

Critiques

Bullets Over Broadway

Jeanne la Pucelle

Outbreak

le Professionnel

Shallow Grave

Michel Coulombe, Jean Beaulieu, Stéphane Morin, Jeanne Deslandes et
Bernard Perron

Volume 14, numéro 1, hiver–printemps 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33823ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Coulombe, M., Beaulieu, J., Morin, S., Deslandes, J. & Perron, B. (1995). Compte rendu de [Critiques / *Bullets Over Broadway* / *Jeanne la Pucelle* / *Outbreak* / *le Professionnel* / *Shallow Grave*]. *Ciné-Bulles*, 14(1), 52–59.



Diane Wiest et John Cusack dans *Bullets Over Broadway*

BULLETS OVER BROADWAY

de Woody Allen

par Michel Coulombe

Woody Allen est certainement l'un des réalisateurs les plus prolifiques qui soient. Chaque année amène un nouveau film, et ce depuis plus de 25 ans. Se succèdent ainsi les œuvres introspectives et les films divertissants et, parfois, des films qui offrent un heureux croisement de ces deux courants. *Bullets Over Broadway* appartient, comme d'ailleurs le récent *Manhattan Murder Mystery*, à la veine ludique, qui, chez Allen, n'exclue surtout pas les considérations sur le sens de la vie.

À la différence toutefois de *Manhattan Murder Mystery* où Allen tenait un des rôles principaux, aux côtés de sa muse et compagne des années *Annie Hall* et *Manhattan*, Diane Keaton, le réalisateur ne joue pas dans *Bullets Over Broadway*. Pourtant, on le voit et on l'imagine dans le rôle de David Shayne, cet

auteur angoissé des années 20 dont la pièce sera jouée à Broadway. Même s'il est nettement plus jeune et s'il a un physique très différent de celui du réalisateur, John Cusack rappelle Allen par son jeu nerveux et son personnage même. Tout comme, inévitablement, Mia Farrow empruntait au réalisateur un jeu fébrile et un débit mitraillé. Il existe un type allenien comme il y a un style fellinien ou un phrasé romherien.

Sur fond de coulisses affolées, qui rappellent celles de *Noises Off* de Michael Frayn, *Bullets Over Broadway* évoque le prix à payer pour connaître la gloire, et s'intéresse au véritable talent. David, auteur et metteur en scène, doit, pour faciliter le financement de la production de sa pièce, y tolérer, dans le rôle de la psy, la petite amie sans le moindre talent d'un mafieux qui, en contrepartie, joue au mécène. Lourd compromis. La vie d'un dramaturge étant riche en surprises, David voit ses amours bousculées, sa vie remuée et son texte transformé. En fait, la pièce n'est jamais aussi juste que lorsque les acteurs s'éloignent des intentions originales du dramaturge. Allen signe un film sur les sacrifices auxquels doit

Bullets Over Broadway

35 mm / coul. / 98 min /
1994 / fict. / États-Unis

Réal.: Woody Allen

Scén.: Woody Allen et
Douglas McGrath

Image: Carlo Di Palma

Son: Frank Graziadei

Mus.: Dick Hyman

Mont.: Susan E. Morse

Prod.: Magnolia Productions
Inc., Sweetland Film et B.V.

Dist.: Alliance Vivafilm

Int.: Dianne Wiest, John
Cusack, Mary-Louise Parker,
Rob Reiner, Jennifer Tilly,
Tracey Ullman

consentir un auteur pour atteindre au succès et démontre qu'un artiste peut en cacher un autre, dans ce cas-ci un tueur à gages qui, lui, ne tolère pas de compromis. D'où les coups de feu.

Dans la foulée d'un divorce tumultueux, Woody Allen, qui raconte l'histoire d'un auteur face à son œuvre et ses interprètes, aurait pu évoquer plus directement sa propre situation comme d'ailleurs il l'avait fait dans **Husbands and Wives**. En apparence, il ne cède pas à la tentation du film à clé. Tout de même, petite vengeance, il évoque ce malentendu qui subsiste lorsqu'une femme aime l'artiste plutôt que l'homme, fait descendre de manière très expéditive une mauvaise actrice par un fier-à-bras exaspéré et réunit sur scène trois actrices d'une grande sottise ou d'une absolue vanité.

