Une petite agence de petits vendeurs à la manque qui ne vivent que pour vendre et ne vendent que pour vivre, plutôt mal d'ailleurs. Ces pathétiques marchands de bonheur ambulants semblent prêts à tout pour réussir, mais leur font tragiquement défaut l'insensibilité et l'instinct du tueur. En dernier recours, ils envisagent de voler pour éviter l'échec. Belle métaphore de notre société de consommation de fin de siècle!

Il va sans dire que le véritable matériau de base demeure ici le texte de David Mamet. Ce qui était du grand Mamet à la scène devient du grand Mamet à l'écran, le dramaturge se permettant même de réécrire certains passages de l'intrigue. Les dialogues sont plus que jamais mordants, les répliques du tac au tac, le jargon employé tout à fait crédible — Mamet a déjà travaillé lui-même dans le milieu immobilier — et le rythme infernal. La grande force du dramaturge réside probablement dans le fait qu'il possède cette qualité de pouvoir caractériser ses personnages en leur attribuant clairement un niveau de langage, un ton et un vocabulaire propres à chacun d'eux.

Évidemment, cela nécessite aussi des acteurs de talent et James Foley est encore une fois servi sur un plateau d'argent. Même si c'est un Al Pacino impeccable de ruse et de volubilité qui prend le haut de l'affiche, c'est Jack Lemmon qui interprète le personnage principal, Shelly *The Machine* Levine, un ex-vendeur émérite qui semble avoir perdu la touche. Lemmon construit un Levine tout en nervosité et en vulnérabilité, comme lui seul sait si bien le faire. Mais, par nécessité, Shelly Levine est aussi et surtout un increvable, impitoyable et compulsif menteur de la pire espèce. Du type qui pourrait vendre sa mère...

Alec Baldwin, dans un court rôle qui n'existait pas sur les planches, assume très bien la responsabilité de donner au film son air d'aller. Il incarne un jeune vendeur parvenu qui se plaît à se prénommer *BMW*. Arrogant et intraitable, il sert un *pep-talk* humiliant aux vendeurs de l'agence devant leur incapacité de réussir à conclure les ventes. Enfin, Ed Harris, Kevin Spacey et surtout Alan



Arkin complètent cette affiche remarquable dans les rôles ingrats des répliques, des personnages faire-valoir.

Pour eux aussi, le film représente un défi intéressant puisque James Foley les cadre principalement en gros plans qui ne leur laissent que leur visage et l'espace créé par le scope pour s'exprimer. C'est au montage que le cinéaste impose un rythme en accompagnant les échanges virils de champs/contrechamps étourdissants. Foley redonne ainsi à cette technique normalement surutilisée une raison d'être, une valeur expressive réelle et utile. Sans oublier l'humour qui en découle.

Bien sûr, sentira-t-on, à l'occasion, que la caméra bouge pour nous faire oublier l'utilisation des deux seuls lieux de tournage principaux. Sinon, l'exiguïté des lieux rend compte du cul-de-sac, du point de non-retour qu'ont atteint ces petits escrocs cachés sous des dehors respectables. Pour ces vestons-cravates de la vente sous pression finalement, tout est permis, mais rien n'est plus possible. Ils pratiquent sans vergogne le mensonge institutionnalisé, érigé en système de machine à sous. C'est l'Amérique authentique du capitalisme sauvage qui se cache derrière les ambitions, les peurs et les lâchetés de ces ô que trop humains vendeurs immobiliers, immobilisés et immobiles!

David Mamet a réussi à transmettre sa vision de la scène à un scénario vivant et crédible. James Foley a pu, quant à lui, s'inspirer de cette matière effervescente pour

## Night and the City

*«I have known this before. The exit through the door, by way of belly and floor.»*

*No Man's Land, Harold Pinter.*

Curieux cas que celui de **Night and the City**. Avec un tel matériau de base et une telle équipe aux commandes, on s'attendrait à un drame urbain grinçant, un portrait de la déchéance d'un petit criminel. Au lieu de quoi, on se retrouve devant un produit hybride qui, comme son protagoniste, s'éparpille dans toutes les directions.

Harry Fabian est un type qui vit de la *chasse aux ambulances*, pour paraphraser les Américains. C'est un avocaillon de bas étage qui vit du malheur des plus démunis et préfère en général régler ses causes hors cour, rapidement et à rabais. Un peu sur un coup de tête, il entreprend de mettre sur pied un important gala de boxe, faisant ainsi directement concurrence à un influent promoteur. Dans un geste de défiance, il s'associe même au frère de ce dernier, un vieux boxeur à la retraite, et ne recule devant aucune bassesse pour amasser sa mise de fonds.



créer un film, un vrai, avec sa propre logique de développement, son rythme et son expression. Aidé en cela, faut-il l'ajouter, par un groupe d'acteurs hors-pair que peu de cinéastes pourront rêver avoir un jour à leur disposition.

Mario Cloutier

Le film se veut un hommage à Jules Dassin, auteur du premier **Night and the City** dont Irwin Winkler avoue sans ambages avoir fait un remake. Après **Guilty by Suspicion**, il s'agit du second film de Winkler en tant que metteur en scène et on ne peut s'empêcher d'y voir l'image d'un petit monde qui *tourne* sur lui-même.

Le film dépeint un univers que nous a rendu familier l'oeuvre de Martin Scorsese, celui du jeu, des petits truands, des combines douteuses voire dangereuses. Robert De Niro produit maintenant par le biais de sa compagnie TriBeCa les films de son ex-producteur, Irwin Winkler, celui qui a indirectement permis à ses prestations les plus mémorables de voir le jour (voir tous les films de Scorsese). Barry Primus, qui interprète le rôle du journaliste Tessler, a réalisé récemment pour TriBeCa un film intitulé **Mistress**, où figurent entres autres Robert DeNiro et Eli Wallach. Jessica Lange était de la distribution de **Cape Fear**, le dernier Scorsese.

