

Zoom out

Numéro 133, mars 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50671ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1988). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (133), 50–74.

LE DERNIER EMPEREUR



Depuis très longtemps, la Chine demeure la face cachée de notre planète. Et comme toute face cachée, elle semble cultiver le mystère jusque dans ses origines lointaines. Le territoire chinois est occupé dès le paléolithique. La culture chinoise recèle des trésors d'une richesse incommensurable. Autrefois, la Chine était *ouvertement* fermée. Aujourd'hui, on pourrait dire, malgré son désir de renouer avec le reste du monde, qu'elle est *hermétiquement* ouverte. *Hermétiquement* ouverte? Oui. Elle ouvre ses portes, mais la communication demeure énigmatique.

Le Dernier Empereur de Bernardo Bertolucci nous permettra peut-être d'essayer de comprendre un tantinet le cheminement d'un peuple qui a connu dans notre siècle des bouleversements profonds. Le film s'offre à nous comme une immense fresque aux images fulgurantes.

En plus d'être un film de haut calibre, *Le Dernier Empereur* fait date dans l'histoire du cinéma. Bertolucci est le premier cinéaste occidental à avoir eu la permission de filmer dans la Cité interdite. Suprême audace: il tourne un film sur un Chinois qui s'impose comme un anti-héros.

Le film débute en Mandchourie. Frontière sino-russe. 1950. Parmi les criminels de guerre, on découvre un certain Pu Yi. Ce dernier tente de se suicider. On le garde en prison durant dix ans. Il s'agit d'une sorte de conte de fée à l'envers. Une épopée renversée. Ça commence par un enfant-empereur régnant à l'âge de trois ans sur toute la Chine pour se terminer sur le bonheur tout simple d'un dieu déchu fier d'entretenir un coin de jardin de son pays. Le 2 décembre 1908, Tzu Hsi met Pu Yi sur le trône de la Chine. Il devient par le fait même

un fils du ciel dans la Cité interdite. À son service, il y a un nombre incroyable de serviteurs. Lui, il peut les regarder avec des yeux sévères ou amusés. Eux, avec des yeux respectueux sous des paupières soumissives. On ne dévisage par le soleil: la rétine humaine ne le supporterait pas.

Quand Pu Yi n'est pas sage, on punit un autre à sa place. On lui passe tous ses caprices. Sa matière fécale est scrutée comme s'il s'agissait d'un oracle. On surveille de près ses aliments pour prévenir l'ombre d'une menace lointaine d'empoisonnement. En fait, il ne régnera pas longtemps sur toute la Chine, puisqu'en 1911 Sun Yat Sen devient Président de la première république de ce pays. À 18 ans, comme il continue d'être roi et maître de la Cité interdite, on lui offre deux épouses. En 1924, il sera chassé par un seigneur de la guerre. En 1927, à Tientsin, il devient une sorte de play-boy. Il se retrouvera empereur-marionnette du Manchukuo sur la demande des Japonais pour ensuite se faire capturer par les Russes et remettre aux communistes chinois qui le réédifieront en prison pendant la révolution qui porte le col Mao. Cet éternel prisonnier, avec qui le destin et la liberté jouent au ping-pong pour en faire un sempiternel perdant sur le plan du pouvoir, retrouve sa liberté en 1959. Il devient jardinier au Parc botanique. Enfin, il se sent libre pour la première fois de sa vie. Il mourra d'un cancer de la vessie en 1967. Une telle histoire ne pouvait se passer qu'au pays des dragons et des mille et un mystères.

Bernardo Bertolucci ne donne pas souvent dans la dentelle. Les mets qu'il nous sert dans ses films ont l'habitude d'étaler plusieurs crudités servies dans des plats aux couleurs violentes. Il a cultivé ce petit côté provocateur surtout depuis son *Dernier Tango à Paris*. Et j'en connais qui ont profité de l'entracte pour fausser compagnie à son *1900*, un drame social brillant dans la première partie, mais par trop didactique dans la deuxième. On constate, dans le *Le Dernier Empereur*, qu'il y a peu ou prou de violence inutile. Ses crudités dans la façon de montrer se transforment en images suggestives, parfois gorgées de symboles poétiques. Le ton se veut allusif. Et ce, sans verser dans la propagande. Mon petit doigt en accord avec le reste de la main m'a dit que Bertolucci a dû s'assagir à cause des contrats signés avec la CFCC (China Film Coproduction Corporation) qui donnaient aux Chinois un droit de regard sur les moutures successives du scénario. Cependant, Bertolucci n'a rien perdu de son souffle. Son film aux allures solennelles intègre les moments intimes aux scènes spectaculaires avec la fluidité d'une parfaite aisance. *Le Dernier Empereur* m'a fait penser à une sorte de liturgie orientale qui intériorise une action à travers gestes et symboles. Il y a de la méditation dans l'air. La caméra bouge presque tout le temps. D'une façon retenue dans les scènes intimistes. Dans les séquences à grand déploiement, la caméra épouse l'amplitude d'un manteau royal.

Le Dernier Empereur vient nous rappeler que le cinéma est à l'aise dans l'art de la suggestion. On commençait à l'oublier avec tous ces films qui crachent le sang et la violence jusqu'à l'écoeurement. On dit que Bertolucci a pris quelques libertés avec l'Histoire. Je laisse le soin aux sinologues de nous en informer. Pour ma part, je m'en tiendrai à Pu Yi qui semble avoir accaparé presque toute l'attention du réalisateur. On le sent comme fasciné par le destin de ce dragon qui prend beaucoup de temps à devenir un homme. Jeune, Pu Yi vit heureux et s'amuse comme un petit fou à jeter de l'eau sur la figure de ceux qui le baignent. Plus tard, Bertolucci nous le montre en train

de savourer le sein de sa nounou qu'il appelle son papillon. Ce geste nous renvoie à l'idée que Pu Yi refuse de grandir. Les Américains appellent cela le syndrome de Peter Pan. Et la petite souris qu'il emprisonne dans sa poche, il l'écrasera contre la porte de la Cité pour signifier sa rage de se savoir prisonnier dans une cage dorée. On dit que Pu Yi avait des tendances sadiques. Il prenait plaisir à frapper ses eunuques. Le film fait allusion à cette manie quand Pu Yi, pour prouver à son frère qu'il a tout pouvoir sur ses sujets, ordonne à un serviteur de boire une bonne quantité d'encre verte.

Les recherches entreprises pour fouiller la vie amoureuse de Pu Yi n'ont pas donné ample matière à nourrir des rumeurs qui circulent encore sur son compte. On le soupçonnait d'être bisexuel, voire même pédéraste. On le savait impuissant. Les enquêteurs ont réalisé qu'ils se trouvaient devant une muraille imprenable. Les Chinois d'aujourd'hui affichent une discrétion proverbiale sur leurs mini-transports amoureux. On pourrait croire que, dans ce pays, la copulation s'exécute à vol d'oiseau ou par téléphone. Comme pour respecter la discrétion des Chinois, Bertolucci ne s'aventure pas très loin sur ce terrain. Par exemple, sa jeune femme couvre de baisers le visage de Pu Yi. Ces marques d'affection rebouillent de rouge la figure étonnée de l'empereur. Ce dernier répond timidement à ces avances. En plus de nous faire sourire, cette scène esquisse le dessin d'un érotisme subtil. Plus tard, Bertolucci nous montre Pu Yi en train de jouer à colin-maillard avec ses deux épouses. Cela se passe sous une couverture de soie savamment éclairée. Le tout se termine sur le rouge d'un incendie dans les magasins de l'empereur. C'est une séquence à retenir quand on voudra parler de sensualité suggérée par une sorte de chorégraphie aussi inventive que poétique. Parmi les comportements étranges, j'en retiens un qu'on ne voit pas souvent au cinéma. Quand Pu Yi veut se défaire de ses eunuques qui pratiquent le vol plus ou moins organisé, on voit ces derniers en train de transporter dans des petits pots leur membre viril. Pourquoi? Parce que, face à la mort, ils ont le droit de retrouver leur intégrité. Vous avez dit étrange?

Comme toile de fond, ce film nous offre en raccourci un petit tableau des atrocités commises durant notre siècle très civilisé qui a connu deux Guerres mondiales, des luttes fratricides à la chaîne, des guerres larvées comme un volcan qui n'oublierait pas ses réserves de haine, des engins nucléaires capables de donner en spectacle l'éclatement de notre planète. Avec quelques génocides à son actif. Vous avez dit civilisé?

Le Dernier Empereur m'a fait penser à une immense mosaïque composée de matériaux variés. En sus des petites pierres, on aurait utilisé du verre très coloré, du bois de bonsaï, de la porcelaine, des dorures et même des soieries rutilantes. Mais oui, on trouve de tout dans ce film. Cela va de la comédie au tragique en passant par l'épopée. Sans oublier les grands déploiements, la farce et l'étude psychologique. Avec de courts moments dédiés à la comédie musicale. Et pourtant, cette grande fresque ne donne pas l'impression d'un casse-tête chinois. Au contraire, le destin singulier d'un Pu Yi se dessine souverainement devant nos yeux comblés. *Le Dernier Empereur*, c'est beau comme un crépuscule flamboyant qui se réconcilie avec son aurore profonde.

Janick Beaulieu

LE DERNIER EMPEREUR (L'Ultimo Imperatore) —

Réalisation: Bernardo Bertolucci — **Scénario:** Mark Peploe et Bernardo Bertolucci — **Production:** Jeremy Thomas — **Images:** Vittorio Storaro — **Décors:** Ferdinando Scarfiotti — **Direction artistique:** Gianni Giovagnoni, Gianni Silvestri et Maria Teresa Barbasso — **Costumes:** James Acheson — **Son:** Ivan Sharrock — **Montage:** Gabriella Cristiani — **Musique:** Ryuichi Sakamoto, David Byrne et Cong Su — **Interprétation:** John Lone (Pu Yi), Joan Chen (Wan Jung), Peter O'Toole (Reginald Johnson), Ying Ruocheng (le gouverneur), Victor Wong (Chen Pao Shen), Dennis Dun (Big Li), Ryuichi Sakamoto (Amakasu), Maggie Han (Eastern Jewel), Ric Young (l'interrogateur), Wu Jun Mei (Won Hsiu), Cary Hiroyuki Tagawa (Chang), Jade Go (Ar Mo), Fumihiko Ikeda (Yoshioka), Richard Vuu (Pu Yi à 3 ans), Tigger Tsou (Pu Yi à 8 ans), Wu Tao (Pu Yi à 15 ans) — **Origine:** Italie / États-Unis — 1987 — 163 minutes — **Distribution:** Columbia.



Empire of the Sun

EMPIRE OF THE SUN —

Réalisation: Steven Spielberg — **Scénario:** Tom Stoppard, d'après le roman de J.G. Ballard — **Production:** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy et Frank Marshall — **Images:** Allen Daviau — **Décor:** Norman Reynolds — **Direction artistique:** Charles Bishop et Maurice Fowler (en Chine), Norman Dorme (en Espagne) — **Costumes:** Bob Ringwood — **Son:** Colin Charles et Tony Dawe — **Montage:** Michael Kahn — **Musique:** John Williams — **Supervision des effets spéciaux:** Kit West

— **Effets optiques spéciaux:** Dennis Muren, Michael Pangrazio et John Ellis (pour Industrial Light and Magic) — **Interprétation:** Christian Bale (Jim), John Malkovich (Basie), Miranda Richardson (madame Victor), Nigel Havers (le docteur Rawlins), Joe Pantoliano (Frank Demerest), Leslie Phillips (Maxton), Masato Ibu (le sergent Nagata), Emily Richard (la mère de Jim), Rupert Frazer (le père de Jim), Peter Gale (monsieur Victor), Takatoro Kataoka (le jeune pilote Kamikaze), Ben Stiller (Dainty), David Neidorf (Tiptree), Ralph Seymour (Cohen), Robert Stephens (monsieur Lockwood) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 152 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Il est de plus en plus difficile de critiquer les films de Steven Spielberg pour ce qu'ils ont à offrir, c'est-à-dire pour leur valeur intrinsèque d'objets cinématographiques. Depuis l'événement *E.T.*, c'est du marketing « Spielberg » dont nous entretenons journalistes et chroniqueurs en confondant allègrement « productions exécutives » et « réalisation ». (1) Hollywood vampirise le style du cinéaste dans « *Cocoon* et cie » et Spielberg-le-producteur fait preuve d'inceste artistique lorsqu'il fait de « son » *Batteries not Included*, une copie de *Cocoon*! Le public est saturé. Avec ses gros budgets et son discours boule de gomme, le whiz-kid est « de moins en moins correct politiquement ». On l'accuse de racisme et de misogynie infantiles pour ses caricatures dans *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984) et on lui reproche d'avoir porté lui-même à l'écran *The Color Purple* (1985), roman de l'auteure-activiste Alice Walker. (2) Bref, y'en a marre du mogul néo-pubère. Steven Spielberg est en disgrâce prolongée.

Empire of the Sun n'a rien pour calmer les mécontents. Le réalisateur y explore de nouveau le monde de l'enfance. Il s'agit d'une méga-production réalisée en partie à Shanghai, une ville que l'on croyait fermée pour de bon aux investissements étrangers (*Empire of the Sun* rappelle ainsi *Le Dernier Empereur* de Bertolucci, aussi tourné en Chine et sorti en même temps dans nos salles). Multiples plongées-sur-foule à l'appui, le réalisateur nous prouve qu'il est là et qu'il sait diriger les figurants en costumes d'époque. Selon son humeur, le spectateur peut être estomaqué ou drôlement agacé. Après tout, le cinéma contemporain a assez d'un Sir Richard Attenborough (*Gandhi*, *Cry Freedom*) pour lui fournir des films à thèse humaniste et à grands déploiements. Où est passée la folie cinématique (kinesthésique) de *Sugarland Express*, de *Jaws* et de la nouvelle édition de *Close Encounters of the Third Kind*? Pourquoi diable Spielberg choisit-il ici une mise en scène lourde?

Le whiz-kid semble souffrir d'un « complexe de noblesse » et c'est malheureux. Souhaitant que le cinéma redécouvre la valeur des mots, (3) Spielberg s'est de nouveau inspiré d'une oeuvre littéraire qu'il estime pour composer le récit de son film. (4) Mal lui en prend, car cette fois son adaptation est laborieuse et son traitement inégal. Victime (?) de son admiration pour le roman autobiographique de J.G. Ballard, Spielberg s'embourbe dans un déroulement lent et épisodique. Son film démarre souvent, mais ne trouve jamais sa vitesse de croisière (typique des adaptations, ça!) : chaque séquence possède son effet-acrocheur, son exposition, son développement, sa résolution et sa chute. Il n'y a cependant aucune ligne générale, aucune force d'attraction, pour propulser le film vers l'avant. *Empire of the Sun* n'a pas de montagne sacrée — ou de Devil's Tower — à atteindre. Bref, le film de Spielberg souffre d'un manque cinématographique. Une faute

d'autant plus impardonnable qu'elle est commise par le Maître de la lumière et du mouvement filmique! (5)

Pourtant, *Empire of the Sun* possède des moments d'une rare beauté et d'une rare invention. Le spectateur en vient à les attendre — et à s'en contenter — entre deux « chapitres » plus banals. Il ne s'agit pas que d'effets tape-à-l'oeil ou de cascades logistiques, mais bien de séquences intelligentes qui laissent le spectateur aussi troublé qu'émerveillé et qui réussissent à témoigner de l'importance de Spielberg en tant qu'auteur. On n'a qu'à penser à la séquence du party costumé pour savoir qu'il y a quelque chose derrière la caméra (un exploit qui n'est pas évident). Spielberg y contraste les riches convives déguisés, fardés et enrubbés de vives couleurs à la pauvreté et à l'indignation qui se lisent sur les visages des Chinois pressés aux vitres des limousines britanniques. Ce passage voit son commentaire enrichi par l'injection d'éléments presque surréels. Isolés derrière leurs cages de verre roulantes, les fêtards semblent tout droit sortis de l'univers baroque d'un Erich von Stroheim. Leur décadence et leur déphasement social n'en sont que mieux soulignés. Un seul convive est troublé par la scène, un jeune « sultan » tenant un énorme avion de papier. Il s'agit bien sûr du protagoniste, Jim, l'alter ego de Ballard et l'objet du regard de Spielberg. Espèce de *Petit Prince* improvisé qui sera tour à tour séparé de ses parents, abandonné dans un Shanghai assiégé, séquestré par l'invasisseur japonais et trahi par son mentor américain (ici, pas question d'un gentil « Dessine-moi un mouton »), l'enfant s'inscrit bien à la suite des jeunes héros spielbergiens. Il partage, entre autres, leur charme et leur sens de la débrouillardise. Mais Jim se démarque aussi d'eux. À ce titre, ce qui retient l'attention dans *Empire of the Sun*, ce sont les ambiguïtés et les contradictions du personnage. Les séquences les plus prenantes du film sont celles où Spielberg met en scène (met en conflit) le côté à la fois innocent et mercenaire du garçon, son pragmatisme et sa spiritualité, sa nature visionnaire et sa folie. Jim veut sauver des vies en secondant le médecin du camp de concentration, mais il attend la mort d'un des prisonniers pour lui prendre ses magnifiques souliers de golf (sic). L'enfant est athée, mais sensible à la symbolique angélique des avions de guerre (des walkyries?) et des pilotes, surtout japonais (un hommage vibrant à la philosophie nipponne — déjà présent dans *1941* d'ailleurs). On devine ici que l'imagination de Jim n'a rien de douce ou de nécessairement salvatrice. Lorsqu'un trop plein d'énergie cérébrale rend l'enfant fébrile, c'est toute la forme du film qui s'en trouve affectée. Quand les bombardiers américains viennent détruire la base d'aviation japonaise adjacente au camp de prisonniers, Spielberg fait de Jim bien plus qu'un commentateur hystérique de l'événement. Il cadre le garçon de dos tel un chef d'orchestre alors que celui-ci gesticule violemment. Un avion passe à quelques mètres de lui, à vitesse réduite (bien que la chose soit impossible) pour que le pilote puisse saluer l'enfant avec un sourire figé. Un parachutiste sorti de nulle part, traverse doucement le plan mitoyen de l'image, comme une marionnette à fil. Des explosions illuminent l'arrière-plan et Jim crie à plein poumons le nom des avions. Lorsque le garçon « met en scène » la guerre, le spectateur ne peut que frissonner devant le surréalisme et la surcharge émotive du tableau. La séquence ne « revient sur terre » que lorsque le médecin du camp réussit à rejoindre

(1) Rappelons-le, Spielberg n'a réalisé que trois longs métrages depuis *E.T.* (tous nommés dans le texte), alors qu'il en a produit dix: *Gremlins*, *Fandango*, *The Goonies*, *Back to the Future*, *Young Sherlock Holmes*, *The Money Pit*, *An American Tail*, *Harry and the Hendersons*, *Innerspace* et *Batteries not Included*.

(2) En trois mots, Alice Walker est femme, noire et lesbienne, alors que Spielberg est homme, blanc et hétérosexuel (sic). Un auteur de cinéma doit-il s'effacer devant sa source littéraire? Demandez à Stanley Kubrick!

(3) Spielberg a émis ce souhait lors de son discours d'acceptation du *Irving Thalberg Memorial Award*, à la soirée des Oscars 1987.

(4) Spielberg a déjà adapté deux textes qu'il croyait pouvoir améliorer, soit pour *Duel* et *Jaws*, alors que *The Color Purple* était, tout comme *Empire of the Sun*, une oeuvre qu'il aimait beaucoup.