Le personnage de Jennifer Tilly, la sotte et mignonne Olive, se croit taillé pour le premier rôle mais s'accommode mal d'un personnage secondaire dont les répliques sont pour elle un mystère insondable. Celui de Tracey Ullman accorde plus d'attention à son chien adoré qu'à la production. Quant à la diva sur le retour composée par Dianne Wiest, elle triomphe quotidiennement dans son numéro, très au point, de légende vivante manipulatrice. Ses «Please, don't talk» empressés ont le génie d'exprimer exactement le contraire de ce qu'ils suggèrent et de chavirer David. Si les actrices font largement les frais de cette comédie, l'acteur qui complète la distribution, interprété par Jim Broadbent, n'est guère plus édifiant, boulimique incapable d'affronter le stress dont le tour de taille dépasse les pires cauchemars du metteur en scène.

Reproduisant le regard du spectateur au théâtre, Allen recourt aux plans séquences, style très différent de la caméra alerte de **Don't Drink the Water**, sa plus récente réalisation. Dans ce téléfilm diffusé l'automne dernier à la télévision américaine, le réalisateur reprend, justement, une de ses pièces créées à Broadway dans les années 60. Le soin qu'il apporte au choix musical (Kern et Hammerstein, Porter, Rodgers et Hart, Gershwin, etc.), au décor et aux couleurs dans **Bullets Over Broadway** tranche radicalement sur la majorité des films de nos voisins. Et on aimerait que les innombrables coups de feu des Schwarzenegger, Stallone et autres gorilles survitaminés, grands ambassadeurs d'Hollywood, fassent désormais moins de bruit et aient cet esprit et ce raffinement naturels chez Woody Allen qui font, hélas, cruellement défaut à la production de masse américaine. ■

JEANNE LA PUCELLE

de Jacques Rivette

par Jean Beaulieu

Pas facile, même pour un vieux routier du cinéma, de tourner un film sur une histoire si souvent adaptée au grand écran, surtout lorsque des maîtres comme Dreyer et Bresson en ont tiré la substance d'œuvres majeures. Ne craignant pas les défis, Rivette s'attaque au mythe et nous livre, fidèle à ses habitudes, un film-fleuve dont les deux parties — assez symétriques — totalisent plus de cinq heures et demie.

Malgré sa longueur et un départ un peu lent, le film prend rapidement sa vitesse de croisière. Le seul moment un peu languissant correspond au moment où Jeanne subit les affres de l'attente, dans **les Prisons**, soit après l'échec vécu à la porte Saint-Honoré de Paris et avant la période de sa détention chez les Bourguignons.

S'appuyant en grande partie sur l'ouvrage de Régine Pernoud (ainsi que, comme ses illustres prédécesseurs, sur les minutes même du procès de Rouen), Rivette y a trouvé une astuce, non seulement pour contourner les pièges habituels de la narration traditionnelle, mais aussi pour filmer à l'économie. Il a décidé d'entrecouper «l'action» de passages en voix off, d'intertitres explicatifs et de plans fixes dans lesquels les personnages confient aux spectateurs leurs souvenirs ou commentaires à propos de Jeanne, ni plus ni moins sous forme d'interview, à la façon des documentaires d'aujourd'hui. Ainsi s'ébranle le film, avec le témoignage d'Isabelle Romée, mère de Jeanne, qui vante la piété de sa fille.

Escamotant la partie familiale à Domremy et les manifestations des fameuses «voix» qu'entend Jeanne, qu'il trouvait impossibles à filmer, Rivette amorce donc le récit de son film à Vaucouleurs en janvier 1429, avec l'intention de présenter l'héroïne comme une jeune femme normale, mais déterminée à l'extrême, mue par une force mystérieuse et mystique qui la pousse à vouloir «sauver la France». Ce qui donne, dans un premier temps, **les Batailles**, où l'on assiste à l'émancipation de Jeanne et à son «ascension» graduelle jusqu'au dauphin ainsi qu'à ses premières victoires.