Et pourquoi pas? Vu sous cet angle, **Night and the City** apparaît comme une réflexion sur le passé d'un petit groupe d'artistes et se fait commentaire sur leur propre carrière.

**NIGHT AND THE CITY** —  
**Réalisation:** Irwin Winkler —  
**Scénario:** Richard Price, d'après le scénario de Jo Eisinger pour le film **Night and the City** de Jules Dassin, inspiré du roman de Gerald Kersh — **Production:** Jane Rosenthal, Irwin Winkler —  
**Images:** Tak Fujimoto —  
**Montage:** David Brenner —  
**Musique:** James Newton Howard —  
**Son:** Tod Maitland — **Décors:** Peter Larkin — **Costumes:** Richard Bruno — **Interprétation:** Robert De Niro (Harry Fabian), Jessica Lange (Helen), Cliff Gorman (Phil), Alan King (Boom Boom), Jack Warden (Al Grossman), Eli Wallach (Peck), Barry Primus (Tommy Tessler), Gene Kirkwood (Resnick), Pedro Sanchez (Cuda Sanchez), Anthony Canarozzi (Emmet Gorgon), Gerry Murphy (Gueule d'acier # 1), Clem Caserta (Gueule d'acier # 2), **Origine:** États-Unis — 1992 — 104 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.



Scénarisation • Direction de comédiens  
Doublage • Préparation à l'écran • Maquillage  
**SÉQUENCES et PARLIMAGE**  
Direction de production • Direction photo  
**DANS L'EXCELLENCE**  
Faire face au public et aux médias  
Techniques d'accueil • Service d'animation

**CENTRE DE FORMATION**  
communication, cinéma,  
télévision, vidéo.



- Depuis 1978
- Plus de 60 profils de formation
- Formation intensive
- Individuelle ou de petit groupe
- Avec les meilleurs et les plus actifs de tous les professionnels
- Frais déductibles d'impôt
- Remboursement d'impôt important pour les entreprises
- Documentation disponible gratuitement

La formation en **SÉQUENCES CONTINUES**, l'investissement sûr!

4398, boul. St-Laurent, bureau 103, Montréal (Québec), (514) 288-1400

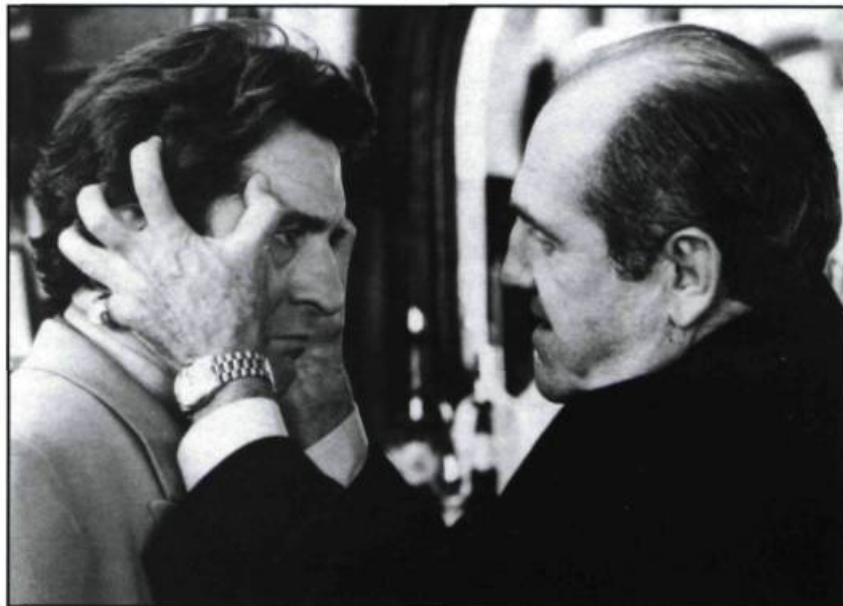


Harry Fabian n'est rien d'autre qu'un concentré bien épicié de prestations passées de DeNiro, comme le truand de **Goodfellas**, l'humoriste raté de **The King of Comedy**, le saxophoniste de **New-York, New-York** ou le boxeur de **Raging Bull**. On ne peut s'empêcher de sourire lorsque Fabian-DeNiro affiche la surprise du néophyte lors de sa première visite au club de boxe. Et la caméra de nous faire un clin d'oeil à 180 degrés.

Fabian prononcera même à son tour une variante de cette phrase célèbre, credo de tous les *loosers*: «*I wanna be somebody*»<sup>(1)</sup>. Reprise d'innombrables fois à l'écran, notamment par Marlon Brando dans **On the Waterfront** et, bien sûr, par Robert De Niro lui-même imitant ce dernier dans **Raging Bull**, cette tirade aurait été dite pour la première fois dans le film de Jules Dassin. Mais dans la bouche de Harry Fabian, les mots sonnent creux, comme tout ce qu'il entreprend d'ailleurs. Ils ne résument pas les ambitions profondes du personnage mais seulement sa volonté de faire un coup d'argent plus important que d'habitude. Fabian manipule autant qu'il est manipulé. Il n'est pas une véritable ordure. L'affaire de faux permis d'alcool lui donne clairement certains remords, mais elle n'entraîne aucun développement important ni de l'action ni du personnage.

La distribution, impeccable est de béton. On souhaiterait voir Eli Wallach plus souvent et plus longtemps. Pour leur part, Alan King et Cliff Gorman réussissent à établir à chacune de leurs apparitions à l'écran un climat de tension étonnant que le reste du film se charge malheureusement de désamorcer.