(5) À ce propos, voir *Séquences*, no 128, février 1987, p. 28: « Steven Spielberg: Y a-t-il un auteur sur l'écran? ».



Jim et le secouer en lui criant: « Try not to think so much! » Il ne lui dit pas d'arrêter de sauter ou de vociférer, mais bien de *penser*, comme si l'homme reconnaissait à cet enfant des pouvoirs omniscients. Il s'agit là d'un grand moment de cinéma.

Il semble que, malgré tout, Spielberg ait fait un pas en avant en réalisant ce film. Si certains n'y verront encore que de la « gomme balloue », d'autres sauront y voir un regard plus mûri, comme en témoigne d'ailleurs la fin du film, qui diffère de celle du roman. Si, dans ses autres films, Spielberg a toujours tenu à célébrer l'enfance et la puissance rédemptrice de la famille, il nous offre plutôt un ode funéraire avec *Empire of the Sun*. Lorsque Jim est enfin réuni avec les siens, le réalisateur ne vous convie pas à un moment d'allégresse (aucun travelling avant vers des visages transfigurés). La réunion est filmée méthodiquement; chaque geste est observé froidement. Jim ne sourit pas, bien que ses parents soient émus. Il soulève la main de sa mère et s'attarde au vernis peint sur ses ongles. Il passe son doigt sur son rouge à lèvres et soulève son chapeau pour déplacer une mèche de ses cheveux impeccablement coiffés. L'enfant — et Spielberg — montre au spectateur comment cette « inconnue » ne semble pas avoir

souffert durant ces quatre années d'occupation ennemie. La dernière image que nous avons de Jim isole ses yeux tournés vers le ciel alors qu'il tient sa mère dans ses bras. Lorsqu'il ferme ses paupières, le spectateur n'a plus que la vision d'un visage blanc et placide, sans vie. J.G. Ballard a peut-être survécu à la guerre, mais le héros de Spielberg « meurt » à la fin du film. Le dernier plan le souligne d'ailleurs avec lyrisme. La valise contenant les effets personnels de Jim flotte sur une rivière... nous rappelant ainsi les toutes premières secondes du film alors qu'une plongée extrême nous montrait, en gros plan, des cercueils éventrés glissant sur une eau boueuse. À son meilleur, *Empire of the Sun* fait preuve d'une poésie macabre déconcertante.

Tout comme le *Dune* de David Lynch et le *Legend* de Ridley Scott, le dernier film de Spielberg est un chef-d'oeuvre hors foyer, si vous me permettez l'expression. Un ensemble qui déçoit, mais qui réussit tout de même à témoigner du génie de son auteur. Peut-être la patine du temps arrangera-t-elle les choses? Même les Grands ont réalisé des brouillons inoubliables.

Johanne Larue

Les Favoris de la lune

Un spectateur qui quitterait son fauteuil après les vingt premières minutes de projection du film *Les Favoris de la lune* parce qu'il n'y comprendrait rien passerait à côté d'un grand bonheur cinématographique. Car vingt minutes, c'est environ le temps qu'il faut pour se mettre au diapason du réalisateur Otar Iosseliani et saisir de quoi le film retourne. Les premières séquences nous laissent en effet complètement déroutés. Le noir et blanc et la couleur se côtoient; nous passons de personnages du XVIIIe siècle à d'autres du XXe siècle sans

aucun lien apparent et logique. À peine entrevoyons-nous un coin de jardin à la campagne qu'on nous plonge aussitôt au coeur de Paris, sans raison ni justification. Bref, nous cherchons en vain un fil directeur, un début d'intrigue, un héros, quelque chose à quoi raccrocher notre regard pollué et déformé par une expérience cinématographique trop linéaire à laquelle un certain type de cinéma nous a habitués.

Mais ce fil d'Ariane, nous ne le trouverons jamais puisque tout l'art

LES FAVORIS DE LA

LUNE — **Réalisation:** Otar Iosseliani — **Scénario:** Otar Iosseliani et Gérard Brach — **Production:** Philippe Dussart — **Images:** Philippe Theaudière — **Direction artistique:** Catherine Foulon, Dimitri Eristavi et Leïla Naskidachvili — **Costumes:** Mic Cheminal — **Son:** Alix Comté, Claude Bertrand et Jacques Maumont — **Montage:** Dominique Belfort — **Musique:** Nicolas Zourabichvili — **Interprétation:** Alix de Montaigu (Delphine Laplace), Pascal Aubier (M. Laplace), Gaspard Flori (Christian Laplace), Émile Aubry (Lucie Laplace), Hans Peter Cloos (M. Duphour-Paquet), Maité Nahyr (Madeleine Duphour-Paquet), Julie Aubier (Sabine Duphour-Paquet), Baptiste Blanchet (Marc Duphour-Paquet), Jean-Pierre Bolyala (Colas, le dandy cambrioleur), Mathieu Amalric (Julien, fils de Colas), Christiane Bailly (Agnès), René Vo Van Minh (Jean, le maître d'hôtel), Katja Rupé (Claire), Bernard Eisenschitz (Gustave) — **Origine:** France — 1984 — 101 minutes — **Distribution:** Spectrafilm.



d'Iosseliani consiste justement à découdre l'action, à dénouer l'intrigue, à démonter avec une infinie patience la mécanique cinématographique traditionnelle. Résultat? Nous assistons beaucoup plus à de l'anti-cinéma qu'à du cinéma mais, paradoxalement, c'est par cette négation même que nous prenons conscience des possibilités extraordinaires qu'offre le septième art au niveau artistique. Là où l'image traditionnelle n'a plus sa place, là où les personnages traversent l'écran comme des ombres, là où la caméra tourne sans cesse sans jamais s'arrêter, nous découvrons un monde irrationnel et chaotique qui génère ses propres valeurs et se révèle d'une portée presque magique. Ici se trouve tout le charme et toute l'originalité du film.

Comme le remarquait si justement le critique Mikhael Branchensky dans un numéro récent du magazine « Ickoussvo Kino » (Art du cinéma)⁽¹⁾, le héros lyrique du film d'Otar Iosseliani est le temps. La structure même du film, hachuré en menus segments enchâssés les uns dans les autres à l'aide d'un montage rigoureux et serré, découpe le temps en une série d'instantanés qui, mis bout à bout, dévoilent la charge poétique de l'oeuvre. Cette importance du temps dans *Les Favoris de la lune* n'est pas sans rappeler le découpage temporel du roman *Ulysse*, de James Joyce, où l'on assiste d'ailleurs, comme c'est le cas ici, à une série de chassés-croisés entre une multitude de personnages que le hasard place sur la même route. Les protagonistes, eux, rappellent ceux du très joli film de Coline Serreau *Qu'est-ce qu'on attend pour être heureux?* tant par leur jeu que par la place qu'ils occupent dans la trame du récit qui ne nous est pas narré. Car, ici, en effet, pas de rôle principal. Tous les personnages sont des personnages secondaires. Et ils vont tous à la dérive, portés par les flots de la tromperie et de la tricherie. Tous autant qu'ils sont ils se révèlent antipathiques, et c'est ce qui finit par nous les rendre si attachants.

Dans un entretien accordé à la revue « Positif », Iosseliani dit ceci de ses anti-héros: « Les personnages sont tous perdus. Ils ne savent pas où ils vont ni ce qu'ils font: ils sont sans but. »⁽²⁾ Il ne faut donc pas s'étonner que le cinéaste ait banni systématiquement l'utilisation du gros plan pour la cinquantaine de protagonistes qui évoluent sur l'écran. Les rares gros plans sont réservés à des objets que l'on pourrait presque qualifier d'objets fétiches du film, tant ils semblent exercer sur les êtres une étrange fascination: une toile représentant

un nu et un service à thé, tous deux du XVIII^e siècle. La première sera volée à plusieurs reprises et ses dimensions s'en trouveront réduites à chaque fois. Le second, cassé, recollé, puis cassé à nouveau, connaîtra aussi plusieurs propriétaires. Une des scènes les plus significatives du film est d'ailleurs ce gros plan sur les morceaux d'une assiette qu'une prostituée tente patiemment de reconstituer à la manière d'un puzzle. Cette assiette m'a immédiatement fait penser au film même d'Iosseliani, car la construction de ce dernier n'est pas sans analogie avec les pièces d'un puzzle (ou d'une assiette) que l'on met bout à bout.

« Écrire, c'est toujours plus facile que de parler », dira un personnage. « Il est parfois plus facile de ne pas parler », rétorquera un autre. On parle peu, en effet, dans *Les Favoris de la lune*. Cette absence quasi totale de dialogues donne du poids à chaque phrase, à chaque mot prononcé. Les personnages nous sont révélés non pas par ce qu'ils disent, mais par ce qu'ils font. Vu sous cet angle, le film peut aussi être perçu comme une fresque témoignant de l'incommunicabilité qui caractérise l'époque dans laquelle nous vivons. Réunis autour d'une table pour célébrer le succès de leur opération, des voleurs entonnent une chanson à répondre tirée du folklore français: cette chanson prend allure de symbole d'une culture non seulement passée mais enterrée, au même titre que le tableau et les assiettes en porcelaine. Elle fait partie, elle aussi, d'un héritage culturel qu'on transforme, découpe (comme le tableau), réduit en miettes (comme le service à thé). Autre signe de l'époque: les voleurs n'ont pas cru bon d'emporter le téléviseur, objet trop commun dans nos sociétés, lequel était pourtant léger et facilement transportable...

Quatrième long métrage du cinéaste géorgien Otar Iosseliani, *Les Favoris de la lune*, tourné à Paris, est aussi une cinglante comédie de moeurs de la vie montmartroise avec ses prostituées, ses fabricants de bombes, ses policiers ripoux, sa drague dans les cafés, ses clochards dans les parcs et les stations de métro et, cadeau suprême, la place du Tertre, véritable piège à touristes, dans toute sa laideur. Rarement le cinéma des dernières années nous a-t-il offert un si charmant tableau de Montmartre. Il fallait un Géorgien pour nous révéler avec une telle justesse et une telle finesse tous les détails de la vie de ce quartier. La touche est subtile, exacte, et d'un réalisme absolument déconcertant. Les scènes tournées au commissariat de police sont si criantes de vérité qu'elles semblent plus vraies que nature. Car ce film, puisque catégorie oblige, est une comédie dramatique, qui a d'ailleurs remporté le prix spécial du jury à la Mostra de Venise, en 1984. Son humour, efficace, ne sombre jamais dans la facilité et, s'il ne provoque pas de grands éclats de rire, il fait cependant sourire à plusieurs reprises.

Il y aurait encore plusieurs choses à dire sur *Les Favoris de la lune* dont le rythme et la facture font songer à plus d'un niveau au *Fantôme de la liberté*, superbe comédie satirique que Buñuel nous avait offerte, il y a quatorze ans. Comme dans ce dernier, les intrigues s'amorcent pour se perdre aussitôt dans la nuit des temps. Un film construit à vide. De l'anti-cinéma. À voir et à revoir. Et, si vous êtes de ceux que l'absence de message indispose au cinéma, je terminerai en disant que le film pourrait aussi s'appeler: « Mon Dieu, comment suis-je tombé si bas? »

(1) *Ickoussvo Kino*, no 6, 1987.
(2) *Positif*, no 287, janvier 1985.

La Couleur de son destin

Le Chilien Jorge Durán, réalisateur de ce film, exilé depuis treize ans au Brésil, a voulu d'une façon évidente nous faire partager les souffrances de l'éloignement aussi bien que les tourments de l'adolescence face à son destin. Nous voyons peu ici ce genre de film — sauf peut-être dans des manifestations comme le Festival des Films du Monde — et malheureusement, tout un pan de la société nous est ainsi obliéré. De la société, en effet, puisque le jeune Paulo, tout en vivant la vie des jeunes de Sao Paulo (où se passe l'action), se sent obscurément et invinciblement attiré vers le pays d'où ses parents sont originaires — le Chili — et qu'il a dû quitter tout enfant en raison des sévices dont sa famille a été l'objet: il revit sans cesse les moments terrifiants où son frère, qu'il adorait, fut arrêté une nuit, tandis que sa mère et son père étaient tenus en respect par des brutes aveugles et insensibles, et rendu quinze jours plus tard, mort bien entendu. Et tout le temps, le souvenir de ce frère mort, Victor, l'obsède et le détermine à aller au Chili tâcher de reconstituer les lambeaux de son enfance irrémédiablement perdue, même s'il sait le danger qu'il court.

Son amie, Elena, poursuit avec lui une liaison épisodique et qu'elle veut « libre », c'est-à-dire qui lui permette de poursuivre une autre aventure avec un des professeurs de son collègue qui est considérablement plus âgé que Paulo. Mais l'arrivée inopinée d'une jeune et jolie cousine chilienne, Patricia, va brusquement dénouer la crise affective et sentimentale que traverse le jeune homme, et précipiter son dénouement. Elle devient alors le catalyseur qui le décide à demander à ses parents l'argent du voyage au Chili. Mais ceux-ci, inquiets pour sa sauvegarde, refusent et Paulo, dans un immense geste de révolte et de frustration, détruit les peintures et les collages qui ornent sa chambre, et dans lesquelles il avait mis — ou plutôt confié — ses inquiétudes et ses espoirs. Et ce sera par l'intermédiaire de SES couleurs, celles qu'il jette sur les murs et celles qui hantent ses rêves. (Il y a une séquence saisissante où il imagine, avec quelques amis, d'aller jeter un grand pot de peinture rouge sur le consul du Chili au Brésil, créant ainsi un immense vortex écarlate qui peut aussi bien signifier le sang que la révolte.)

Le film, on le voit, est riche, intense, et progresse le long de lignes de forces extrêmement bien structurées. Durán, le réalisateur, commença ses études à l'Université du Chili (cinéma, musique ethnique et danse) et réfugié au Brésil après le coup d'état de 1973, travailla activement à la réalisation de films brésiliens, aussi bien comme metteur en scène, ou assistant que comme scénariste (c'est à lui, entre autres, que l'on doit le scénario de *Pixote*). *A Cor do Seu Destino* représente en fait son premier film « personnel », si l'on peut dire, et aussi celui dans lequel il s'est le plus profondément investi, physiquement et affectivement. Il est évident que les séquences de l'arrestation de son frère ont une résonance si juste et si vive qu'elles sont effectivement basées sur une expérience vécue.

Les affres et les incertitudes de Paulo face à son destin sont également le résultat des incertitudes de Durán, face à son propre destin, et ici, on a trop souvent tendance à oublier les moments terribles et atroces que vivent en ce moment même certains pays jugulés par l'oppression et la dictature.



L'un des principaux mérites du film est de nous faire comprendre et partager les angoisses de Paulo, tout en respectant la perspective locale, si j'ose dire, qui pourrait très bien nous échapper puisqu'ici, au Québec ce que nous savons de ce qui se passe là-bas nous parvient par l'intermédiaire de la presse ou des récits de gens ayant vécu cet enfer. En montrant le déchirement de Paulo entre son pays d'adoption et la terre où il est né, il nous offre la possibilité de nous interroger sur notre propre appartenance au monde qui nous entoure et aux racines qui nous y rattachent.

Tous les personnages gravitant autour de Paulo, en particulier ses parents, ont l'expression juste et vraie. Lorsque ces derniers reçoivent un appel du Chili pour annoncer l'arrivée de la jeune Patricia, nous voyons bien, nous sentons et vibrons de concert avec eux. La caméra, veux-je dire, est à la fois objective et complice, et si le film possède cette exceptionnelle cohésion, c'est parce que Durán a assumé non seulement la mise en scène, mais aussi le scénario et le montage, ou tout au moins son étroite supervision. Il n'y a donc aucune césure entre la pensée et l'action, et, ainsi que je le disais, les lignes de force sur lesquelles le film est bâti constituent un tissu extrêmement serré, mais qui laissent au propos toute sa vérité et son humanité. Si la trame est solide, elle est aussi à claire-voie, et laisse passer la lumière des sentiments et de la vie. Cette trame filtre les émotions du réalisateur et ce n'est que lorsque ces émotions sont de l'autre côté, en quelque sorte, que nous sommes enfin capables de les comprendre et à notre tour de les vivre. Les lignes de force, justement, les forces vives de cette trame, ce sont les comédiens — j'allais écrire les personnages — qui, par leur interprétation si juste et sincère, en constituent à la fois le soutènement et la tension. Le beau titre de Durán donne justement une couleur à cette trame et boucle la boucle comme l'annonce la fin du film. Paulo a détruit les souvenirs de son enfance et de son adolescence, il est prêt à assumer son destin et l'enfant qu'il était se sépare enfin — tendrement, doucement — de ce frère qui était tout pour lui et qui le laisse désormais seul sur la route de la vie. Une fin facile et prévisible certes, puisque tout le film tend vers elle, mais normale aussi, et je dirais presque obligatoire. Le réalisateur, laissé libre aussi sur le chemin de son destin, confie au film que nous voyons les raisons de ses choix et les expériences qui en découlent. Nous comprenons alors sa démarche, nous nous y attachons, et nous la vivons avec lui. Comme il le dit lui-même « Le visage du Brésil change. Rien n'est encore définitif, mais aujourd'hui du moins, on peut respirer,

LA COULEUR DE SON DESTIN (A Cor do seu destino) — Réalisation et production: Jorge Durán — **Scénario:** Nelson Natotti, Jorge Durán et Jose Joffily, d'après une histoire de Durán — **Images:** José Tadeu Ribeiro — **Décors:** Clóvis Bueno — **Montage:** Dominique Paris — **Musique:** David Tygel — **Interprétation:** Guilherme Fontes [Paulo], Norma Bengel [Laura], Franklin Caicedo [Victor], Julia Lemmertz [Patricia], Andréa Beltrão [Hélène] et Chico Diaz, Antonio Grassi, Anderson Schreiber, Antonio Ameijeras, Marcos Palmeira, Paulinho Mosca, Anderson Müller, Duda Monteiro — **Origine:** Brésil — 1986 — 104 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule.

s'exprimer, vivre et être maître de son espace vital. C'est ce qu'ont perdu les Chiliens à la suite du pouvoir dictatorial installé par la terreur au pays. Cela ne peut mener qu'à la coupure et à la destruction ». C'est pour cela que, lorsque Duran parle du Chili au présent, il parle du Brésil au passé, et qu'il voit son film comme une façon d'unifier ces deux moments dans le temps, comme le fait Paulo en se séparant de son frère — ou plutôt du souvenir de son frère — à la fin du film. Contexte

politique bien sûr, mais aussi parabole sur le difficile passage de l'adolescence à l'âge d'homme, avec tout ce que cela comporte de déchirement et de renouveau. Cela, tous les collaborateurs du film l'ont senti, vécu et exprimé, et ce n'est pas là la moindre réussite de Jorge Durán.

Patrick Schupp

Ake and His World

AKE AND HIS WORLD

(Ake och hans värld) —

Réalisation: Allan Edwall —

Scénario: Allan Edwall,

d'après le roman de Bertil

Malmberg — **Production:**

Brita Werkmäster et Caisa

Westling — **Images:** Jörgen

Persson et Rolf Lindström —

Direction artistique:

Anna Asp — **Costumes:**

Gertie Lindgren, Inga-Britt

Adriansson et Lissy Jansson

— **Son:** Lasse Ulander et

Lasse Lundberg — **Montage:**

Lars Hagström —

Musique: Thomas Lindahl —

Interprétation: Martin

Lindström (Ake), Loa Falkman

(le père), Gunnel Fred (la

mère), Katja Blomquist (Aja),

Ulla Sjöblom (la grand-mère)

Suzanne Ernrup (Anne-

Marie), Björn Gustafson

(Bergstrom), Alexander

Skarsgård (Kalle Nubb),

Stellan Skarsgård

(Ebenholtz), Allan Edwall

(Godeman), Elisabeth Lee

(madame Godeman),

Raymond Nederström (le

père de Kalle Nubb), Per Olof

Eriksson (l'oncle Olsson),

Marianne Stjernquist (la

tante Olsson), Ernst Günther

(le révérend) — **Origine:**

Suède — 1984 — 99 minu-

tes — **Distribution:**

Cinéphilie.