Mais Rivette ne recherche pas la reconstitution à tout prix; ses moyens l'en empêchaient de toute façon.

Jeanne La Pucelle
I - *Les Batailles*
II - *Les Prisons*

35 mm / coul. / 160 et 176 min /
1992-1993 / fict. / France

Réal.: Jacques Rivette
Scén.: Christine Laurent et
Pascal Bonitzer
Image: Willy Lubtchansky
Son: Florian Edenbenz
Mont.: Nicole Lubtchansky
Mus.: Jordi Savall
Prod.: Martine Marignac -
Pierre Grise Productions
Int.: Sandrine Bonnaire, An-
dré Marcon, Jean-Louis Ri-
chard

«Bizarrement, nous n'avons jamais parlé de Dieu. On ne s'est pas vraiment posé la question de savoir si Jeanne croyait en Dieu ou pas. Pour nous c'était évident dès le départ. Dans le film, on ne voit jamais une prière les yeux aux ciel, au sens où Jeanne serait complètement illuminée. Les prières sont montrées comme une concentration sur elle-même. Encore une fois, c'est une volonté, une discipline. Comme un sportif qui s'entraîne tous les jours.

(...)

«Jeanne est humaine. J'ai voulu la rendre humaine. Pour moi les héros sont des gens humains. En ce sens le bûcher est vraiment la conclusion. On va savoir si elle est humaine ou pas. Et elle souffre, elle sent le feu, comme n'importe quelle autre femme. C'est un être de chair et d'os. Les «Jésus» sont dits de cette manière-là. Rivette était surpris du dernier «Jésus» qui est crié. Pour moi, il était évident que ça s'est passé comme ça. C'est la panique, elle est arrachée à la vie. En même temps, elle sait que ça ne la dérangera pas d'être ailleurs, avec Dieu. C'est pour ça qu'on a voulu la rendre humaine tout le temps.»
(Entretien avec Sandrine Bonnaire, *Cahiers du cinéma*, numéro 476, pages 29 et 30)

Sacrifiant les décors grandioses et les morceaux de bravoure — les premières scènes de combat ne sont montrées que vers la fin de la première partie —, il préfère s'attarder à de menus détails significatifs, par exemple, la scène très émouvante où «Jeanne» apprend à écrire son nom. Il est d'ailleurs intéressant de tracer un parallèle entre la difficulté de Jeanne ici à manipuler adéquatement la plume pour écrire son nom et là à tenir convenablement son épée lorsqu'on la lui donne.

En outre, la facture du film est singulière en ce que le réalisateur oppose à la forme moderne du récit un langage volontairement archaïque, aux intonations pseudo-médiévales, que Pascal Bonitzer et Christine Laurent ont mis dans la bouche des personnages, et qui participe de la texture même du film. Quant aux préoccupations et mœurs de l'époque, elles sont aussi vues à travers le prisme du monde contemporain.

Contrairement aux films de Dreyer et de Bresson, qui traitent uniquement du procès, on sent beaucoup moins dans le film de Rivette la dimension spirituelle de l'héroïne. Bien qu'on la voie souvent en train de prier, de se recueillir, et que son discours soit truffé

d'hommages et de louanges à Dieu, c'est une Jeanne bien plus physique que métaphysique que nous montre Rivette. Cette «incarnation» s'explique en partie par la présence charnelle de Sandrine Bonnaire qui, en dépit de son immense talent, ne peut dissimuler ses allures de jeune femme moderne sous son heaume et ses cuissards. De plus, la caméra se garde à distance du personnage principal — comme en témoigne la rareté des gros plans sur le visage de Jeanne/Bonnaire —, occultant de ce fait l'intériorité potentielle du jeu de l'actrice.

Bref, la présence de Dieu est plus souvent évoquée par les dialogues ou les situations que par l'image ou le montage, Rivette ayant visiblement choisi de nous tracer le portrait d'une Jeanne plus terre-à-terre, aux réactions plus humaines de paysanne ou de guerrière, que celles d'une sainte, d'une icône. En effet, puisqu'elle ne se considère pas comme telle de son vivant, libre à elle de piquer parfois des colères, d'afficher des moments d'impatience, de gifler son frère lorsque ce dernier jure ou de souffrir vivement des tourments physiques et moraux qu'on lui inflige. D'autres scènes illustrent davantage sa grandeur d'âme, dont celle où elle tente, en dépit de l'opposition de ses compagnons, de sauver la vie à un soldat



Jeanne la Pucelle

anglais blessé. Difficile tout de même de montrer une sainte en train de combattre à la guerre!