Le film de Jules Dassin était un film noir de la belle époque. Dans ce remake, le scénario de Richard Price ne



se contente pas de remplacer la lutte par la boxe ou le Londres de 1950 par le New-York de 1992. Il troque l'ombre pour la turbulence, l'angoisse pour un humour à courte mèche. DeNiro en fait des tonnes. C'est la locomotive du film et comme si ça n'était pas suffisant, la mise en scène de Winkler, qui semble souvent ne viser que quelques prouesses (voir la première du bar, la sortie du tribunal), en décuple l'effet. Mais toute cette agitation enlève à l'histoire le mordant qu'elle pourrait avoir et ne sert qu'à masquer un certain vide. En voulant établir une situation qui ne soit pas sans espoir, on conclut par une pirouette qui laisse tout le monde sur sa faim.

Dominique Benjamin

## Waterland

Qu'arrive-t-il lorsqu'un professeur d'histoire ne parvient pas à intéresser ses élèves? Que doit-il faire quand ces derniers ne veulent rien savoir de la Révolution française? Leur montrer des films historiques? Est-ce là toutefois le travail d'un professeur? Ne pourrait-on pas alors le remplacer par un projectionniste assisté d'un fournisseur de pop corn? Le problème est de taille, surtout dans une école secondaire où les élèves sont obligés de suivre ces cours. Les enseignants s'y arrachent les cheveux pour rendre la matière plus intéressante ou attrayante. Mais, nonobstant leurs efforts, plusieurs finissent chauves bien avant de prendre une retraite anticipée.

**Waterland** de Stephen Gyllenhaal (**Paris Trout, A Killing in a Small Town**) nous présente avec beaucoup d'acuité une telle situation. Voyant un jour ses élèves se

désintéresser complètement de l'histoire (son cours porte sur la Révolution française justement), le professeur Tom Crick décide de leur raconter sa propre histoire, remontant dans son passé à l'époque où il était lui-même adolescent. Simultanément, il vise quelque chose de plus personnel: la tendance que chacun éprouve un jour ou l'autre à s'interroger sur soi-même, à trouver un sens dans les événements éparpillés de son histoire passée, à se comprendre, à établir une suite, une continuité dans le fouillis parfois oppressant du vécu. «Voilà ce qui explique ce que je suis devenu», pourra-t-il se dire. Du même coup, il sera en mesure de sauver le passé de l'oubli, et, en reliant son présent d'adulte à son passé d'enfant, peut-être réussira-t-il à faire comprendre à des élèves que les erreurs et les tragédies de la vie sont essentielles à l'explication de notre situation présente.



**WATERLAND** — Réalisation: Stephen Gyllenhaal — Scénario: Peter Prince, d'après le roman de Graham Swift — Production: Katy McGuinness, Patrick Cassavetti — Images: Robert Elswit — Montage: Lesley Walker — Musique: Carter Burwell — Son: Simon Okin — Décors: Helen Rayner — Costumes: Lindy Hemming — Interprétation: Jeremy Irons (Tom Crick), Sinéad Cusack (Mary Crick), Ethan Hawke (Matthew Price), John Heard (Lewis Scott), Cara Buono (Judy Dobson), Grant Warnock (Tom adolescent), Lena Headey (Mary adolescente), David Morissey (Dick Crick), Pete Postlewaite (Henry Crick), Callum Dixon (Freddie Parr) — Origine: Grande-Bretagne/États-Unis — 1992 — 95 minutes — Distribution: Alliance/Vivafilm.

Adapté du roman de Graham Swift, paru en 1983, **Waterland** a permis à Stephen Gyllenhaal de relever un défi d'envergure. Pour remplacer le long monologue intérieur qu'était le roman de Swift, il propose au spectateur un retour en arrière discontinu où le professeur-narrateur interrompt fréquemment le fil du récit, expliquant certains événements, répondant aux questions des élèves. On se doit de saluer cet effort de renouvellement de la narration. Se servant de la caméra comme d'un véhicule de la mémoire, le réalisateur adopte même le mode onirique, n'hésitant pas à transporter en autobus décapotable la classe de Tom Crick dans la région insolite du Cambridgeshire et du Norfolk appelée les *Fenms*. Le sol de ce territoire anglais a été gagné au cours des siècles aux dépens de la mer, mais celle-ci, comme si elle était fâchée ou jalouse, risque à tout moment de reprendre cette terre riche et fertile. L'histoire peut donc se répéter catastrophiquement dans ce **Waterland**, titre merveilleusement symbolique qui souligne à quel point le sol est une matière facilement diluable ou altérable par l'adjonction de l'eau, l'élément indispensable à la vie. La mer et la terre servent ainsi de métaphore à l'influence profonde de l'histoire sur le présent.

Pour rendre le film plus américain, car il l'est très peu, Stephen Gyllenhaal et son scénariste Peter Prince ont fait commencer le récit à Pittsburg où Tom Crick enseigne depuis vingt ans dans un high school typique de l'Amérique industrielle. Graham Swift, lui, avait situé tout le livre dans les *Fenms*, et la critique britannique avait salué à l'époque l'oeuvre comme un roman de terroir remarquable, dont le régionalisme n'enlevait rien à l'universalité du questionnement d'un homme de quarante ans aux prises avec des problèmes de couple et de carrière. Incapable d'avoir un enfant à la suite de l'avortement qu'elle a subi à seize ans, l'épouse du professeur se réfugie dans la religion et va jusqu'à kidnapper un enfant dans un centre commercial. Le directeur de l'école, un pédagogue douteux, ne croit pas à la valeur de l'histoire et veut forcer Crick à abandonner l'enseignement. Je m'en voudrais de raconter la fin de ce film captivant et fort émouvant qui a le mérite de faire comprendre qu'on ne peut pas se distancier de l'histoire, et que, comme la vie, elle a besoin d'être expliquée.