Si l'on ne se fiait qu'aux rares films suédois qu'on a distribués commercialement dans nos parages ces dernières années, on serait tenté de croire que le thème de l'enfance tient une place primordiale dans le cinéma de ce pays. Cela a commencé par *Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman, puis l'an dernier on nous a offert *Ma vie de chien* de Lasse Hallström et voici qu'en fin de cette même année surgissait *Ake and His World* dans un cinéma de répertoire. Chronologiquement, ce dernier film se situe entre les deux autres, sa production datant de 1984. Le réalisateur, Allan Edwall, est surtout connu comme homme de théâtre dans son pays, mais il a participé en tant qu'acteur à divers films importants, dont deux plus récents, *Fanny et Alexandre* justement, où il était le père des deux enfants du titre et *Le Sacrifice* d'Andrei Tarkowski où il se promenait en facteur philosophe. Que sa présence dans le film de Bergman lui ait été une bonne préparation pour la mise en scène de *Ake and His World*, cela ne fait pas de doute, mais il ne faudrait pas non plus exagérer l'influence d'un film sur l'autre.

Ake est donc un enfant, un gamin de cinq ans qui grandit dans un village suédois au cours des années 20. Sans être d'un milieu privilégié, ses parents jouissent d'une honnête aisance; le père est médecin de campagne et la mère, encore jeune et élégante (elle a les cheveux coupés court et porte le chapeau-cloche à ravier), s'occupe du foyer et des enfants, car enfants il y a puisque Ake a une soeur, Aja, un peu plus vieille que lui; elle va à l'école et se montre jalouse de ses privilèges d'aînée (cela fait un peu penser aux relations entre Linus et Lucy dans *Peanuts*).

Le scénario raconte les incidents marquants d'une année dans la vie d'Ake, la dernière de sa vie d'enfant libre puisque, dès l'automne suivant, il devra aller à l'école. Le passage des saisons s'effectue doucement au fil des anecdotes qui meublent une narration sans structure dramatique bien rigoureuse. Les scènes se succèdent comme une suite de vignettes, chacune susceptible de recevoir un sous-titre: Ake en famille; Ake au temple; une mauvaise plaisanterie d'Ake; Ake et la crise d'Anne-Marie; Ake et le fanatique; Ake et la mort de Kalle, etc.

Au long de cette série d'anecdotes se manifeste l'esprit de découverte du bambin, sa curiosité toujours en éveil et les effets de l'éducation qu'il reçoit de ses parents. Le traitement se veut à l'égal de cette exploration du monde, attentive et intéressée avec une touche de gravité. Le traitement emprunte souvent le point de vue du jeune héros, si bien qu'on n'arrive guère à apprendre sur les divers personnages autre chose que ce que l'enfant lui-même peut savoir d'eux. Si humour il y a dans diverses situations, il vient de l'écart qui s'établit entre l'appréhension d'Ake et l'expérience du spectateur, capable de jauger

les réactions parfois injustifiées de l'enfant à l'aune de la réalité ambiante. Dans ce film à hauteur d'enfant, on peut déceler une similitude d'approche avec *Ma vie de chien*, *Hope and Glory* et même *Empire of the Sun*, trois films qui ont été précédés dans le temps par *Ake and His World*.

Certains personnages restent donc assez mystérieux, telle cette Anne-Marie, parente déséquilibrée de la mère ou du père d'Ake. Elle souffre de neurasthénie aiguë à la suite d'on ne sait quel traumatisme sentimental et on la garde par charité dans une chambre sous les combles (chambre qui est reproduite innocemment dans la maison de poupée d'Aja). Les enfants n'ont que de rares contacts avec elle, sauf pour apporter ou reprendre les plateaux de nourriture, car Anne-Marie passe le plus clair de ses journées à dormir. Mais un jour d'hiver, Ake, privé de compagnons de jeu pour essayer sa nouvelle luge, réveille Anne-Marie et l'entraîne dans les bois enneigés. Et Anne-Marie, devant un Ake interloqué, fait une crise carabinée en même temps qu'un striptease complet au sommet d'un arbre après quoi elle rentre au village flambant nue, portant l'enfant sur son épaule. Cette scène imprévisible surprend le spectateur autant que le petit et confère à l'ensemble du film une touche de surréalisme ancrée dans la réalité même. C'est le symbole de tout ce qui peut paraître déconcertant pour un enfant dans le comportement des adultes, mais c'est aussi une porte ouverte à un univers imaginaire qui dépasse l'essence concrète des choses; c'est un passage à la fois terrible et poétique.

Tout en restant centré sur son petit héros, Edwall a su évoquer tout un contexte villageois et signaler certains comportements humains excentriques pour ne pas dire aberrants. Ake a pour meilleur ami un petit pauvre, Kalle, qui craint non sans raison de mourir jeune et dont la phobie s'accroît après une visite à la tombe de sa mère. Le père de Kalle a engagé une lutte à finir avec la vodka et, pour le moment,



c'est l'alcool qui gagne presque toutes les manches. Sous les dehors pittoresques et nostalgiques de l'évocation d'époque se trouvent des désordres psychologiques et sociaux réels dont Ake enregistre les symptômes sans toujours s'en expliquer les implications, mais son expérience de la vie s'accroît à son insu, aussi bien que se transforme son attitude dans sa façon d'affronter ce qui le déconcerte.

Il y a une certaine patine désuète dans la description du contexte et des situations, ce qui n'a rien pour surprendre quand on sait que le roman d'où sont tirées les observations date des années 20. Il n'est

pas douteux même que la lecture de ce livre a pu être pour le jeune Allan Edwall, né en 1924, un des éléments déterminants de sa propre découverte de la vie. Parvenu à la soixantaine, nanti d'une carrière respectable, il a pu être poussé par sa participation au film de Bergman à évoquer sa propre enfance par littérature interposée. Son film s'ajoute avec honneur à tout un ensemble de productions où les cinéastes évoquent leurs jeunes années ou celles des autres. Avec les films déjà cités, auxquels on peut ajouter *Le Grand Chemin* et *Stand by Me*, le cinéma retombe délicieusement en enfance.

Robert-Claude Bérubé

Nuts

Nuts est l'un de ces projets à paternité multiple dont le sort semble menacé à chaque nouveau tournant de son élaboration. Devant à l'origine être mis en scène par Mark Rydell (*The Rose, On Golden Pond*), le scénario a finalement abouti entre les mains du vétéran Martin Ritt (*Souther, Conrack, Norma Rae*), spécialiste des entreprises nobles à visées humanistes, non sans avoir été retouché pas moins de huit fois par six personnes différentes, Darryl Ponicsan et Alvin Sargent étant les derniers d'une longue liste à avoir modifié la version originale de Tom Topor d'après sa pièce, pour satisfaire tantôt la vedette intéressée, tantôt la Warner Bros.

Le générique du début se déroule sur fond de graffiti, manifestation anti-establishment par excellence, l'expression « nuts » (*cinglé*, ou en slang, *pas question!*) en étant une parmi d'autres, plus colorées. C'est en effet dans une atmosphère de contestation tous azimuts que l'on s'intéressera au cas de Claudia Faith Draper, prostituée à 500 \$ l'heure accusée du meurtre d'un client.

Mais on doit d'abord déterminer si elle est apte à subir son procès puisqu'elle semble montrer des signes de désordre mental (chez Barbra Streisand, cela prend la forme d'une propension à trop s'ouvrir la trappe) et ses riches parents souhaiteraient plutôt la faire interner de façon à lui éviter, à elle et à tout le monde, les affres d'un procès pour meurtre.

Après s'être débarrassée, par un vigoureux coup de poing en pleine cour, de l'avocat choisi par sa famille, un geste qui aurait dû l'expédier encore plus vite derrière les barreaux, n'importe lesquels, Claudia se voit appointer un avocat par la cour, moins impressionnant et surchargé de travail mais de plus en plus compatissant. Ce n'est que lorsque cet avocat, d'abord récalcitrant, se livre à un examen du *locus delicti* que nous pouvons avoir un premier aperçu de l'univers privé de Claudia. Lorsqu'il lui rapporte une robe très correcte qui lui permettra de bien paraître lors des audiences, il n'est pas véritablement surpris de se faire dire que cette tenue est d'habitude utilisée pour « ceux qui veulent s'asseoir sur les genoux de maman. »

On peut faire un salaire dans les six chiffres et tout de même porter les séquelles d'une enfance malheureuse. Très tôt dans le film, en fait bien avant que cela ne devienne pertinent, on voit se profiler à l'horizon le drame qui a marqué l'enfance et l'adolescence de Claudia. Dès l'entrée en scène des parents, on ne nous laisse aucun doute sur leur attitude de sur-protection affective étouffante, tentaculaire. Si on a parfois des doutes réels sur la stabilité mentale de Claudia, c'est que

le scénario, par souci du détail sans doute, s'empêtre dans des clichés éculés comme, par exemple, ce recours aux caricatures que gribouille Claudia pendant les audiences, dont on n'a pas pris la peine d'établir la validité dramatique auparavant et qui nous ramène à une illustration surannée et par trop simpliste de la folie à l'écran.

Nuts respire la philosophie streisandienne: foncer, réussir, être reconnue. Les personnages qu'elle interprète à l'écran, de Fanny Brice à Yentl, constituent plus ou moins un écho du personnage Barbra Streisand, qui joue et gagne sur tous les tableaux.



Productrice de ses propres films depuis longtemps déjà, elle se donne ici un rôle en or, la couleur d'un Oscar, qui lui permet d'attaquer l'establishment (légal, médical, artistique...) avec toute la véhémence d'une dissidente menacée du goulag, une métaphore à peine déguisée pour la réalisatrice de *Yentl* qui a encore sur le cœur d'avoir été ignorée en tant que metteuse en scène par l'Académie.

Nuts se contente d'enfoncer des portes ouvertes et part du point de vue que quiconque s'attaque à un système aussi visiblement pourri et corrompu est par définition irréprochable. Fidèle à son habitude, Streisand ne craint pas de courtiser la vulgarité, de friser le racolage pour rallier ses fans à la cause de Claudia-Barbra. Évidemment madame Streisand perce l'écran par sa seule énergie, mais elle ne réussit à atteindre une certaine intensité (et ma sympathie) que lorsqu'elle se tait enfin, dans ces regards échangés avec Maureen Stapleton, par exemple, qui laissent entrevoir l'espace d'un instant le drame du silence qui se joue entre les deux femmes. Mais, en général, son jeu est à l'avenant, mal dosé, prévisible. Aussi prévisible en fait que l'issue de cette croisade.

NUTS — Réalisation: Martin Ritt — **Scénario:** Tom Topor, Darryl Ponicsan et Alvin Sargent d'après la pièce de théâtre de Tom Topor — **Production:** Barbra Streisand — **Images:** Andrzej Bartkowiak — **Montage:** Sidney Levin — **Costumes:** Joe Tomkins — **Musique:** Barbra Streisand — **Décor:** Anne McCulley — **Interprétation:** Barbra Streisand (Claudia Kirk Draper), Richard Dreyfuss (Aaron Levinsky), Maureen Stapleton (Rose Kirk), Karl Malden (Arthur Kirk), Eli Wallach (le docteur Herbert A. Morrison), Robert Webber (Francis MacMillan), James Whitmore (le juge Stanley Murdoch), Leslie Nielsen (Allen Green), William Prince (Clarence Middleton), Dakin Matthews (le premier juge), Paul Benjamin (Harry Harrison) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 118 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Heureusement, il y a Richard Dreyfuss. Il y a quelques années, on aurait craint que la rencontre de ces deux dynamos ne survolte un peu trop l'écran. Mais l'interprète de Duddy Kravitz a mis de l'eau dans son vin. Il nous livre ici une prestation intelligente et fort posée et je me suis surprise à anticiper, entre les diverses explosions et sautes d'humeur de *la* Streisand, les interventions modulées de monsieur Dreyfuss. Dans des rôles stéréotypés et visiblement négligés, Eli Wallach et Karl Malden sont tristement sous-utilisés, et la prestation de Maureen Stapleton en mère dévastée par le sort de sa fille est décidément un peu trop familière. James Whitmore compose un juge tout à fait craquant et fort sympathique bien que (ou *parce que*) progressivement exaspéré par les éclats non contrôlés de l'accusée-vedette.

La photographie d'Andrzej Bartkowiak est agréable à regarder et certains plans sont véritablement remarquables en soi, mais le choix

de teintes qui évoquent l'atmosphère feutrée des tableaux de Rembrandt de même que le fini léché de l'image semblent vouloir d'abord s'harmoniser à la chevelure savamment défraîchie de madame Streisand plutôt que coller à la dure réalité d'un univers carcéral froid et déshumanisant.

Il ne fait aucun doute que Claudia gagnera sa cause. Mais le public devra-t-il se satisfaire de ce que son héroïne ait obtenu de pouvoir se faire accuser de meurtre en bonne et due forme comme tout citoyen moyen? Comme *Nuts* est un film qui se prend au sérieux, on a cru bon de nous rassurer et de nous informer à la fin en exerçant que Claudia Faith Draper a, par la suite, été reconnue innocente de l'accusation de meurtre. Comme s'il s'agissait d'une histoire vécue. Comme si le film n'avait été qu'un absurde contretemps.

Dominique Benjamin

La Vallée fantôme

LA VALLÉE FANTÔME —
Réalisation et scénario: Alain Tanner —
Production: Jean-Louis Porchet —
Images: Patrick Blossier —
Son: Jean-Paul Muge —
Montage: Laurent Uhler —
Musique: Ariè Dzierlatka —
Interprétation: Jean-Louis Trintignant (Paul), Jacob Berger (Jean), Laura Morante (Dara), Caroline Cartier (Madeleine), Ray Serra (le père de Dara), Jane Holzer (Jane), Françoise Michaud (la responsable du casting) —
Origine: France/Suisse — 1987 —
 102 minutes —
Distribution: Alliance Vivafilm.

L'avant-dernier film d'Alain Tanner, *Une flamme dans mon cœur*, a déconcerté plus d'un spectateur. C'est l'étonnant portrait d'une femme amoureuse qui s'abîme dans la passion et s'y consume jusqu'à la folie. Le contraire absolu de la Princesse de Clèves interprétée par Myriam Mézières, superbement impudique, brûlante, provocante.

Comme si le cinéaste avait voulu prendre le contre-pied de ce film d'amour paroxystique, *La Vallée fantôme* met en scène un personnage, Paul, qui semble revenu de tous les enthousiasmes, de toutes les illusions. Réalisateur dans la cinquantaine, il jette à la corbeille le scénario qu'il vient d'écrire. Il ne sait pas très bien expliquer pourquoi, mais le cinéma lui apparaît soudain comme un combat d'arrière-garde, une cause perdue, bref, il n'a plus envie de tourner.

Il auditionne des actrices toutes plus jolies et plus douées les unes que les autres mais aucune ne le rejoint. Seul Jean, frais émoulu d'une école de cinéma, trouve grâce à ses yeux. Il l'engage sur le champ comme assistant. Mais quand sa compagne lui rappelle une certaine comédienne italienne rencontrée il y a quelques années, l'oeil blasé se rallume: oui, il lui faut absolument cette femme, c'est d'elle et de personne d'autre que dépend désormais son inspiration. Jean est dépêché en Italie.

Il finira par retrouver Dara. Elle a quitté le métier, un métier où l'on ne fait qu'attendre et s'humilier, et travaille dans le modeste restaurant tenu par son oncle au bord de la lagune de Venise. Plus question, jamais, de revenir au cinéma. Elle est têtue, Jean aussi. Finalement, Dara accepte sa proposition. Depuis des années, elle rêve d'aller voir son père émigré à New York et, qui sait, de le convaincre de revenir à Chioggia. Jean lui offre de réaliser son rêve si, au retour, elle s'engage à faire le film.

Jean vend donc la voiture de Paul pour payer l'avion et les jeunes gens partent pour Brooklyn où le père de Dara, remarié avec une blonde Américaine, tient un petit café. Las de poireauter à Genève, Paul les rejoint. Et ça ne se passe pas très bien. Les deux hommes sont jaloux de Dara et Dara, elle, est déçue parce que son père est très bien en Amérique et n'a aucune envie de prendre le chemin du retour.



Ça piétine. Jean rentre le premier, suivi des deux autres. Le film se fera-t-il? Il semble que non. Paul a repris, en solitaire, ses longues marches dans la vallée, cette vallée qui, « à certaines heures bien précises, à certains jours de certaines saisons, prend un aspect tout à fait fantomatique, des fantômes doivent y séjourner, particulièrement quand le silence devient écrasant. »

Les images sont très belles, surtout les images prises en pleine nature qui murmurent, en filigrane, une mystérieuse histoire; la vallée où tombe la neige, mais surtout les rives du Rhône, paysages graves et doux, en demi-teintes, rassurants. Comme Paul, inlassablement, on a envie de s'y replonger pour y endormir la douleur.

La douleur? J'en rajoute. Car ce personnage nous apparaît incapable de souffrir. Tout au plus est-il capable d'un sentiment plutôt mesquin de frustration lorsqu'un homme jeune et beau, fût-il son assistant, ose partir sans lui avec une femme jeune et belle. Il a sombré dans l'indifférence. Indifférence aussi, apparemment, à l'égard de sa compagne qu'il n'hésite pas à planter là pour aller rejoindre Dara. Mais au fait, que lui veut-il, à Dara?

Certes, la facture du film est intéressante, les textes d'une grande musicalité, les comédiens dirigés avec finesse. Mais il y a dans ce petit

jeu quelque chose de vain. Nous en avons vu, au cinéma, des créateurs en mal d'inspiration, des réalisateurs en rade, des artistes déprimés, et nous avons pris part à leurs tourments, nous sommes entrés dans leur angoisse. Alors qu'on éprouve un certain agacement devant le personnage de Paul et ses problèmes existentiels. Peut-être parce qu'il est interprété par un Jean-Louis Trintignant plus blasé que

nature. Peut-être surtout parce qu'on soupçonne *La Vallée fantôme* d'être autobiographique et qu'on est inquiet de ce constat d'impuissance de la part d'un cinéaste qu'on aime. Mais il y a de l'espoir; Tanner, lui, tourne toujours!

Francine Laurendeau

Good Morning, Vietnam

Il s'agissait de libérer Robin Williams à l'écran.

À la télévision, un passage inoubliable à « Happy Days » devait lui faire remporter sa première victoire, sa première libération. Ce fut « Mork & Mindy » qui lui permettait de démontrer son immense talent comique et l'éventail interminable de ses mimiques et de ses jeux de mots. Sur scène, sur disque, Williams explose, propulsé par une force interne vers le mur du son du rire qu'il fait, à tous les coups, voler en éclats. Restait l'écran, le grand. Problème difficile: intégrer ses dons au sein d'un récit, d'un carcan-histoire qui viendra, à chaque fois, émuosser, diluer ses rigolades. Tous ceux qui ont travaillé avec lui sur *Popeye*, sur *The World According to Garp* ou sur *Moscow on the Hudson* racontent que l'improvisation n'était jamais absente des scènes qu'on lui donnait à interpréter. Altman, George Roy Hill et Mazursky viennent apporter leur témoignage à cette affirmation: ils auraient bien voulu laisser Robin Williams être lui-même, mais ils avaient une histoire à raconter, un récit à filmer.