Par contre, la nouveauté réside dans le traitement de la sexualité de l'héroïne qui, tout en demeurant latente, implose presque dans certaines scènes, par exemple celle où Jeanne passe la nuit à dormir à côté de deux soldats de son escorte qui nourrissent des desseins «impurs» à son endroit, de même que la scène de l'examen (par des femmes) de sa virginité, et cette autre scène, en prison, où elle échappe de justesse au viol.

Finalement, en constatant le résultat, il nous semble qu'un tel sujet s'imposait presque logiquement à Rivette, qui y a trouvé matière à reprendre deux constantes de son œuvre: la présence du théâtre et la notion de complot. Le théâtre trouve écho dans le jeu un peu figé et déclamatoire des interprètes — et dans le langage des protagonistes, qui surprend un peu au début — ainsi que, par exemple, dans la «mise en scène» de la cérémonie du sacre de Charles VII, marquée notamment par des éclairages «dramatiques». Quant au complot, on le retrouve évidemment dans la deuxième partie, lorsque la Pucelle est livrée aux Anglais, qui la font condamner pour hérésie et sorcellerie. Mais complot il y a aussi dans le plan de Jeanne qui, sous l'influence de son «Conseil», projette de réinstaller le dauphin sur le trône de France et de bouter les Anglais hors de ce royaume.

Pas plus que les autres, Rivette n'a pu nous livrer la clef qui nous permettrait de percer le mystère entourant cette jeune femme exceptionnelle. Mais en cette époque de vidéoclips, d'images virtuelles et de mégaproductions aux effets spéciaux délirants, quel plaisir de se laisser envoûter par un rythme différent, légèrement déphasé, et de s'imprégner doucement d'un récit qu'un véritable cinéaste — cette espèce en voie d'extinction — prend tout le temps nécessaire à raconter. ■

OUTBREAK

de Wolfgang Petersen

par Stéphane Morin

1967. Motaba, un petit village du Zaïre aux prises avec la guérilla, voit ses habitants décimés par une fièvre d'origine virale particulièrement meurtrière. Le taux de décès chez les personnes infectées s'élève à 100 p. 100. Une équipe de chercheurs militaires américains s'y rend, collecte des échantillons sanguins et repart en promettant du secours. Un avion



Dustin Hoffman dans *Outbreak* (Photo: Peter Sorel)

des forces armées viendra bien un peu plus tard, mais c'est pour raser le village avec une petite bombe particulièrement meurtrière elle-aussi. Le problème du virus de Motaba est réglé. Du moins le croyait-on jusqu'en 1994...

Ainsi débute *Outbreak* de Wolfgang Petersen, à qui l'on doit notamment *Das Boot* et, plus récemment, *In the Line of Fire*. Pour certains, ce film constitue la première prestation du comédien Dustin Hoffman dans un film «d'action» à gros budget. Disons plutôt que Hoffman s'est commis dans un suspense (et non un film «à gros bras») qui n'est pas sans qualités.

Thriller scientifique fiévreux jouant la carte du divertissement, *Outbreak* touche néanmoins à un sujet qui n'est pas sans soulever des questions intéressantes. Mais le spectateur doit lui-même réfléchir sur les implications du sujet et surtout ne pas chercher des réponses dans le film. *And the Band Played On*, le film réalisé par Roger Spottiswoode qui traite de l'apparition du virus VIH, avait brièvement abordé, en guise de prologue à son sujet, la découverte du virus Ébola en Afrique. Le virus de Motaba s'inscrit dans la filiation directe de celui d'Ébola et l'histoire de *Outbreak* illustre la peur de ce qui pourrait arriver.