Pierre Fortin

## Johnny Cure-dent / Johnny Stecchino

**JOHNNY CURE-DENT** (**Johnny Stecchino**) — Réalisation: Roberto Benigni — Scénario: Vincenzo Cerami, Roberto Benigni — Production: Mario et Vittorio Cecchi Gori — Images: Giuseppe Lanci — Montage: Nino Baragli — Musique: Evan Lurie — Décors: Paolo Biagetti — Interprétation: Roberto Benigni (Dante/Johnny), Nicolette Braschi (Maria), Paolo Bonacelli (D'Agata), Inazio Pappalardo (Cozzamara), Franco Volpi (ministre) — Origine: Italie — 1991 — 120 minutes — Distribution: Alliance/Vivafilm.

**Johnny Stecchino** est un exemple typique de comédie à l'italienne. Typique dans la mesure où, dans l'intention, le film est pris comme moyen de thérapie collective. Dans le cas présent, il s'agit d'apaiser la psychose de la mafia qui, en Italie, semble refaire surface. Avec **Johnny Stecchino**, l'auteur-acteur-réalisateur Roberto Benigni s'inscrit dans une longue lignée de films italiens sur la mafia et autres groupes terroristes. Mais Benigni a décidé cette fois d'en rire. Et il ne fut pas le seul à le faire, puisque le film s'est rapidement hissé en tête du *box office* italien, amassant à ce jour au-delà de 35 millions de dollars<sup>(1)</sup>. De plus, le film s'est vu remettre le grand prix du film humoristique lors du dernier festival Juste pour rire de Montréal. Cela m'étonne!

Le film raconte l'histoire de Johnny Stecchino, un mafioso de Palerme contraint de se terrer chez lui et de surveiller ses moindres gestes depuis qu'il a collaboré avec la police. Pour les mafiosi de Palerme, Johnny est maintenant un traître à abattre. Pendant ce temps dans une petite ville, vit Dante, un jeune homme naïf, distrait et simple d'esprit qui a le malheur de ressembler à s'y méprendre à Johnny. Lorsque Maria, la femme du mafioso repent, fera la connaissance du Romain, elle imaginera un plan pour le séduire, l'inviter en Sicile et

l'exposer aux balles des hommes de main du chef mafioso rival. Tout cela, bien sûr, dans le but de faire croire en l'élimination de Stecchino et lui permettre ainsi de retrouver la liberté sous des cieux plus cléments.

Le film de Benigni repose donc essentiellement sur le quiproquo. Qui-pro-quo progressif devrait-on dire, puisque le personnage de Dante passera d'un malentendu à l'autre en s'enfonçant toujours davantage dans une situation qui le dépasse. Le personnage comique de Benigni, dans l'esprit et dans le geste, est donc moins *chaplinesque* (comme on aime le dire) que *tatiesque*; d'autant plus que, dans **Johnny Stecchino**, le personnage de Dante aurait très bien pu demeurer muet, l'essentiel de l'humour étant visuel. Les clins d'oeils cinématographiques ne s'arrêteront pas à Tati et atteindront leur apogée lors d'une adaptation du célèbre gag du miroir des frères Marx.

Mais attention, nous sommes encore à quelques années-lumière de ces grands noms du cinéma comique car si, dans **Johnny Stecchino**, le quiproquo crée des situations dont l'élaboration comique est parfois intéressante, rarement ces situations se transformeront en effets aboutis et vraiment satisfaisants. Plusieurs gags sont télégraphiés ou carrément faciles, alors que d'autres, plus prometteurs, nous laissent tomber en cours de route ou s'étirent jusqu'à l'épuisement. Ailleurs, Benigni

(1) La sortie italienne du film remonte à l'hiver dernier.



# SOGIC

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE  
DES INDUSTRIES CULTURELLES  
QUÉBEC

*La SOGIC  
est fière d'appuyer  
financièrement le  
CINÉMA QUÉBÉCOIS  
et de contribuer ainsi  
à sa promotion et à sa diffusion.*





obéira à une règle essentielle de la comédie, la répétition. Mais malheureusement, l'auteur répète des gags faibles qui perdent leur efficacité dès la première exposition. Je pense ici au leitmotiv de l'édifiant jeu de *tape-cuisses* ou aux épisodes de la cocaïne qui, pour le pauvre Dante, n'est qu'un médicament contre le diabète. L'effet comique avec ce même élément avait été mieux réussi, parce que plus incisif, dans *Crocodile Dundee II*, c'est vous dire!

Et si au moins on avait pu se raccrocher aux personnages. Mais non! Avec le personnage de Dante, Benigni saute à pieds joints dans le lieu commun en ressortant l'archétype classique du naïf qui ne s'entend bien qu'avec des enfants, en l'occurrence, handicapés. Johnny n'est rien d'autre qu'une caricature ambulante (Roberto Benigni, vous l'aurez compris, incarne les deux rôles). Quant à Nicoletta Braschi (Maria), pourtant pivot du récit, elle se contente de faire acte de présence.

Ce qu'on peut reprocher essentiellement au scénario de Benigni et de Vincenzo Cerami, c'est d'avoir manqué d'audace, de n'avoir pas su approfondir la matière et d'avoir proposé au spectateur un film qui s'éteint à mi-chemin et qui opte toujours pour le chemin le plus facile. **Johnny Stecchino** n'est hélas! rien de plus qu'une comédie en mode mineur, sans enthousiasme et qu'on aura vite fait d'oublier parce qu'on ne rit tout simplement pas ou si peu. Une comédie qui, certes, se permet de lancer au passage quelques flèches vers les autorités politiques, afin de dénoncer leur laxisme en matière de lutte anti-mafia. À ce sujet, le film nous dit clairement que le gouvernement est loin d'avoir gagné quoi que ce soit, ne serait-ce que l'ombre d'une bataille, contre le crime organisé en Italie. Mais le tout est fait avec tellement peu de conviction que ces attaques demeurent sans conséquences. Finalement, au sortir du film, on se dit que c'était peut-être trop demander à Benigni que de dénoncer, alors qu'il n'a même pas vraiment atteint son but premier: celui de faire rire.