Mais attention. Dire que *Good Morning, Vietnam* procure enfin à l'acteur le rôle idéal au déchainement ininterrompu de sa vraie personnalité et de son talent risque d'être une affirmation trop hâtive. Parce qu'ici aussi, il y a une histoire à raconter, aussi mince soit-elle. Et parce que le film de Barry Levinson a également un message (je veux dire un message sérieux) à communiquer. On ne peut pas rigoler tout le temps dans un film qui a le mot Vietnam dans le titre. Donc, le rôle idéal, non. Un rôle en or, oui, sans doute. (En fait, que serait le rôle idéal pour cet envahissant moulinet à blagues: un film-« performance » du genre *Richard Pryor Live* ou *Eddie Murphy Raw*? De grâce, non!)

Il s'agissait donc de donner à Robin Williams un rôle sur mesure, où il serait lui-même dans un contexte, un cadre, un environnement des plus simples. Nous sommes à Saigon, en 1965. Des soldats américains se battent et meurent. On fait venir un disc-jockey qui, dans une émission radiophonique matinale, doit faire remonter le moral des troupes. Entre Robin Williams, alias Adrian Cronauer, alias Mork. Car c'est vraiment d'une autre planète que débarque ce type étrange au verbe aussi bariolé que sa chemise. L'astuce, c'est d'oser placer le rire sur le même plan que la guerre et la mort. Face aux explosions, aux démembrements, à la mitraille, Cronauer oppose son feu d'artifices quotidien, sa mise à sac littérale de la langue anglaise et la cataracte constante et inaltérable de son humour outrageant.

Mais bientôt, pour ce rigolo venu donner la vie à ceux qui ne voient devant eux que la mort, viendra vite le moment du réveil. Dès les premières minutes de son premier show-radio, après avoir lancé son indicatif sous la forme d'un cri de guerre nouveau genre, et substitué la musique de James Brown et des Beach Boys à celle de Mantovani

et de Percy Faith, Adrian Cronauer reconnaît l'impact qu'il peut provoquer chez ses auditeurs. Et il laissera son timide sarcasme du début prendre toute la place et le diriger lui-même.

C'est un peu de cette manière que fonctionnent les *comedy-dramas* que nous propose, ces dernières années, le cinéma américain. On dit que 1987 fut l'année de la comédie avec une moisson particulièrement abondante d'humour, mais on a tort de négliger l'aspect dit sérieux de ces comédies, cet envers de la médaille qui fait de *Good Morning, Vietnam*, de *Broadcast News*, de *Moonstruck*, des « comedy-dramas » par excellence, néologisme facile pour un genre cinématographique qui l'est moins. Ici, avec Robin Williams, l'humour salvateur représente sans équivoque le pendant d'une guerre atroce, mais aussi, en approfondissant un peu, un retour au naturel, voire à la nature. En période de paix, il nous arrive souvent d'affronter nos propres guerres, face à la télévision, à la publicité, aux machines, aux matérialismes de base ou d'appoint, des guerres que parfois nous fomentons et cimentons nous-mêmes. S'il nous plaît de nous battre contre le système, battons-nous au moins avec les armes du sarcasme. Et si nous devons mourir de cette multitude de petits cataclysmes que nous avons peut-être provoqués, quittons ce monde en proclamant n'avoir pas été anesthésiés et après avoir au moins bien ri.

Rien cependant dans le film de Barry Levinson ne fait appel à l'humour bas et facile, à cette dérision qui enrayer les bases mêmes du rire. L'avalanche de jeux de mots, le volumineux débit de ceux-ci, collés bout à bout comme pour mieux nous protéger du crépitement de toute autre attaque, sont plus du domaine psychologique, social, démographique même (toucher le plus grand nombre grâce à une liberté d'expression accordée — ici, profiter de la plate-forme radiophonique pour démasquer, prouver, divulguer).



GOOD MORNING, VIETNAM — Réalisation: Barry Levinson — Scénario: Mitch Markowitz — Production: Mark Johnson et Larry Brezner — Images: Peter Sova — Décors: Roy Walker — Direction artistique: Steve Spence — Costumes: Keith Denny — Son: Clive Winter — Montage: Stu Linder — Musique: Alex North — Interprétation: Robin Williams [Adrian Cronauer], Forest Whitaker [Edward Garlick], Tung Thanh Tran [Tuan], Chintara Sukapata [Trinh], Bruno Kirby [le lieutenant Steve Hauk], Robert Wuhl [Marty Lee Dreiwitz], J.T. Walsh [le sergent-major Dickerson], Noble Willingham [le général Taylor], Richard Edson [le soldat Abersold], June Smith [Phil McPherson], Richard Portnow [Dan Levitan], Floyd Vivino [Eddie Kirk], Cu Ba Nguyen [Jimmy Wah] — Origine: États-Unis — 1987 — 120 minutes — Distribution: Buena Vista.

À ce stade de la guerre (1965), 50 000 soldats étaient engagés dans une bataille qui se jouait encore sur les collines, loin de Saïgon. L'animateur-radio constate la progressive escalade (le nombre a doublé lorsque se termine le film), mais c'est une constatation qui se fait à l'arrière-plan, tandis que le devant de la scène est occupé par l'amitié qui le lie à un jeune Vietnamien et à la jolie sœur de ce dernier. C'est d'ailleurs pour elle qu'il s'arrange pour enseigner l'anglais à une classe dont elle fait partie. On le verra sortir avec elle (chaperonnée par toute sa famille), mais le rire issu, par exemple, de cette séquence, n'est pas celui d'une comédie courante, même si Williams y met sa dose de facéties et de grimaces. Avec ses amis vietnamiens d'ailleurs, le disc-jockey choisit ses plaisanteries (pour être sûr qu'elles soient comprises par eux) et opère une transformation dans la mentalité des gens qui contribue à le transformer lui-même. Il apprendra le pourquoi de certaines expressions faciales, de certains sourires forcés, la vague tristesse de certains regards. Ayant apprivoisé ses compatriotes par l'entremise de son émission, les ayant conquis par le biais de son humour pétaradant, il se tourne constamment vers les gens du pays avec lesquels il se crée de puissantes affinités. Il lui restera à encourager les deux groupes à mieux se connaître pour mieux s'entraider. Gageure de taille lorsqu'il décide de passer outre à la censure radiophonique afin de communiquer, toujours dans son style habituel, une nouvelle que ses supérieurs auraient préféré passer sous silence.

Il est indéniable que *Good Morning, Vietnam* repose entièrement sur les épaules de son acteur principal, mais il ne faut pas oublier que la liberté d'action et d'improvisation lui a été prodiguée par Barry Levinson, un cinéaste détendu, connu pour sa spontanéité et la proximité qu'il a coutume d'entretenir avec ses acteurs (voir *Diner*, *The Natural* ou *Tin Men*). Levinson a laissé faire Williams, il l'a laissé parler, bouger, se contentant de filmer, le plus souvent à l'improviste, des monologues entiers sans coupe. Grâce à une lentille longue, la caméra

ne se trouve jamais au-dessus de l'acteur qui semble souvent s'écarter d'une source de lumière apparemment unique, ce qui donne aux scènes du studio de radio un cachet particulier de *sur le vif* et fait du personnage central un être vivant et vraisemblable.

Les blagues audio se superposent à des images de rues, de gens, de couleurs, mais aussi d'explosions et de carnage. Il faut une certaine audace pour montrer le Vietnam sur l'air de « I Get Around », sur des images de rizières abandonnées précédant d'oppressants fondus au noir, sur l'arrivée de troupes fraîches montrées en parallèle avec le départ de camions de soldats vers le front. Lorsque le film que vous réalisez est étiqueté « film de guerre », cela passe, mais dans une production qui propose le rire comme solution, c'est tout autre chose: un équilibre doit être envisagé, des scènes entières doivent être sans cesse repensées. C'est pourquoi de tous les films sur le Vietnam, celui-ci ne s'apparente qu'à un seul autre avec lequel il partage quelques similitudes de fond et de forme: *Hair*, de Milos Forman.

Lorsque Adrian Cronauer quitte définitivement Saïgon, il laisse derrière lui une colossale quantité de fans, mais surtout une jeune femme fragile dont la beauté et la sensibilité s'opposent violemment à la laideur des images qui l'entoureront encore durant de longues années. D'autre part, lorsque le succès que risque de remporter *Good Morning, Vietnam* sera derrière lui, que fera Robin Williams? Un rôle en or peut-il en cacher un autre? Cherchera-t-il un autre micro disponible, susceptible de lui permettre de s'exprimer à nouveau, de réveiller les années 80 de leur affligeante léthargie? J'ai pour vous une nouvelle qui va vous secouer. Le titre de son prochain projet cinématographique. Je vous le donne en mille... « En attendant Godot » de Beckett, aux côtés de F. Murray Abraham, Steve Martin et (peut-être) Lily Tomlin, sous la direction de Mike Nichols! Attachez vos ceintures! Ou plutôt, détachez-les.

Maurice Elia

Barfly

BARFLY — Réalisation et production: Barbet Schroeder — Scénario: Charles Bukowski — Images: Robby Müller — Décors: Bob Ziembecki — Costumes: Milena Canonero — Son: Petur Hliddal — Montage: Eva Gardos — Interprétation: Mickey Rourke (Henry Chinaski), Faye Dunaway (Wanda Wilcox), Alice Krige (Tully Sorenson), Jack Nance (l'officier de police), J.C. Quinn (Jim), Frank Stallone (Eddy), Sandy Martin (Janice), Roberta Bassin (Lilly) — Origine: États-Unis — 1987 — 97 minutes — Distribution: Cineplex Odeon.

L'itinéraire de Barbet Schroeder, aussi bien en tant que producteur qu'en tant que cinéaste, passe par la marge. Comme producteur, Schroeder a travaillé avec Éric Rohmer (*La Collectionneuse*, *Ma nuit chez Maud*, *Le Genou de Claire*), avec Jacques Rivette (*Céline et Julie vont en bateau*) et a initié le célèbre film à sketches *Paris vu par...* Comme cinéaste, il est allé aussi bien du côté du documentaire que de la fiction, explorant tantôt les mirages de la drogue (*More*), tantôt les passions sado-masochistes (*Maitresse*), interrogeant tantôt les dictateurs sanglants (*Général Idi Amin Dada*) et tantôt les écrivains alcooliques (*Charles Bukowski, folies ordinaires*). En somme, et on s'en aperçoit rapidement en survolant ses trente ans de carrière, Barbet Schroeder est un homme important qui a permis à de grands cinéastes marginaux de s'exprimer et qui a lui-même tourné des films inclassables à l'intérieur desquels s'agitent, nombreux, les rejetés de la société.

Barfly, son quatrième long métrage de fiction, est typiquement un film de Barbet Schroeder. Sur un scénario de Charles Bukowski, cet écrivain américain que les Européens apprécient mieux que ne le font ses compatriotes, Schroeder a réalisé un film sur ceux qui passent leur vie dans les bars, ceux qui boivent, se battent, re-boivent et se

battent de nouveau, cela jusqu'à ce que leur foie éclate et que leur mâchoire ne supporte plus les coups. Utilisant son passé de cinéaste ethnographique (*Le Cochon aux patates douces*), Schroeder a choisi d'utiliser de vrais poivrots pour interpréter les seconds rôles, histoire de donner plus de vérité à l'ensemble. C'est ainsi que *Barfly* est truffé de gens aux gueules impossibles, de visages incroyables et



pathétiques qu'on croirait tout droit sortis du Moyen Âge de Brueghel.

Dans son souci de se faire le chantre de l'univers des buveurs attardés et de restituer dans toute sa crudité la poésie de Charles Bukowski, Schroeder a adopté une démarche semblable à celle d'Alain Resnais lorsqu'il a travaillé avec Duras et Robbe-Grillet. C'est-à-dire qu'il a tourné son film en se mettant au service de l'écrivain, en respectant chaque mot du scénario et en travaillant le découpage et le montage dès l'écriture. Il en résulte un film simple, direct, sans véritable progression dramatique et sans artifice. Un film tout à fait à l'image des récits de Bukowski qui sont souvent ceux de ses propres errances, qui donnent l'impression d'être tous inspirés de la même histoire et qui ne s'embarrassent pas de ressorts dramatiques superflus.

Reprenant le personnage d'Henry Chinaski, qui est au centre de l'ensemble de la littérature de Bukowski, *Barfly* se déroule à une époque où le pochard est encore jeune et où sa carrière d'écrivain est sur le point de débiter. En l'espace de quelques jours et de quelques nuits, Chinaski rencontrera une reine déchue accoudée au coin d'un bar et une jeune éditrice en mal de sensations fortes. Il ira entre ces deux femmes pendant un moment jusqu'à ce qu'elles s'affrontent enfin, telles deux amazones déchainées. Ainsi va donc l'histoire de *Barfly*, le tout ponctué de bagarres (avec Frank Stallone, le frère de Rocky) et de beuveries.

Chronique d'une mort annoncée

Avec *Salvatore Giuliano* (1961), *L'Affaire Mattei* (1972) et *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (1979), Francesco Rosi prenait place parmi les réalisateurs marquants du cinéma italien. On attendait donc avec intérêt le résultat de son aventure latino-américaine. Quelle œuvre jaillira de la rencontre entre deux personnalités? La forme cinématographique servira-t-elle la parole narrative d'un grand écrivain, Gabriel Garcia Marquez? Pour ma part, je regrette que la réponse à ces questions soit décevante. Pourquoi?

À cause surtout d'une erreur capitale commise par Rosi. Quand Garcia Marquez publie en 1981 la « Chronique d'une mort annoncée », plusieurs années s'étaient déjà écoulées depuis ses grands succès: « Cent ans de solitude » (1967) et « L'Automne du patriarche » (1975). Consacré désormais au militantisme politique, l'auteur renonce cette fois à toute fioriture stylistique pour s'en tenir à la force suggestive d'une parole sobre et dépouillée. Comme le disent les présentateurs de l'édition espagnole: « le récit avance et s'intensifie soutenu uniquement par la parole, le langage somptueux de Garcia Marquez, réduit ici à une proposition quasi géométrique ».

Pour transposer un tel style au cinéma, Rosi aurait dû s'effacer le plus possible. Trouver des images fidèles aux paroles de l'écrivain. Mais il préféra créer des images à lui, cinéaste. Elles sont parfaites, dignes d'un directeur de photographie chevronné, Pasqualino de Santis, surtout quand il se trouve devant les charmes exhubérants du paysage colombien. Mais leur opulence même porte à faux et laisse le spectateur sur sa faim en ce qui concerne le sens humain de la tragédie qu'on lui raconte.

Pour interpréter Chinaski et sa compagne, Schroeder est allé chercher Mickey Rourke et Faye Dunaway, deux acteurs qui lui offrent de grandes performances, de celles qui devraient (si le film était plus conforme à l'esthétique hollywoodienne) leur valoir des Oscars. La diction affectée de Rourke, ses phrases presque murmurées, dites en serrant les dents, ont peu d'équivalent dans l'histoire du cinéma. En fait, il faut presque remonter jusqu'à Mae West pour retrouver cette façon qu'il a de balancer les mots d'esprit en demeurant toujours pincésans-rire et en lorgnant presque imperceptiblement vers la caméra pour s'assurer qu'on a tous bien compris. Quant à Faye Dunaway, son visage a quelque chose de tragique, de beau et de fatigué, et l'énergie brute qu'elle déploie nous la rend immédiatement attachante dans ses excès et sa déraison.

Loin des clichés, collé sur la matière et sur le monde de l'écrivain, Barbet Schroeder livre avec *Barfly* un film d'une grande sincérité. Car il est rare qu'un film sorti d'Hollywood et produit par une major (Cannon) soit dans sa forme aussi près de son sujet. Modeste et direct, *Barfly* est un film grouillant sur le microcosme des bars minables. On reconnaît dans son propos le goût de Barbet Schroeder pour les recalés et les phénomènes, et on doit lui rendre hommage d'avoir su, à travers la fiction, se faire le documentariste de Charles Bukowski.

Marcel Jean



En s'expliquant devant un journaliste parisien⁽¹⁾, Rosi raconte comment lui et son scénariste Tonino Guerra « sont parvenus à infuser un peu de logique dans un récit touffu, pyrotechnique ». Hélas! comme résultat, leur récit à eux est devenu beaucoup plus compliqué, déroutant pour le spectateur après des va-et-vient dans le temps. On a de la peine à s'y retrouver. On dirait que Rosi jongle avec les formes expressives du cinéma pour éluder le fond des simples données de son théorème qu'il avait défini ainsi au cours de la même interview: « un jeune homme va être tué par ses deux amis, alors qu'il n'est peut-être pas coupable. Personne ne peut empêcher ce crime dicté par la tradition ».

(1) L'Express du 8 mai 1987.

CHRONIQUE D'UNE MORT ANNONCÉE —

Réalisation: Francesco Rosi — **Scénario:** Francesco Rosi et Tonino Guerra, d'après le roman de Gabriel Garcia Marquez — **Production:** Yves Gasser et Francis Von Büren — **Images:** Pasqualino De Santis — **Montage:** Ruggero Mastroianni — **Musique:** Piero Piccioni — **Costumes:** Enrico Sabbatini — **Interprétation:** Rupert Everett (Bayardo San Roman), Ornella Muti (Angela Vicario), Gian Maria Volonté (Cristo Bedoya), Irene Pappas (la mère de Santiago), Lucia Bosé (la mère de Santiago), Anthony Delon (Santiago Nasar), Alain Cuny (le veuf), Sergi Mateu (le jeune Cristo Bedoya), Carolina Rosi (Flora Miguel), Caroline Lang (Margot) — **Origine:** Italie/France — 1987 — 98 minutes — **Distribution:** CinémaPlus.

Au lieu d'étoffer le squelette de ce « théorème » avec une analyse psychologique plus approfondie, à partir de caractères et de traditions culturelles spécifiques, le réalisateur s'adonne à des jeux visuels dont l'intérêt, même le plus réel, ne réussit pas à combler un certain vide intérieur. Deux exemples illustrent cette faiblesse. Bayardo San Roman, riche étranger qui fait la cour à la jeune Angela Vicario, l'amène se promener en bateau sur la rivière. Il s'ensuit un beau travelogue comme extrait d'un film documentaire, mais sans la moindre indication de ce qui se passe entre les deux protagonistes. Deuxième exemple, situé vers la fin du film. Le retour de Bayardo, décrit par le romancier en deux sobres pages, devient pour Rosi prétexte à une prétentieuse séquence. Devant la maison d'Angela, Bayardo sort de sa sacoche les interminables lettres qu'il recevait d'elle pendant des années sans jamais lui avoir répondu. Il commence à les jeter par terre, une à une, en traçant ainsi la voie par laquelle il s'éloigne de la maison et qui, quelques instants plus tard, permettra à Angela de suivre cette piste et de le retrouver en vue d'une réconciliation plutôt inexplicable. L'artifice de cette séquence frôle les limites du bon goût.

En revanche, on peut se féliciter de la décision prise par le cinéaste d'éliminer plusieurs détails scabreux du roman, comme par exemple une longue et détaillée description de la scène du meurtre et surtout de l'autopsie du cadavre. Elles risqueraient de produire des sensations insupportables.

Le spectateur qui sort de la projection aura certainement vu de belles images, contemplé des décors impressionnants et une végétation tropicale luxuriante, avec quelques scènes d'ensemble parfaitement orchestrées, une distribution internationale (comment pourrait-elle être homogène?) et une musique inspirée du folklore latino-américain.