Ainsi qu'il l'avait démontré dans *In The Line of Fire*, Wolfgang Petersen sait disposer ses éléments pour faire grimper la tension lentement et sûrement. Le scénario, écrit par Laurence Dworet et Robert Roy Pool, met en rapport différentes sphères d'activité — les vies privée et professionnelle de ses

Outbreak

35 mm / coul. / l.m. / 1995 / fict. / États-Unis

Réal.: Wolfgang Petersen

Scén.: Laurence Dworet et Robert Roy Pool

Image: Michael Ballhaus

Mus.: James Newton Howard

Mont.: Neil Travis, Lynzee Klingman et William Hoy

Prod.: Arnold Kopelson - Arnold Kopelson Productions, Wolfgang Petersen - Wolfgang Petersen Film et Gail Katz

Dist.: Warner Bros.

Int.: Dustin Hoffman, Rene Russo, Morgan Freeman, Cuba Gooding Jr., Patrick Dempsey, Donald Sutherland, Kevin Spacey



Dustin Hoffman et Cuba Gooding Jr. dans *Outbreak*
(Photo: Peter Sorel)

personnages principaux, et plus spécialement Sam Daniels (Dustin Hoffman), les manigances des militaires et les efforts des civils, ceux qui sont victimes du virus et ceux qui luttent contre sa propagation, l'aspect scientifique et le côté «action» — et les organise en un réseau logique qui amène tous ces éléments à tomber en place au «bon» moment. Fonctionnant sur le principe même d'une épidémie, tout ce qui intervient dans le scénario s'annonce comme un symptôme, incube, progresse et vient contribuer à alimenter la crise.

Le talent de Petersen ne se limite pas à bien construire son film selon un scénario savamment calculé. Il cherche aussi à rendre l'aspect «virulent» de son sujet par des techniques plus spécifiquement cinématographiques. Avec une caméra tournoyante, il sait rendre le vertige d'un malade encore plus nauséux. Le spectateur pourra même se prendre pour un virus et en adopter le point de vue. C'est dire que le virus est un des personnages principaux...

En ce qui a trait aux prouesses de M. Hoffman dans ce film «d'action», il ne faut pas croire qu'il se soit transformé en un Indiana Jones de la bactériologie.

Petersen a eu la finesse de le coupler avec des partenaires adaptés aux différentes situations. Durant la première partie, plus axée sur l'aspect scientifique du sujet, il partagera principalement son temps d'écran avec un assistant interprété par Kevin Spacey. Lorsque que le temps pressera et qu'il devra opérer sur un mode plus «musclé», son autre assistant, Cuba Gooding Jr., plus connu pour ses rôles «athlétiques», se chargera de prendre les choses en mains. Quant à René Russo, qui campe l'ex-femme de Hoffman, son rôle reste limité et limitant, alors que son talent lui permettrait d'en prendre plus sur ses épaules. On peut aussi voir Morgan Freeman dans la peau du «bon général tourmenté» ainsi que Donald Sutherland qui semble désormais destiné à incarner d'inquiétants psychopathes.

Avec le virus VIH, la bactérie «mangeuse de chair» et autres streptocoques malveillants qui rôdent dans l'actualité, *Outbreak* nage dans une zone nébuleuse qui préoccupe tout le monde aujourd'hui. Mais Hollywood se charge de nous rassurer avec d'incroyables médecins comme Sam Daniels (Dustin Hoffman) qui luttent sans répit et trouvent une solution. D'ailleurs, l'antivirus le plus populaire en informatique ne s'appelle-t-il pas SAM ? ■

LE PROFESSIONNEL

de Luc Besson

par Jeanne Deslandes

N'allez pas voir **le Professionnel**, allez plutôt l'écouter et vous découvrirez le charme et l'envoûtement de la trame musicale du tout dernier Luc Besson. Il faut l'admettre, la musique du film est un plaisir en soi. On doit s'y attarder pour bien l'apprécier car elle s'intègre au récit; elle se soude à l'action, formant avec elle une fascinante synergie.

À l'image d'un certain cinéma américain, le film est tapissé mur à mur de musique. Elle accompagne le spectateur, l'enveloppe douillettement dans un halo musical qui lui suggère l'émotion appropriée et le dirige affectivement à chacune des étapes du récit. Cependant, à la différence du cinéma américain, le style musical n'a rien de pompeux, distinction qui s'avère importante car cette stratégie préserve l'aspect intimiste du film et transmet toute la charge émotive au spectateur.