Carlo Mandolini

## Hero / Héros

**HERO (Héros)** — Réalisation: Stephen Frears — Scénario: David Webb Peoples — Production: Laura Ziskin — Images: Oliver Stapleton — Montage: Mick Audsley — Musique: George Fenton — Son: Jerry Ross — Décors: Dennis Gassner — Costumes: Richard Hornung — Interprétation: Dustin Hoffman (Bernie LaPlante), Geena Davis (Gale Gayley), Andy Garcia (John Bubber), Joan Cusack (Evelyn), Kevin J. O'Connor (Chucky), Maury Chaykin (Winston), Christian Clemenson (Conklin), Tom Arnold (Chick), Steven Tobolowsky (Wallace) — Origine: États-Unis — 1992 — 116 minutes — Distribution: Columbia.

L'héroïsme est une notion quelque peu galvaudée de nos jours, surtout en ce monde où la télévision transforme facilement n'importe qui en vedette instantanée. C'est maintenant devenu banal que de nous faire accoster n'importe où par une équipe de télévision, apparemment avide de capter pour la postérité nos commentaires, notre horreur, notre excitation, nos larmes, selon l'événement. Certes, on entend encore parler de gens qui accomplissent des gestes de bravoure ou de grande générosité, mais ces bonnes nouvelles, faisant rarement la manchette, sont tellement bien enrobées dans un environnement de guerres, de catastrophes ou de scandales de tout ordre qu'on y porte peu d'attention.

Aussi, l'héroïsme est maintenant devenue une notion qui porte à rire, à en juger par le second long métrage américain du très britannique (quand on est un diplômé en Droit de Cambridge...) Stephen Frears. Or, ce réalisateur nous a habitués, par ses premiers films tournés dans son pays (*My Beautiful Launderette*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Prick Up Your Ear* et *Dangerous Liaisons*), à un second niveau de lecture quant au fond. Ainsi, si *Hero* semble d'abord être une gentille comédie,

le ton pourrait devenir plus mordant et la critique plus incisive.

Récapitulons d'abord l'histoire: Bernie LaPlante vivote en commettant de petits vols ici et là pour arrondir ses fins de mois. Ce n'est pas un homme dangereux; il est même plutôt négligent. Un soir, alors qu'il traverse un pont sous une pluie battante, un avion s'écrase devant sa voiture. Plutôt ennuyé par ce contretemps, il marche vers l'appareil endommagé en maugréant sur les dommages de la pluie sur ses chaussures de cent dollars. Il finit par les enlever et les déposer par terre. Puis, il aide à débloquer la porte de l'avion et sauve ainsi la vie de cinquante-quatre personnes, dont celle d'une journaliste vedette d'une chaîne de télévision, Gale Gayley (Geena Davis). Comme Bernie s'est rapidement éclipsé — il a agi tout naturellement sans saisir l'importance de son geste —, elle se met à la recherche de celui qu'on nomme désormais «l'ange du vol 104». De plus, beau coup publicitaire, la chaîne pour laquelle elle travaille décide d'offrir un million de dollars à ce héros. Le seul indice qu'on ait pour l'identifier est une chaussure trouvée dans la boue. C'est alors que le public



découvre par le biais de la télévision un homme qui possède la deuxième chaussure: ce n'est pas Bernie LaPlante...

Voilà le point tournant de **Hero**. De comédie légère avec des rebondissements d'ordre sentimentale (les rapports de Bernie avec son fils qui l'adore et avec sa femme qui l'a mis dehors), on sombre dans un autre univers. L'humour se fait plus caustique: le vrai héros est supplanté par John Bubber, un homme à qui il a donné sa deuxième chaussure, et personne ne s'attarde aux faits qui prouveraient le contraire, puisque la télévision le déclare «héros».

Si Stephen Frears avait tourné ce film en Angleterre, il aurait sans doute transformé cette histoire en sévère critique sur ce médium et sur son pouvoir d'abus de la crédibilité des gens. Or, ce propos a été édulcoré; on glisse quelques phrases par-ci par-là sur l'effet manipulateur de la télévision, mais sans jamais s'y attarder. D'ailleurs, la conclusion ne nous en convainc que davantage: son insipidité et son manque flagrant d'originalité confirment que nous avons essentiellement affaire à un produit américain à haute teneur commerciale: penseurs s'abstenir!

Domage, car ce thème demande à être traité et le résultat final aurait pu être percutant. On pouvait

d'autant mieux aborder ce sujet difficile sans craindre de manquer de spectateurs puisqu'on avait comme locomotive un atout merveilleux, Dustin Hoffman dans le rôle principal. Si certains comédiens cabotinent — il y en a même un qui parle comme Groucho Marx! — et que Geena Davis joue sur le même registre unidimensionnel que dans tous ses autres films, Hoffman campe un merveilleux personnage avec une gueule jamais faite et une démarche toute particulière. Il nous rend totalement attachant ce pauvre bougre qu'est Bernie LaPlante et **Hero** vaut la peine d'être vu à cause de son jeu.

Plus on voit des films américains médiocres, réalisés par des gens qui ont fait dans leur pays d'origine des oeuvres marquantes, plus on se demande ce qui les attirent aux États-Unis. Sans doute vivent-ils mieux et bénéficient-ils d'une notoriété accrue, mais ces créateurs semblent laisser une partie de leur talent au vestiaire et ne retrouvent généralement pas la rigueur et la maîtrise des films faits chez eux, avec beaucoup moins de moyens. Question insidieuse: serait-ce qu'on tente de les ramener au plus commun dénominateur pour qu'ils se fondent enfin dans la masse et ne créent plus des films qui, par leur qualité et leur succès à l'échelle mondiale, pourraient porter ombrage aux «gros canons» made in the U.S.A?