Mais il n'aura probablement pas saisi toute la complexité d'une oeuvre inspirée par le sens de la fatalité, et par la vision pessimiste d'un monde absurde, parce que conditionné par les préjugés et la confusion des valeurs. Monde qui tue l'innocent sous les yeux épouvantés de ceux qui auraient pu le sauver, mais se justifient de ne pas le faire.

André Ruszkowski

September

SEPTEMBER — **Réalisation et scénario:** Woody Allen — **Production:** Robert Greenhut — **Images:** Carlo Di Palma — **Décors:** Santo Loquasto — **Direction artistique:** Speed Hopkins — **Costumes:** Jeffrey Kurland — **Son:** James Sabat — **Montage:** Susan E. Morse — **Interprétation:** Denholm Elliott (Howard), Dianne Wiest (Stephanie), Mia Farrow (Lane), Elaine Stritch (Diane), Sam Waterston (Peter), Jack Warden (Lloyd), Ira Wheeler (monsieur Raines), Jane Cecil (madame Raines), Rosemary Murphy (madame Mason) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 92 minutes — **Distribution:** Orion.

Dans un entretien qu'il accordait, en août 1987, au journaliste Claude Weill du magazine « Le Nouvel Observateur », Woody Allen se déclarait déçu par plusieurs de ses films: « Par exemple *Manhattan*. Il y a une telle différence entre le projet que j'avais en tête et le résultat! Heureusement pour moi, le public ne sait pas ce que je voulais faire au départ: le film a beaucoup plu... » Pour Allen, le succès provient souvent d'un malentendu: « Je fais quelque chose et je pense: Ah, c'est raté. Et puis le public découvre dans le film quelque chose qui lui plaît, je ne comprends pas quoi, il l'adopte, il l'aime, et moi je reste déçu car je sais que j'ai échoué. »

Assez curieusement, il semble qu'avec *September* la déception s'est produite plutôt du côté du public qui n'a pas réagi avec l'enthousiasme et la curiosité que suscite habituellement la sortie d'un nouveau Woody Allen. Sans vouloir attribuer une influence démesurée à la critique, il faut cependant mentionner que certains critiques américains de cinéma n'y ont pas été avec le dos de la cuillère et ont attaqué le film avec une virulence peu commune. À ma connaissance, jamais le réalisateur de *Annie Hall* n'avait été secoué aussi durement, jamais avait-on questionné aussi radicalement la capacité du cinéaste à réaliser des films sérieux, sans humour. Ainsi pour Jack Kroll de « Newsweek », le résultat de *September* est si désastreux que les adeptes de Woody Allen voudront, après avoir vu le film, lui envoyer un pot de Noxema pour Noël!

September n'évoque pas l'humour de *Annie Hall*, le romantisme de *Manhattan*, la sophistication de *Zelig* ou encore le charme nostalgique de *The Purple Rose of Cairo*. Il s'inscrit plutôt dans la foulée de *Interiors*, qui fut, quant à lui, jugé comme un demi-échec, car plusieurs critiques négligèrent de reconnaître l'audace énorme qu'avait manifesté Woody Allen, adulé comme réalisateur comique, en écrivant et en réalisant un film tragique qui ne comportait aucun gag. Cette fois-ci encore, Allen refuse d'être condamné ou étiqueté comme un simple amuseur lui qui reconnaît en Ingmar Bergman le plus grand cinéaste et qui affectionne énormément Tchekhov. *September* se déploie, sans dissimulation, autour de l'univers de ces deux auteurs.

À Bergman, Allen emprunte le milieu social et culturel de ses personnages, petits-bourgeois intellectuels dans la quarantaine, ainsi que le type de relation affective reliant la mère et sa fille; comme dans *Sonate d'automne*, Diane, la mère, est dévorante, culpabilisante, opprimante, elle n'a pour sa fille Lane, femme tourmentée, fragile et désespérée, que du mépris camouflé sous un amour dominateur n'exprimant aucune tendresse véritable. Comme chez Tchekhov, les personnages de *September* craignent la lucidité, ils s'enferment dans la sécurité que leur procure leur fonction sociale et leur vie passée; tous ont honte de leur désespérance et même s'ils recherchent le contact, ils savent que personne ne peut changer leur condition et s'isolent dans leur propre solitude.

Cloîtrés dans leur maison d'été du Vermont éclairée par la lumière fauve de l'automne, bercés par les notes en volutes de la musique de Art Tatum, des êtres réunis par l'amour, l'amitié ou la famille se prélassent à l'abri du monde. Mais cette atmosphère de « luxe, calme et volupté », dès l'entrée en scène de Lane, bascule dans le drame existentiel. Lane accuse, dans son corps, la souffrance émotive qui la mine. Jamais elle n'a pu surmonter l'expérience douloureuse qu'elle a vécue lorsqu'elle avait quatorze ans. Comme un cancer qui la ronge,



le traumatisme de son enfance fait d'elle une personne marquée par le destin. Lane a été, est et sera une perdante: elle n'a pas su, comme sa mère, se fabriquer une cuirasse rassurante, venger sa douleur dans la séduction et repousser l'angoisse dans l'alcool.

Consciente de sa faiblesse, Lane traîne partout avec elle sa souffrance dans l'absolue solitude de sa destinée. Elle se sait moche et monotone jusqu'à la nausée. Elle s'accroche à Peter, un écrivain médiocre et séducteur, qui veut faire la biographie de Diane et qui n'hésitera pas à l'abandonner pour Stephanie. Il y a bien Howard, le voisin, qui lui offre son amour; mais Lane, plongée à l'intérieur de son drame, repousse celui-là même qui pourrait la consoler. Ce n'est pas parce qu'elle ne veut pas changer sa situation, au contraire, c'est là sa seule pensée, son unique aspiration. Mais elle a beau s'y épuiser totalement, braquer jusqu'à l'extrême limite toutes ses énergies, le résultat reste le même: l'échec. Cet échec a pour nom Diane; tant et aussi longtemps qu'elle sera présente, le destin de Lane sera inexorablement aliéné. En avouant à tous que ce n'était pas elle qui avait tué l'amant de sa mère mais qu'elle a dû, sous la demande de sa mère, s'accuser à sa place, Lane s'affranchit et peut par la suite lui résister et parvenir à vendre la maison. Seule, elle partira vivre et travailler à New York, avec l'espoir d'un recommencement possible.

Le destin de Lane se rapproche étrangement des dernières répliques

Cry Freedom

Il fallait sans doute une certaine dose de courage et de détermination pour réaliser un film relatant les événements entourant la mort du leader noir Stephen Biko et l'évasion du journaliste Donald Woods, fuyant le régime apartheid d'Afrique du Sud en emportant avec lui le manuscrit d'un livre qui porterait sur Biko. Sir Richard Attenborough a relevé le défi, voulant ainsi transposer ses préoccupations humanistes développées dans *Gandhi* dans le contexte sud-africain. L'entreprise est certes honorable, mais le résultat se révèle politiquement et socialement douteux.

Sir Attenborough accomplit là un acte de bonne conscience, sans doute, mais il s'agit d'une conscience de classe. J'attire votre attention sur son titre britannique: Sir. Il fait partie d'une classe de Blancs privilégiée à l'intérieur de son pays malmené par la poigne brutale de la Thatcher, classe qui, toute proportion gardée, se rapproche considérablement des hautes castes de Blancs sud-africains dont Donald Woods fait partie. Bien sûr, cela n'enlève rien au talent de cinéaste d'Attenborough, alors réglons immédiatement cet aspect purement technique. Les scènes de foule (l'attaque du bidonville noir à Crossroads, le discours de Biko durant un match de football, les funérailles de Biko, le massacre de Soweto) sont rondement menées, dirigées par une main experte et habituée aux grands déploiements, mais le cinéaste se contente de faire son métier sans montrer de talents particuliers. On est loin de la maîtrise stylistique d'un Spielberg avec les scènes de Shanghai dans *Empire of the Sun*, par exemple. Donc, une mise en scène correcte, sans plus.

Le véritable problème réside dans la construction du récit et dans le point de vue simplifié de la situation raciale. Le film se base sur les deux livres de Donald Woods, *Biko* et *Asking For Trouble*. Le

des *Trois Soeurs* d'Anton Tchekhov: « Irina, appuyant sa tête contre la poitrine d'Olga: "Un temps viendra où l'on comprendra tout cela, pourquoi ces souffrances, il n'y aura plus de mystère: mais en attendant, il faut vivre... il faut travailler... Demain, je partirai seule... C'est l'automne, bientôt l'hiver, la neige va tout ensevelir, mais moi, je travaillerai..." Olga, enlaçant ses soeurs: "La musique est si gaie, si encourageante, et on a envie de vivre! Oh! mon Dieu! Le temps passera, et nous quitterons cette terre pour toujours, on nous oubliera... Oh, mes soeurs chéries, notre vie n'est pas encore terminée. Il faut vivre! La musique est si gaie, si joyeuse! Un peu de temps encore, et nous saurons pourquoi cette vie, pourquoi ces souffrances... Si l'on savait! Si l'on savait!" »

On retiendra *September* comme une oeuvre mineure de Woody Allen, cependant rares sont les films qui, comme celui-ci, sans se soumettre aux modes de l'heure, jettent un regard pénétrant sur notre réalité quotidienne ainsi que sur la difficulté d'aimer. À l'heure des films-cathédrales, *September*, par la chaleur de son ton, l'humanité de ses personnages, la véracité des sentiments exprimés et l'intensité de son propos, évoque la beauté discrète, touchante et profondément authentique d'une église romane.

André Giguère

personnage central du film est Donald Woods, et non Stephen Biko. De plus, Woods était présent sur le plateau de tournage en tant que conseiller. Donc, ce que l'on obtient, c'est l'apartheid vu à travers les yeux d'un Blanc et mis en scène par un autre Blanc. Ce qui aurait pu devenir intéressant — une vision critique de la façon dont les blancs perçoivent les Noirs et l'apartheid dans ce pays — est gâché par un filtre de bonnes intentions et d'idéalisme mal placé qui falsifie les faits.

Pour s'en rendre compte, il n'y a qu'à comparer les deux personnages principaux: Biko et Woods. D'abord, Stephen Biko nous est présenté comme une sorte de Gandhi noir, une figure biblique ou même messianique. Quand Woods le rencontre pour la première fois, Biko se tient près d'un arbre, sa tête éclipsant le soleil qui forme un halo de lumière enrobant sa silhouette: un plan au symbolisme lourd. De plus, Biko ne fait que formuler de belles phrases qui pourraient toutes commencer par « en vérité, je vous le dis ». Il décrit ses compatriotes comme s'il en était exclu, à côté ou au-dessus d'eux. Bref, il prêche. Denzel Washington tente d'apporter au personnage un peu d'humanité et de fragilité en faisant poindre à travers son dialogue une ironie cynique⁽¹⁾, mais Attenborough ne lui laisse pas une grande marge de manoeuvre. Ce Biko est trop parfait pour être humain; c'est presque un saint. Puis, un peu avant la première moitié du film, Biko meurt.

Donald Woods, le « héros », ne peut faire oublier la présence de Biko, tellement il est fade, superficiel, inintéressant. Tel que dirigé par Attenborough, Kevin Kline rend Woods unidimensionnel. Il n'y a pas de conflits qui surgissent parce que Woods est trop bien installé en Afrique. Il vit dans une immense propriété avec piscine creusée et court

CRY FREEDOM — Réalisation et production: Sir Richard Attenborough — **Scénario:** John Briley, d'après les livres de Donald Woods *Biko* et *Asking For Trouble* — **Images:** Ronnie Taylor — **Décors:** Stuart Craig — **Costumes:** John Mollo — **Son:** Simon Kaye, Jonathan Bates et Gerry Humphries — **Montage:** Lesley Walker — **Musique:** George Fenton et Jonas Gwangwa — **Interprétation:** Kevin Kline [Donald Woods], Penelope Wilton [Wendy Woods], Denzel Washington [Stephen Biko], Kevin McNally [Ken], John Thaw [Kruger], Timothy West [le capitaine Devett] — **Origine:** États-Unis — 1987 — 158 minutes — **Distribution:** Universal.

(1) Je ne parle pas du texte lui-même, mais de la façon de le rendre.



de tennis, il est rédacteur en chef d'un journal local, il a une femme et des enfants, il est riche et privilégié. De plus, il possède une servante noire qui lui répond « Oui, maître ». Même chose au journal, où un serviteur noir distribue le café. C'est pour cela que Woods reste ambigu, mais sans complexité et sans attrait. Après la mort de Biko, lorsqu'il décide de quitter le pays et de tout laisser, le suspense est inexistant: on sait qu'il va s'en tirer, lui et sa famille. Même si Attenborough multiplie les scènes gratuites à la douane et à l'aéroport, rien n'y fait. Woods, en définitive, quitte sa richesse sud-africaine pour s'établir dans la richesse britannique. Où est la différence? Il n'est vraiment pas à plaindre. D'ailleurs, Woods est aujourd'hui invité partout à travers le monde à titre d'orateur vedette dans des conférences anti-apartheid auxquelles n'assistent que des Blancs...

Il n'est pas facile d'être jeune

Il n'y a plus de frontières. Le mur du son est enfoncé. La musique rock a troué toutes les clôtures artificielles. Et les jeunes de Riga (Lettonie) s'en donnent à cœur joie dans un défilement qui ressemble étrangement à tout ce que l'on a pu voir de ce côté de l'Atlantique. C'est que les jeunes respirent l'air du temps. Un temps où le rythme endiablé, frénétique, hystérique, emporte tout ce qui croît. Bref, une jeunesse qui a besoin de bouger, de s'exprimer (qu'importe la façon), de s'emporter dans une danse sans limite. Car ce concert où l'on s'est projeté en toute liberté ne cesse pas nécessairement avec le dernier point d'orgue. C'est alors qu'au retour, des jeunes, soudainement emportés par leurs instincts, ont détruit littéralement deux wagons d'une rame de métro. Vous devinez les conséquences: arrestations, procès, condamnations. On ne joue pas avec la justice soviétique. Voilà pour la première partie de ce film qui étonne tout spectateur lointain. Comment des jeunes qu'on dit soumis, obéissants, ont-ils pu arriver à un comportement aussi déplorable? Comment cela se peut-il dans une société où les règlements sont stricts et l'encadrement de tous

On constate donc que Attenborough est carrément passé à côté de son sujet, volontairement ou pas. Concentrer son film sur l'évasion de Woods, c'est un peu comme si Spielberg aurait fait de l'anecdote, où Mister permet à la soeur de Celi de revenir aux États-Unis, l'enjeu principal de *The Color Purple*. En effet, tout ce qui aurait pu devenir intéressant dans *Cry Freedom* n'est abordé que furtivement: les deux journalistes noirs engagés par Woods qui disparaissent sans nous émouvoir (on ne les connaît pas); la servante noire de Woods devenue tout à coup importante lorsque la propriété de Woods est menacée (elle est sa propriété!); la doctoresse noire, amie de Biko, qui n'est qu'un prétexte pour introduire Woods à Biko; et ainsi de suite. Le vrai sujet de son film, c'était Biko lui-même, pourquoi Attenborough l'a-t-il évité? À preuve: même mort, Biko demeure l'âme du film, car il revient sous forme de « flashbacks » qui ponctuent le récit. Pourquoi faire d'une anecdote (l'évasion de Woods) l'enjeu d'un film?

Non seulement s'agit-il d'une anecdote, mais en plus on tente de nous faire passer Woods pour un héros, alors qu'en fait il fuyait son pays non pas avec un manuscrit original écrit de sa main dénonçant la mort de Biko, mais avec un recueil de textes écrits par Biko lui-même ainsi que des extraits de procès et d'interrogatoires.

Il reste beaucoup d'éléments en suspens dont je n'ai pas parlé ici, ne serait-ce que l'état-policier qui existe là-bas et toute la terreur et l'horreur qu'il représente. Une chose est certaine, la situation raciale et socio-politique créée par l'apartheid est d'une complexité et d'une injustice qui dépassent de loin tout ce qui existe dans le monde actuellement. Ce n'est pas un film aussi démagogue que *Cry Freedom* qui va nous ouvrir les yeux. Il est de notre devoir de dénoncer ce genre d'entreprise, aussi honorable qu'elle puisse paraître à prime abord.

André Caron

N.B. — J'aimerais ici remercier le professeur Chengiah Ragaven pour le temps qu'il m'a consacré. Le professeur Ragaven enseigne à Concordia en sociologie. Dans les années 60, il fut un militant actif en Afrique du Sud où il travailla aux côtés de Stephen Biko. Son expérience et ses connaissances me furent extrêmement précieuses dans la rédaction de cette critique.

IL N'EST PAS FACILE D'ÊTRE JEUNE (*Legko li bit Molodim*) — Réalisation: Youris Podnieks — Scénario: Abram Kliotskin, Evgeny Margolin et Youris Podnieks — Images: Kalvis-Zaltsmanis — Musique: Martin Brauns — Origine: U.R.S.S. - 1986 - 82 minutes — Distribution: Film 2000.

les instants? Faut-il penser qu'un vent de liberté est passé au dessus de l'U.R.S.S.?

Dans la seconde partie, on pourra entendre bien des explications, des commentaires sur les préoccupations des jeunes de l'U.R.S.S. Ce sont des confessions-confidences révélatrices. Au temps où la guerre mondiale sévissait, les jeunes d'alors avaient un idéal: bouter dehors les nazis. Maintenant que la guerre mondiale est terminée et que même la guerre froide paraît éliminée, les jeunes d'aujourd'hui ne trouvent plus de passion pour leur pays. Aucun objectif prochain, aucun destin collectif. Une sorte de fatalité les réduit à survivre. Si l'on demande à l'un ce qu'il désire immédiatement, il répond: une femme, une maison et beaucoup d'argent. Et puis une datcha. Cela ne l'éloigne pas tellement des rêves des jeunes Américains et Canadiens. Et la guerre en Afghanistan? Les parents s'inquiètent pour le retour de leur fils; de son côté, le fils s'interroge sur l'opportunité de cette guerre. Car, en toute conscience, il se sent lui-même prisonnier d'un état de fait

dont il doute de la moralité. Et le nucléaire? La tragédie de Tchernobyl a éveillé bien des soupçons. On peut voir une jeune femme avec son bébé et qui tremble pour l'avenir de l'enfant. Enfin, une équipe de jeunes tourne un film intitulé « Il n'est pas facile d'être jeune » dans lequel on découvre des punks (oui, des punks!) habillés de vestes de cuir armées de clous de métal déambulant dans une sorte de souterrain (un tunnel?) qui semble le symbole indéniable de l'avenir étroit de la jeunesse russe.

Ce documentaire de Youris Podnieks est une véritable révélation. On ne se serait pas attendu qu'un cinéaste soviétique ait eu l'audace et le courage de nous présenter d'une façon aussi franche la situation des jeunes d'aujourd'hui en U.R.S.S. Pour nous convaincre de l'actualité du film, l'auteur nous offre d'abord le spectacle en couleur du concert des jeunes où l'on voit assemblés parents et jeunes gens. Puis, avec des plans rapprochés en noir et blanc, il nous présente des jeunes répondant avec une franchise indéniable à des questions précises. Cela donne une valeur réelle au film. Comme toujours dans ce genre de cinéma, où la parole a une grande part parce qu'elle est le véhicule de la pensée, l'alternance du discours avec des scènes tirées de la vie courante (exercices des soldats, passage de piétons...) nous rappelle à la réalité authentique. Articulé avec maîtrise, ce documentaire parvient à nous intéresser au plus haut point. On soupçonne qu'une grande liberté a été laissée au metteur en scène et qu'il a tenu à conserver les propos que les jeunes lui ont confiés.