C'est en grande partie sur la musique d'Éric Serra que fut axée la campagne publicitaire française pour la sortie du film en septembre dernier, sous le titre de **Léon**. Éric Serra est le compositeur attitré de Besson. Partenaires dès le tout début, Serra et Besson se sont — pour ainsi dire — mis au monde cinématographiquement. De **Subway** à **Atlantis**, en passant par **le Grand Bleu** et **Nikita**, leur complicité ne cesse d'envoûter.

Luc Besson est sans aucun doute un personnage paradoxal. D'une part, on sent chez lui un fort héritage américain et d'autre part, s'exprime une touche toute personnelle qui refuse la complète assimilation.

Avec **Nikita**, Besson était parvenu à séduire ceux qui trouvaient le cinéma français trop bavard ou trop «réflexif». Dès lors il devenait le plus américain des cinéastes français, du moins ailleurs qu'aux États-Unis, car à leur habitude les Américains ont préféré tourner leur propre version du scénario, devenu **Point of No Return** sous la baguette de John Badham. «Pas cette fois», semble rétorquer Besson. Et il pousse la crânerie jusqu'à aller tourner en anglais à New York, coupant l'herbe sous le pied des *majors*

Le Professionnel

35 mm / coul. / 112 min /
1994/fict./France-États-Unis

Réal. et scén.: Luc Besson

Mus.: Éric Serra

Prod.: Gaumont et les Films
du Dauphin

Dist.: Columbia Pictures

Int.: Jean Reno, Gary Oldman,
Natalie Portman, Danny Aiello



Le Professionnel (Photo:
Patrick Cambonlive)



Kerry Fox, Ewan McGregor, Christopher Eccleston, et... le pied de Keith Allen dans *Shallow Grave*

qui éventuellement auraient pu manifester le désir de réaliser leur version améliorée de son scénario: «Désolé, la version anglaise existe déjà, *made in U.S.A.*».

Dans le prolongement de *Nikita*, *le Professionnel* fait l'économie des dialogues et laisse parler l'action issue du monde marginal du tueur à gages. Avec un peu de recul, il semble étonnant qu'une simple histoire de mafioso se libérant de sa solitude par une relation ambiguë de père par procuration ou d'amoureux pédophile puisse être si captivante. La prestation de Jean Reno dans le rôle de Léon aura beau être brillante, il n'en demeure pas moins que le film est une simple récupération du cliché voulant que le héros gagne ses lettres de noblesse en protégeant la veuve et l'orphelin. Bref, l'histoire eut été banale sans le travail combiné de la caméra et de la musique. Le récit est farci de lieux communs mais le cinéaste fait preuve d'une maîtrise inouïe de la narration. Les cadrages sont ingénieux et le travail de la caméra n'est pas une vaine quête d'esthétisme. Cette stratégie est d'abord limpide dans les premières séquences, puis plus subtile au gré du film où Besson use habilement de courts plans, telle cette plongée vertigineuse sur la crapule (Gary Oldman) qui donne la pleine mesure du personnage.

Le réalisateur fait preuve d'une maîtrise complète. Tout comme le compositeur, car — répétons-le — ce film ne serait pas le même sans la musique de Serra qui vous happe et vous transporte dans l'univers trouble des tueurs à gages. ■

SHALLOW GRAVE

de Danny Boyle

par Bernard Perron

Le spectateur exige beaucoup plus d'un film précédé d'éloges. Toutefois, on a beau plaquer à une production tous les qualificatifs possibles, le plaisir cinématographique n'est en aucun temps garanti. Heureusement, il y a des exceptions ou des films qui ne trahissent pas leur réputation. *Shallow Grave* de Danny Boyle est de ceux-là.