**Martin Delisle**





## Céline

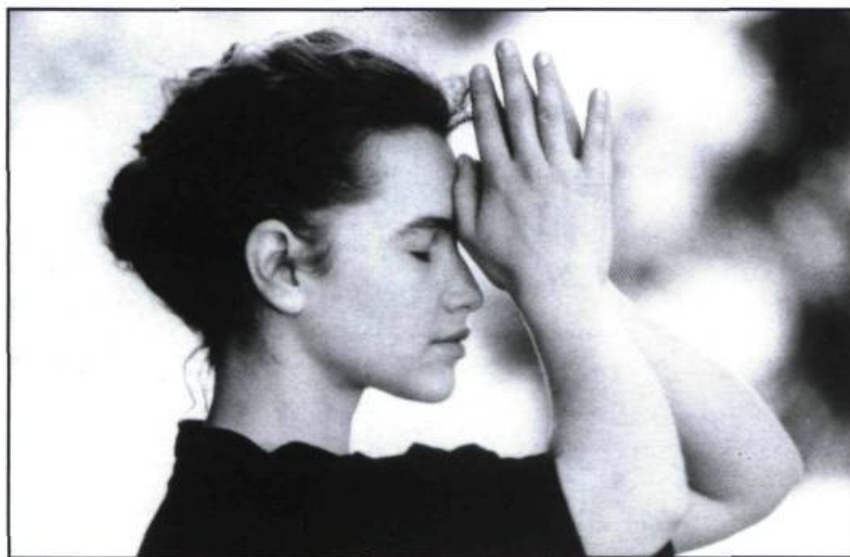
**CÉLINE** — Réalisation et scénario: Jean-Claude Brisseau — Production: Catherine Mazières — Image: Romain Winding — Montage: Maria Louisa Garcia Martinez — Décors: Lisa Heredia — Musique: Georges Delerue — Son: Jean Minondo — Interprétation: Isabelle Pasco (Céline), Lisa Heredia (Geneviève), Danièle Lebrun (la mère de Céline), Daniel Tarrare (Gérard), Lucien Plaz Janet (Lucien), Damien Dutrait (Roland), Yves Jeannin (le père de Céline) — Origine: France — 1992 — 83 minutes — Distribution: C/FP.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire à première vue, il y a dans le dernier film de Jean-Claude Brisseau une émotion en même temps qu'une rigueur de scénario qui fait qu'il n'y a pas de suspense, bien que l'intrigue elle-même s'enveloppe de mystères divers. À l'intérieur de ses quatre-vingt-trois minutes bien ficelées, **Céline** affronte des thèmes aussi divers que l'amitié, l'identité, la mort, les raisons de vivre, la réalité des choses extérieures, la création, les angoisses du monde actuel...

Le générique d'ouverture est surimposé sur des hiéroglyphes muraux et un commentaire off sur «la vie des gens il y a 5000 ans». Dès la première image, nous sommes mis en présence d'un thème décalé de la réalité contemporaine, donc automatiquement universel, et par la suite, la caméra de Brisseau nous approvisionne en malaises, nous préparant en cela à de séduisantes perspectives.

Céline est découverte sous la pluie, assise sur le bord d'un trottoir (devant le mur d'enceinte d'une école en pleine récréation). Lorsque Geneviève, infirmière itinérante, décide de s'occuper d'elle, on devine déjà que les liens qui vont se tisser entre les deux jeunes femmes posséderont ce lien ténu qui les immunisera contre les manifestations extérieures.

Les séquences qui suivent semblent alors totalement débarrassées, épurées (presque façon Bresson) de tout climat social, littéraire, pour s'inscrire, hors du temps (mais dans un espace naturel visible), dans l'univers du mystique et de la spiritualité. Les séances de yoga qu'impose Geneviève à sa nouvelle patiente/amie se transforment petit à petit pour cette dernière en véritables appels à la pureté et à une nouvelle vérité.



On se demandera ce qui a poussé Brisseau à se lancer dans cette aventure où la malade accède au mysticisme chrétien par l'entremise un peu forcée du yoga et de gymnastiques effectuées à deux à l'ombre des chênes d'un grand jardin. Mais peu importe. On demande un peu trop aux artistes d'expliquer le pourquoi et le comment de leurs oeuvres. Disons que l'auteur devait, à cette époque de sa vie et de sa carrière, répondre à un appel particulier qui s'est concrétisé en une oeuvre cinématographique, c'est tout.

Les images de ce beau petit film, qui ne prétend certainement pas à devenir prétexte à discussion, sont composées avec un soin conscient, avantageant les clairs-obscurs et les plans généraux. Tout en permettant au spectateur de définir à sa façon le monde fictionnel à l'intérieur de sa propre cohérence, le metteur en scène a voulu que l'on croie à la transparence du sens qu'il donne à son propos à partir d'éléments considérés comme réels. Guérison spontanée, lévitation, dédoublement physique des êtres ont généralement tendance à plonger de façon assez vertigineuse le spectateur dans la dérision la plus facile et à faire zigzaguer le film dans les limites du ridicule. Reste à savoir quel public voudra considérer ces scènes comme de vulgaires clichés.

Mais si l'on se place du côté de la personne en pleine dépression, une nouvelle vision des choses devrait éliminer ces à-côtés. «J'ai décidé de ne plus aimer personne», «Je voudrais arriver à ne plus penser», «parvenir à me voir de l'extérieur»: les deux femmes ont cherché chacune à son tour, l'une après l'autre, à des moments différents de leur vie, une manière de se retrouver, de se redéfinir. Tâche difficile, souvent insurmontable si l'on n'est pas guidé, aidé dans ses efforts.