Si le film s'ouvre sur une scène de concert rock, il se termine sur une



séquence du film que sont en train de tourner les jeunes. Toutefois, cette évocation me paraît fort ambiguë. Des jeunes s'avancent et sont déjà mi-corps dans la mer. Le commentaire précise que l'eau est verte, symbole d'espérance. Mais alors comment expliquer ce mouvement dans les eaux? Sera-t-il salvateur? Nous pose-t-il plutôt un point d'interrogation comme lorsque Antoine Doinel des *400 Coups* s'avance lui aussi pour s'arrêter au seuil de la mer? Mystère de l'avenir.

Il n'est pas facile d'être jeune est un film qu'il faut voir pour découvrir la jeunesse soviétique d'aujourd'hui.

Léo Bonneville

Throw Momma from the Train

Owen est un homme malheureux, pour une raison en particulier: sa maman est une horrible chipie qui le maltraite et lui rend la vie misérable. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ce célibataire endurci songe parfois à mettre du poison à rat dans le thé de la vieille femme ou encore, pour être plus expéditif, lui planter une paire de ciseaux dans la tête. Mais ce serait un meurtre et Owen irait en prison, ce qui lui semble inacceptable. C'est pourquoi il remet toujours à plus tard le moment de sa « libération ». D'ici là, le pauvre martyr s'occupe en écrivant des histoires de meurtres dans le cadre d'un cours d'écriture littéraire pour adultes.

Pendant ce temps...

Larry est un romancier malchanceux, pour une raison en particulier: le seul bon manuscrit qu'il ait jamais pondu, c'est sa femme qui l'a publié et sous son nom à elle, après qu'ils se sont séparés. Larry est maintenant furieux, frustré et, par ailleurs, incapable d'écrire un nouveau texte. Son inspiration a disparu et il rage contre son ex-femme qu'il aimerait bien voir morte. D'ici là, le pauvre martyr s'occupe en enseignant l'écriture littéraire à des adultes.

Larry est le professeur d'Owen. Ils ont en commun le désir d'éliminer la personne qui rend leur existence si insupportable. C'est là qu'intervient un autre personnage. Un gros monsieur qui a de très bonnes idées en matière de meurtres et d'alibis. Un monsieur qui a déjà arrangé minutieusement la mise à mort de plusieurs victimes: il manie parfaitement les couteaux de cuisine, les revolvers, les

strangulations, les doses d'arsenic dans le thé, le sabotage des freins de voitures, les attentats, les dissimulations de cadavres, bref, il connaît son affaire. En bon professeur, Larry suggère à Owen d'aller consulter cet expert pour en tirer leçon dans l'écriture de ses histoires de meurtres. Owen ne se fait pas prier. Ce gros monsieur c'est Alfred Hitchcock et, comme par hasard, un de ses films est à l'affiche: *Strangers on a Train*. Cela raconte l'histoire d'un homme qui propose à un compagnon de voyage de tuer son ex-femme s'il accepte en retour d'éliminer son père. À partir d'une logique de raisonnement qui n'appartient qu'à lui, Owen conclut qu'ainsi doit s'accomplir le destin: il va tuer l'ex-femme de son professeur en échange de quoi celui-ci va le débarrasser de sa mère. Après tout, Hitchcock est un modèle à suivre... c'est le professeur qui l'a dit!

C'est aussi ce que s'est probablement dit Danny De Vito en réalisant cette comédie. Il y raconte l'histoire d'un homme qui s'inspire d'un film de Hitchcock pour commettre un crime, tout en s'inspirant lui-même de ce film pour commettre *Throw Momma from the Train*. Il y a ici un superbe parallèle à établir entre les deux procédés dont l'une résulte de l'autre et vice versa. La démarche de De Vito est tout à fait comparable à celle de son personnage; leur façon de mettre à profit l'exemple de Hitchcock relève des mêmes vices de procédure. Mais, dans les deux cas, malgré les maladresses et le manque de rigueur, ce qui l'emporte c'est l'enthousiasme et l'énergie. Dans les deux cas, le modèle hitchcockien est détourné et sa leçon mal assimilée. D'une part, Owen retient l'idée de départ du film, cet échange de meurtres produisant les alibis voulus, tout en oubliant la suite et l'essentiel: celui

THROW MOMMA FROM THE TRAIN — **Réalisation:** Danny DeVito — **Scénario:** Stu Silver — **Production:** Larry Brezner — **Images:** Barry Sonnenfeld — **Décors:** Ida Random — **Direction artistique:** William Elliott — **Costumes:** Marilyn Vance-Straker — **Son:** Robert R. Rutledge — **Montage:** Michael Jablow — **Musique:** David Newman — **Interprétation:** Danny DeVito (Owen), Billy Crystal (Larry), Anne Ramsey (la maman d'Owen), Kim Greist (Beth), Kate Mulgrew (Margaret), Brandford Marsalis (Lester) et Rob Reiner, Bruce Kirby, Oprah Winfrey — **Origine:** États-Unis — 1987 — 88 minutes — **Distribution:** Orion.



à qui on propose cet échange le refuse et même si la première moitié du contrat est exécutée, il ne va pas effectuer la seconde, c'est-à-dire la sienne. De Vito, lui, ne retient également que l'idée de départ du film de Hitchcock. Quelques situations subséquentes sont communes aux deux films, mais pas l'essentiel: l'antagonisme entre les deux personnages et l'enjeu qui consiste à prouver la culpabilité de l'un et l'innocence de l'autre. Au contraire, De Vito opte pour créer une complicité amicale entre Owen et Larry. C'est pour cela que le film est au bout du compte un échec. Car sans véritable antagonisme, le scénario manque vite de carburant et doit être constamment relancé par des développements arbitraires.

Mais il reste cet enthousiasme palpable, si j'ose dire, de De Vito à l'égard de cette première mise en scène qu'il a la chance de signer

Broadcast News

BROADCAST NEWS — **Réalisation, scénario et production:** James L. Brooks — **Images:** Michael Ballhaus — **Décors:** Charles Rosen — **Costumes:** Molly Maganis — **Son:** Thomas Causey — **Montage:** Richard Marks — **Musique:** Bill Conti — **Interprétation:** William Hurt (Tom Grunick), Albert Brooks (Aaron Altman), Holly Hunter (Jane Craig), Robert Prosky (Ernie Merriman), Lois Chiles (Jennifer Mack), Joan Cusack (Blair Litton), Peter Hackes (Paul Moore), Christian Clemenson (Bobby), Robert Katims (Martin Klein), Ed Wheeler (George Wein), Jack Nicholson (un animateur) — **Origine:** États-Unis — 1987: 131 minutes — **Distribution:** Twentieth Century Fox.

Il aura fallu quatre ans au réalisateur qui a ému l'Amérique entière avec *Terms of Endearment* avant de livrer sa nouvelle marchandise. Et qu'est-ce que c'est? Une comédie romantique — ce genre mi-fil, mi-coton, ce genre ni vinaigre, ni vin puisque le rire comme l'amour y sont coupés avec de l'eau puisée à la fontaine très artificielle du charmant, du divertissant et du « tout est bien qui finit bien ».

Respectant le genre, *Broadcast News* n'échappe naturellement pas au compromis. On sent que le scénario était doté de tous les ressorts dramatiques virtuels pour faire une critique corsée de l'univers des nouvelles télévisées, mais que cette histoire de triangle amoureux est venue, avec ses minauderies, l'édulcorer. Pourtant, l'idée de base de James L. Brooks (car le réalisateur est aussi le scénariste) était très bonne.

Tom, interprété par William Hurt, ne possède pas beaucoup de culture journalistique, mais son charisme agirait sur les téléspectateurs même s'il leur récitait l'annuaire du téléphone. Aaron, que joue Albert Brooks, sue devant la caméra comme un chrétien devant un lion romain et pourtant, il est le plus brillant reporter de cette station de télévision de Washington. Entre les deux, comme de raison, il y a Jane, la fébrile et talentueuse réalisatrice qui regrette seulement que les qualités respectives des deux gars ne soient par réunies chez un seul. Sur le point de partir avec le beau Tom, elle y renonce lorsqu'elle découvre qu'ils n'ont vraiment pas le même sens de l'éthique journalistique. Ses convictions à elle lui interdisent de « mettre en scène » la réalité au nom du sensationnel tandis que son code de conduite à lui le pousse

pour le cinéma. C'est ainsi qu'il multiplie les cadrages inusités, les mouvements de caméra à l'emporte-pièce, les transitions futées pour passer d'une scène à l'autre, bref, une réalisation assez inventive qui parvient à créer une « sorte » de climat insolite. Dans les moments les plus inspirés, *Throw Momma from the Train* parvient à surprendre le spectateur. Ce n'est pas si courant qu'un réalisateur se donne la peine d'enrober ainsi de détails stylistiques une comédie dont les situations sont finalement assez banales. Certains gags reposent uniquement sur un calcul précis du bon moment où un visage doit apparaître à l'écran, où une porte doit s'ouvrir, où un son doit être entendu, etc. Ces moments de maîtrise évidente sont souvent précédés ou suivis de scènes ou d'effets carrément salopés. Il faudra donc attendre le prochain film de De Vito pour en savoir plus long sur ce que réserve vraiment son nouveau statut de réalisateur.

Le plus grand reproche que l'on peut adresser au film, c'est son manque d'humour vraiment noir. Surtout que les meilleurs moments sont justement ceux qui osent vraiment aller dans ce sens. Tel quel, le film hésite entre un comique californien propre et un humour plus salé, le premier l'emportant plus souvent que le second. Ce qui est vraiment salé, par contre, c'est Anne Ramsey dans le rôle de la mère. Cette actrice au visage et à la voix ineffables est une hallucinante « ressource naturelle » pour le film. De Vito n'a qu'à la filmer de n'importe quelle manière pour obtenir un effet boeuf. Elle éclipse facilement De Vito-acteur et son camarade Billy Crystal.

Martin Girard

jusqu'à verser — sur demande et après l'entrevue — une larme pour le bénéfice d'images qui seront ensuite insérées au montage de façon à faire croire aux téléspectateurs qu'il était très ému pendant l'entrevue.

Indéniablement, James L. Brooks s'est donc aperçu que la société avait changé. Quand il met en scène un éternel triangle, il tient compte d'un quatrième personnage qui, ultimement, sera celui qui gardera la fille: le métier. Même chose quand il dépeint la télévision des années 80. Sans s'embarrasser de gants blancs, il montre que le journaliste qui réussit n'est plus celui qui a le sens de la nouvelle, mais celui qui a le sens du spectacle, celui qui garde plusieurs complets dans son bureau, celui qui sait qu'il en imposera davantage avec des épauettes qui lui donneront la carrure nécessaire pour être crédible car, pour paraphraser McLuhan, « the person delivering the message is the message ».

L'ambition et le pragmatisme qui caractérisent la génération montante sont bien observés, mais le film ne dépasse malheureusement pas le premier degré. Les personnages sont ce qu'ils sont et il leur arrive ce qui doit leur arriver. Alors? Tout est bien qui finit bien? Étant donné la fin, c'est une impression qu'on ne devrait pas avoir, mais c'est celle qu'on conserve malgré tout à cause de la surprenante candeur avec laquelle Jane et Aaron pardonnent à leur époque, via Tom, puisqu'ils ne gardent pas rancune à ce dernier de ce que symbolise, pour le métier de journaliste, son succès d'image et non de compétence. Comédie romantique oblige, n'est-ce pas?

Le jeu d'Albert Brooks se révèle d'un comique assez conventionnel, mais Holly Hunter, dans le rôle de Jane, dispense une énergie et une détermination peu communes chez les jeunes actrices américaines. Quant à William Hurt, il est le seul qui réussisse à donner une dimension quelque peu ambiguë à son personnage: est-il sincèrement attiré par Jane ou cherche-t-il simplement à se servir d'elle? Jack Nicholson, dans la peau d'un chef d'antenne à la Dan Rather, fait également une apparition de son cru.

Finalement, je ne prétendrai pas que *Broadcast News* n'est pas un film charmant, distrayant, amusant. D'ailleurs, les images de Michael Ballhaus (directeur photo de Fassbinder, puis de Scorsese) sont belles et froides, voire glaciales, comme le médium télévisuel qui en est le prétexte. Je persiste cependant à croire que c'était un trop bon sujet pour le compromettre dans ce genre mi-fil, mi-coton, ni vinaigre, ni vin. Que serait devenu *Network* si Lumet avait eu la fantaisie de l'imaginer comme une comédie romantique? Le film sur la télévision des années 80 reste à faire.

Marie-Christine Abel



Wall Street

Phénomène médiatique avant même sa sortie, le dernier long métrage d'Oliver Stone, tout comme *The China Syndrome* voilà quelques années, bénéficia d'un succès assuré grâce au fruit du hasard qui le rendit encore plus actuel. En effet, sortant peu après le krach de la Bourse et le procès d'Ivan Boesky, homme d'affaires accusé d'avoir utilisé des informations secrètes en vue de faire fructifier ses actions, *Wall Street* tombait pile. À la fois événement cinématographique et événement journalistique, il rejoignit autant le public friand de télé-films que celui des grandes salles; autant les lecteurs des pages financières que les cinéphiles curieux de savoir ce que nous réservaient la vedette de *Fatal Attraction* et le réalisateur de *Platoon*. Bref, les fées de la distribution étaient au rendez-vous...

Racontant la montée fulgurante — et la descente tout aussi rapide — d'un jeune courtier ambitieux qui n'hésite pas à enfreindre la loi afin de grimper les échelons quatre à quatre, *Wall Street* se veut une critique virulente des Yuppies américains. De leur ambition carnivore et suicidaire, de leur mode de vie glacé et inhumain, de leur frigidité émotive, bien sûr, mais aussi et surtout de leur cupidité qui menace de ronger les bases mêmes de l'économie mondiale. Ne mâchant ni ses répliques ni ses images et tentant toujours d'avoir le dernier mot, Oliver Stone, par contre, ne réussit qu'à nous donner un éditorial sensationnaliste, démagogique et profondément simpliste: un billet bourré de bonnes intentions libérales, peut-être, mais étonnamment naïf.

En effet, aucun élément, dans ce film, qui n'est pas assujéti à la leçon finale, aucun plan qui ne crie pas haut et fort son verdict. Créant des personnages unidimensionnels qui n'existent que comme incarnations d'une morale de pierre, et leur refusant toute subtilité et toute ambiguïté, Stone, plutôt que de s'avérer un observateur attentif et intelligent de l'actualité, se révèle un prophète à rabais.

Prenons le coeur même du scénario, c'est-à-dire ce triangle formé du jeune Bud Fox, de son père ouvrier et de son mentor, le multimilliardaire Gordon Gekko pour qui la fortune est une fin qui

excuse tous les coups. Reprenant la structure de base de *Platoon* (qui voyait déjà Charlie Sheen déchiré entre un officier angélique et un officier démoniaque), et brochant de nouveau autour de cette quête de la figure paternelle, le cinéaste ne nous laisse vraiment aucune liberté. En effet: comment ne pas choisir la voie de Carl Fox et ainsi condamner l'avarice de Gekko? Comment nous aussi ne pas se ranger aux côtés du bon ouvrier qui tourne le dos à la corruption, et répudie du même coup le riche escroc? Comment ne pas préférer le mariage entre la pauvreté et l'honnêteté au pacte qui unit fortune et péché?

Or, voilà: dans la réalité, ce fossé séparant la propreté et la saleté n'est pas si profond, cette frontière entre l'honnêteté et l'hypocrisie n'est jamais aussi démarquée. Si la classe moyenne était aussi intransigente dans son désir de pureté, le tissu social, soyons-en sûr, serait sans tache. Ce sont ses hésitations, son ambiguïté, sa fascination pour le pouvoir et son opportunisme qui donnent le feu vert aux requins de la haute finance, ce sont sa mollesse et ses flottements qui laissent le chemin libre aux industriels sans scrupule. Jamais Oliver Stone ne doute de la bonne volonté du peuple, jamais il ne nous le montre salivant devant des liasses d'argent; tout semble en effet comme si la vie n'était pour lui qu'un roman peuplé de bons et de méchants. Un western où tout doit irrémédiablement se résoudre par un duel entre le truand aux dents longues et le cowboy aux mains blanches. Une



WALL STREET — Réalisation: Oliver Stone — **Scénario:** Stanley Weiser et Oliver Stone — **Production:** Edward R. Pressman — **Images:** Robert Richardson — **Décor:** Stephen Hendrickson — **Direction artistique:** John Jay Moore et Hilda Stark — **Costumes:** Ellen Mirojnick — **Son:** Chris Newman — **Montage:** Claire Simpson — **Musique:** Stewart Copeland — **Interprétation:** Charlie Sheen [Bud Fox], Michael Douglas [Gordon Gekko], Daryl Hannah [Darien Taylor], Martin Sheen [Carl Fox], Terence Stamp [Sir Larry Wildman], Sean Young [Kate Gekko], John C. McGinley [Marvin], Hal Holbrook [Lou Mannheim], James Karen [Lynch], Leslie Lyles [Natalie], Josh Mostel [Ollie], Andrea Thompson [une prostituée], James Spader [Roger Barnes], Saul Rubinek [Harold Salt], Sylvia Miles [l'agent immobilier], Millie Perkins [madame Fox] — **Origine:** États-Unis — 1987 — 125 minutes — **Distribution:** Twentieth Century Fox.

lutte de bande dessinée entre une gauche de carton-pâte et une droite en cellophane.

Difficile, dans ce cas, de vraiment adhérer au film et de prendre son propos au sérieux. D'autant plus qu'à force de vouloir expliquer clairement les enjeux de l'économie moderne, le scénario accumule les invraisemblances. C'est ainsi qu'une importante réunion au sommet devant décider du sort d'une compagnie aérienne se règle en cinq minutes; et que quelques mots échangés entre un père et son fils suffisent à bouleverser la structure interne d'un puissant syndicat.

Reste tout de même quelques belles amorces d'idées. Cette volonté de souligner les rapports qu'entretiennent la richesse et la beauté, par exemple (Gekko s'entoure d'objets d'art pour faire oublier la vulgarité de son avarice), ou cette tentative de confronter le « vieux Wall Street »

des courtiers sexagénaires au New York Stock Exchange d'aujourd'hui. Mais c'est trop peu: on ressort en effet de la salle non seulement déçus, mais aussi empreints d'une émotion désagréable: celle d'avoir (beaucoup trop) surestimé l'importance et les qualités de *Platoon*, qui utilisait les mêmes faux rouages.

« Yuppyism is the belief that one's taste in mass-produced goods is superior to other's taste in mass-produced goods », écrivait avec justesse un journaliste du *Village Voice*. Et si cette remarque s'appliquait également aux idées produites en série? Oliver Stone, alors, s'imposerait comme un cinéaste essentiellement yuppie. Fabriquant des opinions prêtes à porter pour un public avide de clichés signés...

Richard Martineau

Weeds

WEEDS — **Réalisation:** John Hancock — **Scénario:** Dorothy Tristan — **Production:** Bill Badalato — **Images:** Jan Weincke — **Montage:** Dennis O'Connor, David Handman, Jon Poll et Chris Lebenzon — **Musique:** Angelo Badalamenti — **Chansons:** Melissa Etheridge et Orville Stoeber — **Décors:** Jeri Kelter — **Costumes:** Mary Kay Stolz — **Son:** James Thorton — **Interprétation:** Nick Nolte (Lee Umstetter), Lane Smith (Claude), William Forsyth (Burt), John Toles-Bey (Navarro), Joe Mantegna (Carmine), Ernie Hudson (Bagdad), Mark Rolston (Dave), J.J. Johnson (Lazarus), Rita Taggart (Lillian), Anne Ramsey (la mère de Lee), Ray Reinhardt (le père de Lee) — **Origine:** États-Unis — 1987 — 115 minutes — **Distribution:** Paramount.