Juliet (Kerry Fox) est médecin, Alex (Ewan McGregor) est un journaliste plutôt antipathique, et David (Christophe Eccleston) répond au portrait qu'on se fait des comptables. Ils cherchent un colocataire afin de partager leur vaste appartement. Leurs critères de sélection sont précis et les candidats sont soumis à une entrevue en règle. Leur choix se

porte finalement sur Hugo (Keith Allen). Mais voilà, le jour même où celui-ci emménage, ils le retrouvent mort d'une overdose et découvrent sous le lit une valise remplie d'argent. Les trois compagnons vont-ils décider de garder l'argent et de disposer du corps?

Cette situation de départ, fort classique, est loin de donner le ton du thriller du scénariste John Hodge. Hodge a écrit une intrigue très serrée où tous les petits détails sont importants. Surtout, il s'est amusé à pervertir les lois du genre. De la sorte, l'argent trouvé est bien entendu de l'argent sale recherché par des complices meurtriers. Ces complices vont évidemment remonter jusqu'au trio. Cependant, leur visite à l'appartement ne sera pas conforme à l'ordre habituel. De même, c'est effectivement David, le personnage le plus faible et le plus timoré des trois, qui va devoir effectuer les pires choses et qui va craquer le premier. Mais on ne peut jamais prédire à quel point certains personnages peuvent être perturbés par un si gros butin.

Cette première réalisation de Danny Boyle n'est pas dénuée d'intérêt. Le réalisateur exploite abondamment les virtualités du cadrage. Par exemple, lorsque que David et Alex discutent dans un rayon d'une

quincaillerie sur la façon dont ils vont disposer du cadavre, on voit apparaître à droite en haut de l'image un panier à roulette. On pourrait penser que David et Alex sont surpris par l'arrivée subite de ce client. Ce n'est qu'au plan suivant que l'on est en mesure d'apercevoir Juliet derrière ledit panier. **Shallow Grave** pullule de ces courts instants d'incertitude qui, un à la suite de l'autre, viennent appuyer le suspense du récit.

Metteur en scène de théâtre, Boyle a également su tirer le maximum de ses trois comédiens. Kerry Fox, la Janet Frame de **An Angel at my Table** (Jane Campion, 1990), est toujours aussi juste dans le rôle de Juliet. Ewan McGregor incarne bien Alex. Et le jeu de Christopher Eccleston, le prêtre de **Anchoress** (Chris Newby, 1993), surprend tout en sachant rendre la complexité psychologique de David.

Il faut vous attendre à tout dans **Shallow Grave** (que l'on peut traduire par «tombe peu profonde»), c'est-à-dire à ce que vous pourrez prévoir et à ce qui vous sera impossible à envisager. La morale de cette histoire: entre l'amitié et l'argent, on choisit toujours... l'argent. Et tous les moyens sont bons pour le garder pour soi. ■

Shallow Grave

35 mm / coul. / 90 min /
1994 / fict. / Grande-
Bretagne

Réal.: Danny Doyle
Scén.: John Hodge
Image: Brian Tufano
Mus.: Simon Boswell
Mont.: Masahiro Hirakubo
Prod.: Andrew Macdonald -
Scottish Film Production
Fund et Glasgow Film Fund
Dist.: Alliance Vivafilm
Int.: Kerry Fox, Christopher
Eccleston, Ewan McGregor,
Keith Allen

ÉVÉNEMENTS

Festival international de films de femmes de Créteil et du Val de Marne

Dates: 31 mars au 9 avril 1995

Lieu: Créteil

Festival international du court métrage de Montréal

Dates: 3 au 9 avril 1995

Lieu: Maison de la culture Frontenac, Montréal

Vues d'Afrique

Dates: 27 avril au 7 mai 1995

Lieux: Cinéma O.N.F., Cinémathèque québécoise et Salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM, Montréal

Festival international du film de Cannes

Dates: 17 au 28 mai 1995

Lieu: Cannes

Festival du court métrage et de la vidéo de Yorkton

Dates: 25 au 28 mai 1995

Lieu: Yorkton

Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal

Dates: 8 au 18 juin 1995

Lieu: Cinéma Parallèle, Montréal

Festival de télévision de Banff

Dates: 18 au 24 juin 1995

Lieu: Banff

Festival des films du monde

Dates: 24 août au 4 septembre 1995

Lieux: Cinéma Parisien, Place des Arts, Cinéma Impérial et Complexe Desjardins, Montréal