Ce qui distingue **Céline** de l'univers de Dreyer (on a déjà fait le rapprochement) ou de celui de Bergman (difficile de ne pas penser à **Persona**), et qui l'installe de plain-pied dans notre réalité contemporaine, c'est que la solution cherchée (et trouvée) dérive d'une communion totale, d'une symbiose avec la nature. Et peu importe si les moyens cinématographiques utilisés (redondances d'images léchées, bruissement des feuillages des grands arbres du jardin, même les violons de Delerue) ont été souvent utilisés ailleurs. La poésie n'est néanmoins pas absente d'une telle entreprise: on l'appelle même par l'entremise d'un joli poème écrit par un des jeunes patients de Geneviève (en gros: vous êtes belles toutes les deux, et je voudrais chercher sur votre corps la place où furent les ailes...)

Poésie de pacotille ? À vous de décider.

Maurice Elia



## Damage / Fatale

Louis Malle, contrairement à Claude Chabrol, s'est très peu intéressé à décrire dans ses films les tourments amoureux de la bourgeoisie. Or, voici qu'avec son long métrage **Damage**, il réalise un drame de moeurs sulfureux, nous entraînant dans l'univers perturbé d'un homme riche qui découvre les affres de la passion et en subit les ravages.

Au sommet de sa carrière politique, Stephen Fleming, ministre du gouvernement conservateur britannique, rencontre lors d'un cocktail Anna Barton, l'amie de son fils Martyn. Coup de foudre. À cinquante ans, malgré son mariage heureux avec Ingrid, une femme aussi charmante qu'intelligente, Stephen songe à divorcer pour vivre avec Anna. Belle, dans la trentaine, celle-ci conserve toutefois le souvenir pénible du suicide de son frère lorsqu'elle était adolescente. On flaire dans son passé un relent d'inceste, d'autant plus qu'elle veut maintenant épouser Martyn (qui lui rappelle son frère) tout en restant la maîtresse de Stephen. La situation deviendra vite intenable, et Martyn, horrifié, découvrira le pot aux roses.

Résumée ainsi, l'intrigue de **Damage** pourrait donner dans un mélodrame invraisemblable. Cependant il n'en est rien et les spectateurs risquent d'être envoûtés par cette histoire habilement racontée dont le côté odieux est atténué par l'effet de distanciation sociale. Situé dans la vie ordinaire de gens moins huppés, un tel triangle amoureux serait difficilement exploitable. Mais dans le cadre somptueux d'un milieu riche, il jouit de l'auréole d'une classe dont les déboires paraissent toujours plus intéressants et moins scabreux. Cela explique peut-être le

succès phénoménal du roman de l'Irlandaise Josephine Hart, un premier roman par un auteur tout à fait inconnu, qui a été traduit partout dans le monde, et dont l'adaptation cinématographique par Louis Malle devrait se mériter pareillement la faveur du public.

Décidément l'adaptation se porte bien. Après **The Lover** de Jean-Jacques Annaud, **Damage** prouve encore une fois qu'un roman d'amour est souvent transformé au grand écran en une oeuvre qui surpasse son produit d'origine. Le scénariste David Hare a éliminé plusieurs chapitres inutiles du livre, évitant ainsi les longueurs. Louis Malle a su aussi pondérer les scènes sexuelles, avouant qu'il avait même revu avant le tournage **Le Dernier Tango à Paris**. On ressent d'ailleurs l'influence de Bertolucci dans son film: l'amour physique est lié à la force, à la découverte, et la passion y atteint un rare degré de frénésie. Malle a tourné ces scènes avec deux caméras. L'effet est saisissant et devrait inspirer les cinéastes qui ont des problèmes de cadrage dès qu'il s'agit de montrer un couple au lit.

Outre ses qualités techniques remarquables, **Damage** a le mérite d'être admirablement servi pour le casting. Jeremy Irons y apparaît comme un homme tourmenté, intoxiqué par l'amour, qui traverse autre chose que cette crise qu'on appelle dans la Bible «le démon du midi». Ayant toujours cru qu'il pouvait contrôler sa vie et ses émotions, son personnage se rend compte tout à coup qu'il ne peut pas maîtriser ses sentiments. Il ne pourra même pas regretter d'avoir fait cette expérience. Juliette Binoche, pour sa part, incarne avec un brin d'androgynie

**DAMAGE (Fatale)** —  
**Réalisation:** Louis Malle —  
**Production:** Louis Malle —  
**Scénario:** David Hare d'après le roman de Josephine Hart —  
**Musique:** Zbigniew Preisner —  
**Images:** Peter Biziau —  
**Costumes:** Milena Canonero —  
**Son:** Jean-Claude Laureux —  
**Montage:** John Bloom —  
**Interprétation:** Jeremy Irons (Stephen Fleming), Juliette Binoche (Anna Barton), Miranda Richardson (Ingrid Fleming), Rupert Graves (Martyn Fleming), Ian Bannen (Edward Lloyd), Leslie Caron (Elizabeth Prideaux), Gemma Clarke (Sally Fleming), Peter Stormare (Peter) —  
**Origine:** États-Unis — 1992 — minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.





(cheveux foncés courts, teint pâle) une femme mystérieuse, insaisissable. Ne manquant pas d'audace, c'est elle qui prend l'initiative de la liaison avec Stephen, et c'est elle qui décidera d'y mettre fin. «Les gens meurtris sont dangereux. Ils savent qu'ils peuvent survivre», avait-elle averti Stephen dès le début de leur aventure. Quant à Rupert Graves, il incarne avec une extraordinaire fraîcheur un jeune homme de vingt-cinq

ans plein d'enthousiasme, intelligent et talentueux, qui en surprenant sa fiancée avec son père reculera d'horreur et basculera dans le néant.