Condamné à perpétuité, Lee Umstetter purge sa peine dans un pénitencier à sécurité maximum. Aucun espoir de sortir de San Quentin, sinon les pieds devant. Chaque nuit, on enregistre de nouvelles tentatives de suicide. Un jour, Lee se présente à la bibliothèque de la prison: « Donne-moi n'importe quel livre, pourvu qu'il soit bien gros. » Il a de la chance, on lui passe *Guerre et Paix*.

Tolstoï, Nietzsche, Soljenitsyne... Alors qu'il n'attendait plus rien de la vie, il découvre la passion de la lecture et dévore goulûment tout ce qui lui tombe sous la main. Mais le choc, c'est Jean Genet et sa description de l'univers carcéral. Un choc et la révélation d'une vocation: Lee se met à écrire, lui aussi, une pièce qui met en scène des prisonniers. Une pièce où il sera acteur et metteur en scène.

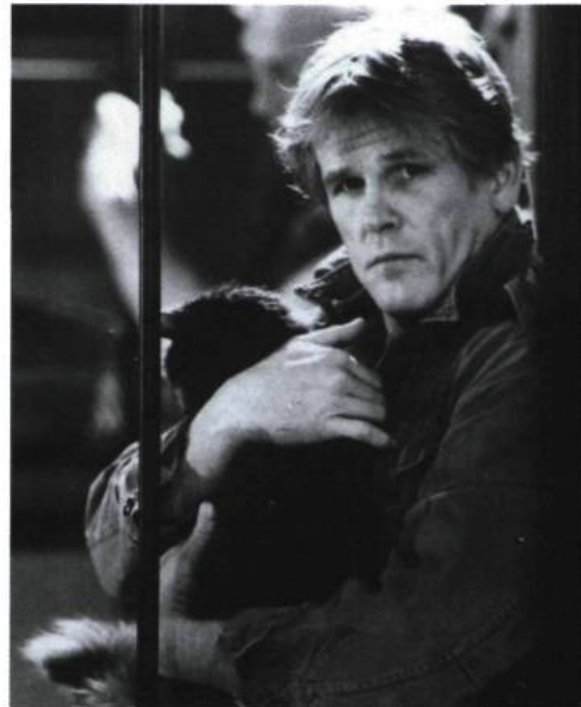
Les années passent. La pièce est enfin jouée. Pas seulement devant des prisonniers mais des gens de l'extérieur, des journalistes. Lillian Bington, critique dans un journal de San Francisco, en fait les plus grands éloges. Et entreprend une campagne pour la libération de Lee Umstetter, détenu exemplaire. Lee finit par sortir et file un certain temps le parfait amour avec sa protectrice.

Mais le théâtre lui est désormais nécessaire qui lui permet d'exorciser son cauchemar de douze ans de prison. Avec d'anciens compagnons de détention, il fonde sa compagnie (la « Barbed Wire Theatre Acting Troup ») et part en tournée. Chaque soir, après le spectacle, les comédiens répondent sans détour aux questions les plus indiscrettes de l'auditoire. Finalement, le rêve de jouer à New York se matérialise. Mais à New York, une pièce écrite et interprétée par des inconnus a évidemment besoin plus que toute autre du soutien de la critique. Le spectacle se fait descendre... Et on repart à zéro, c'est-à-dire en tournée.

Or, un beau jour, la troupe se produit dans un pénitencier où l'atmosphère est dangereusement survoltée. Les gardiens sont sur les dents. Le texte agit comme un détonateur: c'est la révolte. Confondant prisonniers et acteurs, les forces de sécurité se ruent sur tout ce qui bouge. Un dur moment à passer mais, désormais, ce sera la célébrité. Lee et ses camarades seront acclamés partout aux États-Unis et, bientôt, sur les scènes européennes.

Weeds est un film curieusement structuré. Dès les premières séquences (le désespoir muet des tentatives de suicide, la tragique solitude des corps nus enfermés dans les cages), la prison est décrite avec une farouche et tragique beauté. Le scénario et le réalisateur en ignorent superbement le quotidien. Au premier plan: la quête de Lee dont la littérature devient l'oxygène. Au second plan: un des cercles de l'enfer. Ici et là, quelques mots sur l'écran indiquent au spectateur le passage du temps.

Peu à peu, le spectacle émerge, prend corps. Des interprètes habitent ses personnages. Il se raffine, se complique, utilise musique, danse et chansons, cherche et trouve sa forme. Nouvelle césure, nouveau changement: Lee sort de prison et, du même coup le spectacle



s'affranchit. La couleur fait son apparition. Le monde s'éclaire. « Le vrai monde » de *Weeds*, c'est-à-dire tout ce qui, de la vie de Lee et de ses comparses, gravite autour du spectacle. (À part un épisode où Lee n'a pas le beau rôle, on attache peu d'importance à ses relations sentimentales avec la fidèle Lillian.)

John Hancock a été violoniste, acteur et metteur en scène de théâtre avant de réaliser son premier long métrage, *Bang the Drum Slowly*, puis *California Dreaming*, *Let's Scare Jessica to Death* et *Baby Blue Marine*. Et ce sont des souvenirs de théâtre qui alimentent le scénario écrit en collaboration avec sa femme Dorothy Tristan.

Alors directeur artistique du San Francisco's Actors' Workshop, Hancock s'est intéressé au San Quentin Drama Group, une troupe fondée par l'ex-détenu Rick Cluchey dont la pièce *The Cage* (écrite en prison) allait être jouée à travers les États-Unis avant d'être invitée en Europe. Bien sûr que le scénario s'est enrichi d'une foule d'autres

anecdotes vécues ou imaginées. Mais le fait d'avoir travaillé avec une vraie troupe d'ex-détenus donne à certaines parties du film un rare accent d'authenticité.

John Hancock et Dorothy Tristan ont fréquenté Samuel Beckett, Jean Genet, Bertold Brecht et cela affleure ici et là dans la « pièce » de Lee, mixture un peu hybride et un peu mystérieuse pour le spectateur qui n'en verra jamais que des extraits. Nick Nolte a la ferveur et l'œil halluciné des hommes habités par une idée fixe et la direction de comédiens est forte, particulièrement dans les scènes de groupes et dans les séquences de prison. Un film sombre, malgré son message optimiste (mais le message est-il vraiment optimiste? est-ce que ces hommes libres ne continuent pas, en liberté, leur vie de prison?). Un film dense et original.

Francine Laurendeau

Sammy and Rosie Get Laid

Stephen Frears aime les marginaux. En ces temps de désordres sociaux, amoureux et politiques, il en fait les héros de l'heure. Les rois de la débrouillardise, les porte-parole d'une époque qui se cherche et tente, sur les décombres du vieux monde, de dresser une nouvelle façon de vivre, un ordre social mieux adapté aux réalités quotidiennes.

En quatre films, Frears s'est affirmé comme un des meilleurs réalisateurs de l'Angleterre d'aujourd'hui. Par bien des aspects, il est devenu le chef de file de cette « nouvelle vague » britannique qui fait écho aux préoccupations de ceux qu'on avait appelés, dans les années soixante, les « young angry men ».

Dans son deuxième long métrage, *The Hit*, il instaurait déjà un climat étrange, angoissant et empreint d'humour noir avec une histoire abracadabrante de suspense policier sous le soleil d'Espagne. C'est avec *My Beautiful Laundrette* que le grand public le découvre. À travers l'histoire d'amour d'un jeune Londonien et d'un Pakistanais, il traçait un portrait mordant de l'Angleterre thatchérienne. Pour *Prick Up Your Ears*, il prenait comme prétexte la vie tumultueuse de Joe Orton pour, une fois de plus, trancher dans le gras du conservatisme anglais. *Sammy and Rosie Get Laid* poursuit dans la même lignée iconoclaste.

Sammy et Rosie sont ensemble depuis quelques années. La monotonie de la vie de couple s'installant, chacun va voir ailleurs s'il y est. Lui dans les bras d'une amie photographe, elle, entre les jambes d'un superbe métis, aussi mystérieux que silencieux. Tout ça sur fond d'émeutes, de meurtres, de « bavures » policières et de chaos généralisé. C'est alors qu'arrive, de l'Inde, le père de Sammy. Haut notable dans son pays, il débarque à Londres à la recherche de son passé: un fils étranger avec qui le dialogue ne s'établira pas vraiment, un amour de jeunesse retrouvé et perdu à tout jamais et une Angleterre, à feu et à sang, qui n'a plus rien à voir avec celle, ordonnée et victorieuse, qu'il avait gardée en mémoire. Que sont mes amis devenus?...

C'est ce père dépassé par les événements qui sert de révélateur, d'observateur, de point tournant aux multiples thèmes du film. Le



colonialisme, la violence — personnelle, sociale et politique —, la jalousie, la sexualité, la normalité, le racisme, le chômage, le pouvoir, l'argent, la mémoire, les préjugés, la famille, l'amour, l'amitié et la mort: Stephen Frears n'est pas avare de sujets. Et c'est la grande faiblesse du film. À force de vouloir parler de tout et de tout le monde, on ne parle de rien. C'est un peu comme résumer la Bible en dix pages!

C'est évident, Frears a voulu montrer l'Angleterre telle qu'elle est aujourd'hui. Comprendre pourquoi ce royaume de l'ordre et de l'espoir conquérant est devenu le berceau du « No Future » des punks d'il y a dix ans. Montrer ces familles éclatées, ces couples déchirés, ces individus pour qui l'essentiel et l'accessoire sont au même niveau. On retrouve ce nivellement dans la forme du film. Tous les personnages ont la même importance, tous les événements — manifestations, scènes d'amour ou meurtres — sont traités sur un pied d'égalité. En voulant montrer le chaos et la confusion, Stephen Frears a réalisé un film chaotique et confus. Là où *My Beautiful Laundrette* montrait les tensions actuelles par le biais de deux personnages, *Sammy and Rosie Get Laid* se perd dans une multitude de directions. Éclaté jusqu'à l'incompréhension.

SAMMY AND ROSIE GET LAID — Réalisation:

Stephen Frears — **Scénario:** Hanif Kureishi — **Production:** Tim Bevan et Sarah Redclyffe — **Images:** Oliver Stapleton — **Décor:** Hugo Luczyc Wyhowski — **Costumes:** Barbara Kidd — **Son:** Albert Bailey — **Montage:** Mick Audsley — **Musique:** Stanley Myers — **Interprétation:** Shashi Kapoor (Rafi), Claire Bloom (Alice), Ayub Khan Din (Sammy), Frances Barber (Rosie), Roland Gift (Danny), Wendy Gazelle (Anna), Suzette Llewellyn (Vivia), Meera Syal (Rani), Badi Uzzaman (le fantôme) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1987 — 100 minutes — **Distribution:** Norstar.

Ce qui sauve Frears, c'est son humour. Une ironie cynique, un ton acéré qui refuse de se laisser aller à l'apitoiement. Le rire est, ici, un moyen de défense contre la morosité générale, l'humour n'en est que plus mordant, plus dénonciateur. Derrière chaque humoriste se cache un moraliste: Stephen Frears en est la preuve vivante. S'il ridiculise ses contemporains, ce n'est que pour mieux dénoncer leurs travers. Malgré tout, il ne juge pas, il constate. S'il accuse les institutions d'inconscience totalitaire, les individus ne sont guère mieux. Tous et

toutes démissionnaires devant leurs problèmes personnels, prenant, à l'instar de Rosie, les causes politiques et sociales pour un exutoire à leurs impuissances affectives.

Brouillon et désordonné, *Sammy and Rosie Get Laid* déçoit. Espérons qu'il ne s'agit que d'un accident de parcours dans la carrière d'un cinéaste virulent, imaginaire et particulièrement générique.

Éric Fourlanty

Moonstruck

MOONSTRUCK — Réalisation: Norman Jewison — Scénario: John Patrick Shanley — Production: Patrick Palmer et Norman Jewison — Images: David Watkin — Décors: Philip Rosenberg — Direction artistique: Barbra Matis et Dan Davis — Costumes: Theoni V. Aldredge — Son: Dennis L. Maitland — Montage: Lou Lombardo — Musique: Dick Hyman — Interprétation: Cher (Loretta Castorini), Nicolas Cage (Ronny Cammareri), Vincent Gardenia (Cosmo Castorini), Olympia Dukakis (Rose Castorini), Danny Aiello (Johnny Cammareri), Julie Bovasso (Rita Cappomaggi), John Mahoney (Perry), Louis Guss (Raymond Cappomaggi), Feodor Chaliapin (le grand-père), Anita Gillette (Mona) — Origine: États-Unis — 1987 — 102 minutes — Distribution: MGM/UA.

Autant vous l'avouer tout de suite: je n'ai jamais vraiment aimé Cher. Ni dans le duo qu'elle formait avec Sonny, ni dans le « Sonny and Cher Comedy Hour », ni sur grand écran. Les choses ont changé depuis. *Sonny Bono s'est placé dans la course à la mairie de Palm Springs*, Californie, et Cher a tourné quelques films dans lesquels son personnage de dure-à-cuire-en-habit-de-cuir ne m'a jamais inspiré le fougueux enthousiasme qui poussa la critique à lui accorder ses applaudissements les plus chaleureux, prix d'interprétation à Cannes et nomination aux Oscars. Récompenses un peu trop hâtives selon moi qui ne réussissais à voir en elle qu'une arriviste à l'excentricité trop fabriquée pour être vraisemblable et au talent plus que douteux. Il m'a toujours été difficile de chercher l'âme profonde de l'actrice sous son extravagante carapace. C'est quelque chose qui vous saute aux yeux du premier coup, ou bien qui n'existe pas. Ses rôles d'illuminée ou de sorcière ne m'ont jamais paru bien transcendants. Quant à *Mask*, qui lui valut tant d'honneurs, j'avoue n'avoir pas été ébloui par son personnage de femme coriace, à qui on ne la fait pas, un personnage qui aurait probablement ramassé les mêmes lauriers s'il avait été interprété par Barbra Streisand ou Debra Winger.

Jusqu'à *Moonstruck*. Réveil, nouveauté, métamorphose, acceptation. Transformation du spectateur en admirateur d'un talent, lui-même nouveau sans doute, qui s'insinue dans des scènes difficiles et fait mouche dans une sorte de bond-ricochet plus que plaisant. Personne n'a finalement raison ou tort dans cette histoire (après tout, qu'est-ce que mon humble opinion a à voir avec tout ça?), mais il n'en demeure pas moins que, dans *Moonstruck*, Cher parvient finalement à étonner plutôt qu'à détonner, à prouver ce dont elle est capable lorsqu'on vient lui offrir, comme l'a fait Norman Jewison, un rôle à l'opposé de ce qu'elle a fait jusqu'à maintenant, contraire à cette image qu'elle n'a pas cessé de projeter d'elle et qui lui a trop longtemps collé au corps.

Dans *Moonstruck*, Loretta fait partie d'une excentrique famille d'Italo-américains de Brooklyn que n'aurait pas désavouée Woody Allen. Excentrique, dis-je, mais d'une excentricité vulnérable, aimable, de celle qu'on voudrait rencontrer chez nos proches, c'est-à-dire au milieu de nos contemporains, tous plus soucieux de ressembler à, que d'être différents de. Les Castorini, ce sont des hommes et des femmes persuadés qu'ils ont enfin maîtrisé le déroulement de leur vie et qui laissent celle-ci les diriger avec complaisance, puisqu'ils se disent capables, à tout moment, de la contrôler. Loretta est une jeune veuve qui vit avec ses parents et son vieux grand-père. Elle fait des travaux de comptabilité dans le voisinage, ayant acquis une indépendance que lui envieraient la majorité des femmes. Son père, Cosmo, est plombier, un homme « qui a réussi » et qui ne veut pas reconnaître qu'il impose à sa famille un standard moral qu'il ne suit pas lui-même: il a une

maîtresse qu'il emmène à l'opéra et à qui il offre des bijoux. Rose Castorini le devine: elle connaît bien son mari, mais essaiera, pour elle-même, de mener sa petite enquête sur les hommes en quête d'aventures amoureuses. Quant au grand-père, c'est une ombre presque silencieuse, qui ne vit que pour ses cinq chiens, ses vrais compagnons. Enfin, la tante Rita et l'oncle Raymond possèdent une épicerie et se posent en observateurs actifs des Castorini.

La demande en mariage que lui fait Johnny Cammareri émeut Loretta, même si elle oblige son prétendant à la faire dans les normes exigées par la tradition et les superstitions: à genoux, au milieu d'un restaurant et l'anneau tendu vers elle. Cependant, au contact de Ronny, son futur beau-frère, Loretta éprouve des sentiments contradictoires qu'elle tente de réprimer avec les moyens dont elle dispose et qui lui semblent soudain inefficaces. Ronny a le sang chaud, la lèvre tremblante et un vibrant amour de l'opéra et de la vie vécue dans son entier, avec ses passions dévastatrices conduisant inmanquablement vers les flammes de l'enfer.

Il suffira de quelques rencontres fortuites pour que ces huit personnages pittoresques se retrouvent tous dans la cuisine familiale à l'heure du petit déjeuner et règlent leurs comptes au nom de la Famille, pour laquelle ils sont prêts à tout pour préserver la majuscule.

Petit film, petit sujet. Pourquoi en fait-on un événement? Simple: les producteurs jouent sur la corde du romantisme, thème inhérent à l'Amérique et aux Américains depuis plus de deux siècles. Un romantisme sentimental qui n'a rien à voir avec celui, sauvage et violent, de Rousseau ou de Goethe. L'Américain, un temps submergé par une jeunesse foisonnante d'idées et prête à des actions héroïques, se redresse et prend la parole dans cette démocratie qui lui en donne



le droit. Il proclame qu'à la vérité rien n'est forcément très beau, très bon ou très propre, que ce ne sera jamais *one big beautiful world*, qu'il y a des choses pour lesquelles il faut se battre, mais qu'il y a aussi des choses pour lesquelles un sacrifice est nécessaire. C'est le plus extraordinaire pays du monde, dira-t-il, pourquoi s'efforce-t-on de vouloir le détruire?

Face au grand rêve américain qui est en train de s'effriter, Hollywood fait surgir des profondeurs de la tourmente, de nouveaux échos qu'il nous faudra réapprendre à édifier, à chérir et à exhiber avec fierté. Philosophie de pacotille, digne de ceux qui mettent au point les modes susceptibles de leur remplir les poches. Pourtant, en mettant en scène le très limpide scénario de John Patrick Shanley, Norman Jewison a voulu faire de *Moonstruck* un appel à la nostalgie des sentiments premiers. Malgré quelques erreurs de raccord, des scènes quelque peu tronquées et une fluidité occasionnellement interrompue par des images disparates, il peut se vanter d'avoir réussi son coup, mais uniquement grâce à d'excellents comédiens (dont plusieurs ont une imposante carrière théâtrale derrière eux) et à deux idées maîtresses, des idées de scénario, qui parviennent tant bien que mal à cimenter le récit et à lui donner un semblant d'unité.