Film sur la passion et l'obsession, magnifiquement interprété et magistralement réalisé, **Damage** fera des ravages au box-office.

Pierre Fortin

## Toutes peines confondues

**TOUTES PEINES CONFONDUES** — **Réalisation:** Michel Deville — **Scénario:** Rosalinde Deville, d'après le roman *Sweetheart* d'Andrew Coburn — **Production:** Rosalinde Deville — **Images:** Bernard Lutic — **Montage:** Raymonde Guyot — **Musique:** Dimitri Chostakovitch — **Son:** Guillaume Sciana, Françoise Groulx — **Décor:** Thierry Leproust — **Costumes:** Cécile Balme — **Interprétation:** Patrick Bruel (Christophe Vade), Jacques Dutronc (Antoine Gardella), Mathilda May (Jeanne Gardella), Sophie Broustal (Laura), Vernon Dobtcheff (Turston), Bruce Myers (Gabriel LScandurat), Joel Barbouth (Husquin), Jean Dautremay (Deckler), Hans Heinz Moser (Scatamacchia), Jurgen Swingel (Kumbler), Eric Da Silva (Roselli), Benoit Magimel (Thomas Gardella) — **Origine:** France — 1991 — 107 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Ce film est un objet lisse et dru, pur et glissant. Il se dérobe à l'analyse, il est presque irréductible à la narration. Essayons tout de même. Deux petites crapules tuent un couple âgé. Le fils des victimes, Gardella, est un financier international qui pourrait bien diriger des réseaux de trafic de drogue et autres affaires criminelles. Interpol saute sur l'occasion et lui dépêche Christophe Vade, un jeune inspecteur, avec la mission de le démasquer.

Après avoir tenté de confondre Vade en lui mettant une sirène entre les bras, Gardella essaie, toujours aussi vainement, de l'acheter. Vade tomberait plutôt amoureux de la très jeune femme de l'industriel, l'énigmatique Jeanne, dont il découvre bientôt qu'elle est, bien malgré elle, une informatrice pour la police secrète. Les mystères et les chantages se multiplieront jusqu'à l'inéluctable dénouement appréhendé par Gardella avec une suprême élégance. Seuls survivront Vade et Jeanne, improbables amants.

Mais ne croyez pas à un classique suspense policier. Tiré de *Sweetheart* (Rivages/Noir), du romancier américain Andrew Coburn (dont Pierre Granier-Deferre avait porté à l'écran *Widow's Walk* qui allait devenir **Baignade interdite**), **Toutes peines confondues** est une adaptation magistrale, véritable réécriture, transposition inspirée. On passe de la petite ville américaine infestée par la mafia à la grande ville internationale, Zurich, au coeur de la nouvelle Europe et des manipulations des requins de la haute finance.

L'autre qualité suprême à l'origine de ce film, c'est le choix des comédiens. Le charme douloureux de Sophie Broustal, la gentillesse un peu pataude de Patrick Bruel, l'angoisse retenue de Mathilda May, la grâce ascétique de Jacques Dutronc, le flegme plus British que nature de Vernon Dobtcheff, la gaucherie provinciale de Joël Barbouth, bref l'art du choix qui ne craint pas le contre emploi et l'équilibre subtil d'une distribution bien dosée. On retrouve la même intuition divinatrice dans cette sélection des quatuors de Dimitri Chostakovitch dont la tension vrillante parcourt le film.

Par glissements progressifs, le scénario se met en place et les personnages jouent leur jeu. Mais plus on

croit comprendre et deviner, plus on est confondu. Qui fait quoi? Qui mène qui? À commencer par le metteur en scène: quel point de vue adopte-t-il? Peut-être un deuxième visionnement aurait-il répondu à toutes les questions de mon cerveau cartésien. Je n'ai vu le film qu'une fois et c'est seulement lorsque j'ai accepté de m'abandonner à l'imprévisible que j'ai pu déguster ce morceau de choix.

Car il s'agit d'abord d'un exercice de style admirablement maîtrisé. De plans courts mais lourds de sous-entendus (la cannette vide foulée par un pied distrait), de répliques frappées comme un dry-martini («je ne prends jamais l'ascenseur, ça fait cercueil»), de regards sibyllins, de rencontres foudroyantes. On ne sait pas où on nous mène, mais on s'y sent mené de main de maître. C'est désarçonnant et c'est beau.

D'une beauté aux tons glacés, aux couleurs sourdes et métalliques. Dans le fond, un grand lac et des montagnes. Un peu plus près, des lignes épurées, des formes quasi géométriques. Et au premier plan, des visages expressifs et mystérieux. Expressif et mystérieux, voilà résumé en deux mots ce film à la fois émouvant, mais sans pathos, et désarçonnant, mais sans prétention. Voilà également résumée la carrière de Michel Deville, toute en alternance entre le charme et la technique, la recherche stylistique et la volonté de plaire.

Sans vouloir jouer les prophètes, je me dis qu'on reconnaîtra un jour à sa juste valeur ce grand cinéaste qu'on ne prend peut-être pas assez au sérieux. Alors que, d'un film à l'autre, Michel Deville n'arrête pas de repartir à zéro, d'emprunter des voies nouvelles, d'approfondir des thèmes qui ne lui sont pas nécessairement familiers ou faciles, bref de prendre des risques qui sont presque toujours salutaires à son talent. Souvenez-vous de l'aventure que fut **Le Paltoquet**, oeuvre singulière et incomprise. De la délectation que nous procura **La Lectrice**. De la surprise que nous causa **Pétil en la demeure**. À tel titre que sa devise pourrait bien être: séduire en intriguant.

Francine Laurendeau