La première dérive d'une question que Rose, la mère de Loretta, posera successivement à Perry, l'inconnu qu'elle rencontre dans un restaurant, puis à Johnny, son futur gendre: qu'est-ce qui fait courir les hommes après les femmes? Réponse: la peur de la mort. Et elle constate, son instinct maternel aidant, que tous les hommes qui l'entourent sont de grands enfants. Reste à nous, spectateurs, d'élargir

le débat et de découvrir, par exemple, que la société actuelle dans son ensemble souffrira toujours d'infantilisme si sa vie n'est pas prise en main par des individus sérieux, soucieux de la faire progresser.

Deuxième idée: l'influence de la lune. De la pleine lune, plus exactement (que Jewison a eu tort de montrer de façon répétitive; son éclat sur le visage de ceux qui la contemplant aurait amplement suffi). Les atmosphères se métamorphosent, les personnalités changent, les vents tourment, des mondes se défont pour se refaire, lorsqu'apparaît l'astre de la nuit dans toute sa plénitude. Des secrets remontent à la surface et la passion, sous toutes ses formes, se donne tout à coup libre cours. Trouvaille naïve certes, d'une pureté presque niaise, mais dont l'aspect candide, voire primitif, peut toucher certains, anxieux de savoir ce qui pourrait leur arriver si l'envie leur venait de vivre leurs rêves sans compromis.

Enfin, pour le cinéophile musicien, *Moonstruck* pourra être mis en parallèle avec la structure et le style d'un opéra, ce qu'a senti Jewison à la première lecture du scénario: « Je vois Loretta, l'héroïne du film, en soprano lyrique. Son fiancé, Johnny, est le baryton; Ronny, le frère de celui-ci, le ténor; et le père de Loretta, la basse. »

Quant à Cher, on voit qu'elle a longuement travaillé son accent, ses mimiques, sa démarche. Son personnage semble réel, vivant, prêt à affronter celui de Nicolas Cage, excellent dans le rôle du boulanger dont la rudesse extérieure cache une sensibilité profonde.

Maurice Elia

Hellraiser

Clive Barker est un écrivain anglais que les amateurs d'histoires d'horreur considèrent comme l'un des meilleurs. C'est peut-être vrai, je n'en sais rien, n'ayant jamais eu la chance de lire les écrits de cet auteur. Par contre, je suis très familier avec le cinéma d'horreur en général et mon expérience avec les écrivains passés à la réalisation ne me dit rien qui vaille en ce domaine. Prenez Stephen King, qui n'est pas un très bon écrivain mais qui, à tout le moins, sait raconter une histoire avec un minimum de décence littéraire. Eh bien! lorsque King est devenu réalisateur, cela a donné *Maximum Overdrive*, un des films fantastiques les plus résolument nuls des dix dernières années. Tellement nul, en fait, qu'il y a vraiment de quoi se tordre de rire lorsque King se permet de juger le travail de Kubrick sur l'adaptation de *The Shining*, qui se trouve être un des plus prodigieux films d'horreur contemporains, alors qu'à l'origine ce n'était qu'un roman très ordinaire. Bref, il vaut parfois mieux que les écrivains restent à leur plume et laissent les cinéastes s'occuper de la caméra. Clive Barker pense autrement et vient donc de signer son premier film. Contre toute attente, le résultat est plus que satisfaisant.

Barker s'attaque au genre en sachant très bien qu'à l'heure actuelle, tout semble avoir été fait en matière de démembrements et de monstruosité multiformes. La majorité des films fantastiques actuels semblent reposer sur des concepts de maquillages spéciaux. Ceux-ci précèdent parfois même l'écriture du scénario. Barker, sans doute parce qu'il est écrivain, choisit de retourner aux vertus de l'écriture. Cela donne un des premiers films de « hard-gore » depuis des années



où l'horreur ne provient pas seulement des maquillages, mais des situations en soi. Dans une scène, par exemple, une femme tue un étranger en le frappant de nombreux coups de marteau sur la tête. Ensuite le cadavre est dévoré par un être squelettique qui se trouve être l'amant de la femme (sic), laquelle lui offre sa victime pour qu'il

HELLRAISER — Réalisation et scénario: Clive Barker, d'après son roman *The Hellbound Heart* — **Production:** Christopher Figg — **Images:** Robbin Vidgeon — **Décor:** Mike Buchanan — **Direction artistique:** Jocelyn James — **Maquillages spéciaux:** Bob Keen — **Costumes:** Joanna Johnston — **Son:** John Midgely — **Montage:** Richard Marden — **Musique:** Christopher Young — **Interprétation:** Andrew Robinson [Larry Cotton], Clare Higgins [Julia Cotton], Ashley Laurence [Kirsty], Sean Chapman [Frank Cotton], Oliver Smith [Frank, le monstre], Robert Hines [Steve] — **Origine:** Grande-Bretagne — 1986 — 90 minutes — **Distribution:** Maiofilm.

revivifie son corps décomposé à la suite d'une expérience de masochisme surnaturel (re-sic). Entre-temps, l'époux de la femme rentre à la maison après sa journée de travail. L'épouse est donc obligée de transporter le cadavre sanguinolent pour le dissimuler dans une pièce du grenier; elle le transporte sur ses bras, habillée d'une très chic blouse en satin... pendant que son mari monte les escaliers pour aller la rejoindre. In extremis, elle se réfugie dans la salle de bain, referme la porte, puis prétend avoir une migraine. Tout cela en quelques minutes. Autant de perversions n'avaient pas trouvé place sur nos écrans depuis des lustres. Même le *Possession* de Zulawski ressemble à un banal devoir d'écolier comparé à cela. Il y a plusieurs autres scènes très fortes dans le film, mais je n'ose pas les décrire. Sachez seulement que Barker n'hésite devant rien pour que son film devienne un des plus horrifiants du genre. L'humour sous-jacent à plusieurs des situations ne fait que renforcer l'horreur plutôt que la désamorcer, comme c'est le cas dans la majorité des films récents du genre. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les adolescents présents dans la salle ne savaient pas comment prendre le film, comme si l'absence évidente de parodie les prenait complètement par surprise: un vrai film d'horreur! Certains n'avaient peut-être jamais vu cela...

Dans *Hellraiser*, le personnage principal est un homme pour qui la recherche d'expériences inusitées constitue toute la raison de vivre. Mais, au début du film, une de ses aventures lui est fatale. Pas pour

très longtemps cependant, puisqu'il est bientôt ranimé en dépit du fait que son corps a été complètement déchiqueté et qu'il n'en reste que des morceaux. Le film raconte comment il va « reconstituer » son enveloppe charnelle. Quoi de plus déprimant pour un masochiste que de ne plus avoir de corps? Il se fait aider dans sa tâche par une ancienne maîtresse, sa belle-soeur, qui accepte uniquement parce qu'il est le seul à pouvoir la faire jouir. Souffrance et plaisir, démembrement et recomposition du corps, des thèmes que Barker exploite avec une évidente habileté. Il y a dans son film des métaphores visuelles sur les plaisirs et les frustrations sexuels que fort peu de cinéastes oseraient même songer à montrer. Si tout cela n'est pas d'une profondeur philosophique destinée à faire date, du moins il se dégage de l'ensemble une surprenante liberté d'expression.

La dernière partie du film est moins réussie. Barker tombe dans les clichés et le duel attendu entre les forces de l'au-delà et celles du bien ne parvient pas à être aussi fort et original que ce qui a précédé. À la fin, *Hellraiser* verse dans le fantastique vidéo-laser pour adolescents et c'est dommage. Mais, quoi qu'il en soit, le film demeure intéressant et prouve qu'un écrivain peut, avec succès, passer à la réalisation. Stephen King devrait prendre des notes...

Martin Girard

Planes, Trains and Automobiles

Il faut les voir ces Américains se ruer à la veille du week-end de l'Action de Grâce sur tout ce qui roule, glisse ou vole afin de pouvoir festoyer en famille. Les rues de New York se transforment alors en terrain de bataille, un véritable enfer où l'on s'arrache les taxis à prix d'or.

Neal Page est de ceux qui doivent se payer un tel marathon. Après une importante réunion de publicité qui l'a déjà trop retenu à New York, Neal rate son avion pour Chicago et doit en prendre un autre qui, pour cause de tempête de neige, est dévié sur Wichita, Kansas, à plus de 900 km de son but. Ce n'est que le début d'une longue succession de faux départs et de correspondances ratées.

Forcé de prendre un siège en seconde classe, lui, un habitué de la première, Neal se voit dès lors imposer la compagnie du rondouillard Del Griffith, représentant en anneaux de rideaux de douche, véritable moulin à paroles et jovialiste impénitent à l'entregent envahissant et tapageur, serviable à l'excès et plein de bonnes combines, le Fred Flintstone de la grande-route. Le type qui s'imisce dans votre vie, qui s'incruste sans qu'on sache trop comment et qui vous fait vous sentir coupable de le repousser.

Leur association pour le moins improbable donnera lieu à un véritable festival d'habitudes abominables et de contrariétés diverses alors que le très posé Neal Page se retrouve plus ou moins contraint de partager avec Del non seulement une chambre double mais un lit double, de se battre avec un oreiller-éponge à ressorts et de s'assoupir dans une flaque de bière (que croyez-vous qu'il arrive lorsqu'on pose des canettes de bière sur un lit vibreur?) pour se réveiller au milieu des Cracker Jacks dans les bras d'un gros nounours bienveillant.

Neal se laisse ainsi convaincre de suivre Del de bled en coin perdu, tantôt dans un camion réfrigéré ou à l'arrière d'une camionnette, tantôt



PLANES, TRAINS AND AUTOMOBILES — Réalisation, scénario et production: John Hughes — Images: Don Peterman — Décors: John W. Corso — Direction artistique: Harold Michelson — Costumes: April Ferry — Son: James Alexander — Montage: Paul Hirsch — Musique: Ira Newborn — Interprétation: Steve Martin (Neal Page), John Candy (Del Griffith), Laila Robbins (Susan Page), Michael McKean (le militaire), Dylan Baker (Owen), Carol Bruce (Joy), Olivia Burnette (Marti), Diane Douglas (Peg), William Windom (le patron), Martin Ferrero (le commis du motel), Larry Hankin (Doobie), Richard Herd (Walt), Susan Kellerman (une serveuse), Matthew Lawrence (le fils de Neal), Edie McClurg (l'agent de location de voitures), George O. Petrie (Martin), Gary Riley (le voleur), Charles Tyner (Gus) — Origine: États-Unis — 1987 — 93 minutes — Distribution: Paramount.

à bord d'une familiale carbonisée au tableau de bord fondu, qui a l'air d'être passée entre les mains du *Terminator*... mais qui roule.

La séquence du premier motel miteux était en fait la plus réussie et on en arrive vite à un point où toute cette accumulation de kitsch et d'emmerdes devient laborieuse, et lasse plus qu'elle n'amuse.

Le vrai plaisir dans *Planes, Trains and Automobiles*, c'est surtout d'anticiper les réactions de Neal et de le voir exploser dans une danse désordonnée au beau milieu d'un parking désert ou de réclamer sa voiture de location en ponctuant sa tirade d'un nombre record de *f...ing*. En fait, l'excellent Steve Martin semble un peu à l'étroit dans le rôle de Neal Page. C'est de la petite bière à côté du pompier romantique de *Roxanne* ou des prouesses qu'exigeait son double rôle dans *All of Me* (Carl Reiner, 1984), l'une des interprétations comiques les plus accomplies des dix dernières années.

Le Miraculé

Il tourne, il tourne, Jean-Pierre Mocky. Pour son vingt-cinquième film, il s'est tourné vers la religion. Et vingt-quatre ans après *Un drôle de paroissien* (1963), il revient au thème de la religion. Ce qu'il veut dénoncer ici ce sont, dit-il, les « profiteurs de la foi, sans pour autant remettre en cause l'existence de Dieu. » *Le Miraculé*, ajoute-t-il, « n'est pas un film contre la foi, ni contre les handicapés. Je suis athée, mais je respecte les religions. Je ne cherche pas à tourner la croyance en dérision, ni à me moquer des pèlerins. Je ne suis pas le diable. »

Jean-Pierre Mocky peut bien affirmer ce qu'il voudra, il reste que ce que nous avons à apprécier c'est un film et un film qui se veut, assure-t-il, « un vaudeville qui se déroule dans le milieu de la religion. »

Il semble que les deux termes soient antinomiques. On peut toujours dénoncer la fausse religion (Molière l'a admirablement fait dans *Tartuffe*) ou les marchands qui exploitent le mauvais goût (Joris-Karl Huysmans et Léon Bloy ont écrit des pages vitrioliques sur les « vendeurs du temple »), mais ici nous avons affaire à un laborieux pensum qui cherche péniblement à divertir le spectateur.

Inutile de raconter l'histoire d'un bigot et d'un simulateur. Ils sont tous deux aussi ineptes l'un que l'autre. Pour cette pénible aventure, Jean Poirét et Michel Serrault prêtent leur bouille passablement amochée. Ils ne réussissent, le premier en hurlant sans cesse, le second en singeant continuellement (il est prétendument muet), qu'à se chamailler sans arrêt. Pour régler cette affaire et faire des affaires, Sabine, petite soeur des pauvres (une Jeanne Moreau toute sucrée), propose de les amener à Lourdes pour demander un miracle.

Évidemment il faut un prêtre et même un évêque pour garantir le pèlerinage. Le premier est d'une beauté à le faire rougir et à attirer à ses basques Sabine, la Madeleine repentante; le second ne veut rien savoir des journalistes et demande aux gens de ne pas perdre la foi s'il ne survient pas un miracle. Il y aura un miracle, mais pas comme prévu.

Mais John Hughes n'a jamais excellé à développer ses personnages. À l'instar de Ferris Bueller ou des protagonistes de *Pretty in Pink* ou *The Breakfast Club* et cie, Page et Griffith sont au départ des « types » et c'est ce qui fait fonctionner ce comique de situations jusqu'à ce que les efforts de Hughes pour les humaniser davantage ne deviennent un peu trop apparents. Il se trouve en effet que le bon gros Del cache, sous sa carapace d'incurable bonne humeur, une amère solitude. Sous prétexte d'infuser un peu d'émotion à l'histoire, on dérape dans la guimauve. Que penser de cette fin sirupeuse qui célèbre les bonnes valeurs traditionnelles avec un Neal accueilli par sa petite famille confortablement installée et une épouse la larme à l'oeil, et un Del transformé en petite fille aux allumettes, une épave pathétique?

La satire grinçante capitule devant la famille Stone. Dommage!

Dominique Benjamin



Pour réaliser ce film, Jean-Pierre Mocky avait demandé la permission de tourner dans les lieux même des apparitions. Après lecture du scénario (qui s'intitulait *Le Simulateur*), les autorités religieuses lui ont signifié un refus. Alors Jean-Pierre Mocky a décidé de reconstituer la grotte dans une carrière de plâtre, à proximité de Salies de Béarn. On découvre, devant la grotte, une pièce d'eau qui fait penser à une piscine de villégiature. Et quand le malheureux Papu glisse avec sa chaise roulante dans cette eau plus bleue que le ceinturon de la Vierge, ce n'est pas ce qu'il attendait qui arrive. Alors...

Le Miraculé qui se veut spirituel est d'une débilité éprouvante. On se demande comment des acteurs de talent peuvent cautionner un tel récit qui lasse lamentablement. Il y avait une satire plus corrosive dans la scène de pèlerinage de *La Vraie Nature de Bernadette* (Gilles Carle) que dans tout ce cafoillage visuel. Le travail acharné de Jean-Pierre Mocky est oblitéré par des situations loufoques, des gags séchés et des gestes équivoques. Il faut dire que le public n'est pas dupe. L'assistance qui remplissait presque la salle du cinéma n'a pas laissé échapper des cascades de rires. Elle était très réservée. C'est qu'il faut plus que des platitudes pour provoquer un rire libérateur.

Léo Bonneville

LE MIRACULÉ — Réalisation: Jean-Pierre Mocky — **Scénario:** Jean-Pierre Mocky, Jean-Claude Romer et Patrick Granier — **Production:** Jean Cazes et Denis Freyd — **Images:** Marcel Combes — **Musique:** Jorge Arriagada et Michael Nyman — **Montage:** Jean-Pierre Mocky et Bénédicte Teiger — **Interprétation:** Michel Serrault (Ronald Fox Terrier), Jean Poirét (Papu), Jeanne Moreau (Sabine), Sylvie Joly (Mme Fox Terrier), Roland Blanche (Plombie), Jean Rougerie (Monseigneur), Sophie Moysse (Angelica), Hervé Pauchon (Joulin), Marc Maury (l'abbé Humus), Jean Abeille (Victor), Georges Lucas (le miraculé Dulac), Dominique Zardi (Rondolo), Antoine Mayor (le clown), Olivier Hémon et Eric Dodd (les Cyranos) — **Origine:** France — 1987 — 90 minutes — **Distribution:** France-Film.

The Hidden

THE HIDDEN — Réalisation: Jack Sholder — Scénario: Bob Hunt — Production: Robert Shaye — Images: Jacques Haitkin — Décors: C.J. Strawn — Costumes: Malissa Daniel — Son: Jeffrey J. Haboush et Greg P. Russel — Montage: Michael Knue — Musique: Michael Convertino — Interprétation: Michael Nouri (Tom Beck), Kyle MacLachlan (Lloyd Gallagher), Ed O'Ross (Cliff Willis), Clu Gulager (Ed Flynn), Claudia Christian (Brenda Lee), Clarence Felder (John Masterson), William Boyett (Jonathan Miller), Richard Brooks (Sanchez), Catherine Cannon (Barbara Beck), Larry Cedar (Brem), John McCann (Holt), Chris Mulkey (Jack DeVries) — Origine: États-Unis — 1987 - 96 minutes — Distribution: Astral.

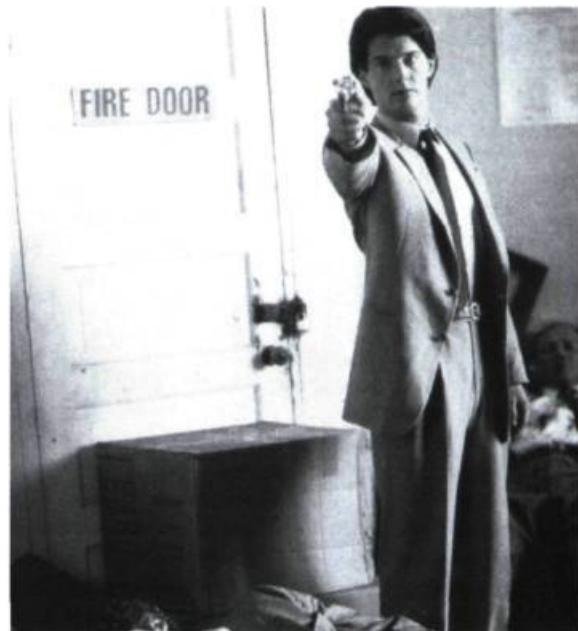
Quand j'ai vu le nom de Jack Sholder au générique de *The Hidden*, la peur m'a pris, avant même de voir le film. C'est ce même Sholder qui avait réalisé l'ignoble *A Nightmare on Elm Street Part II - Freddy's Revenge!* Mais fausse alerte, le film n'est pas si mal, il est même assez bien réalisé, sans coup de génie mais bien réglé. En fait, il s'agit d'un « pop corn movie » assez divertissant, le genre de film tellement bourré d'action que vous n'avez pas le temps de penser à autre chose qu'à bouffer votre pop corn, justement.

Ce petit film de science-fiction est une sorte d'amalgame entre *The Terminator* et *Invasion of the Body Snatchers* (les deux versions). De *Terminator*, on retient l'idée de ces humains apparemment indestructibles qui tirent sur tout ce qui bouge, font des vols de banques et se sauvent en Ferrari, bref, de l'action, de l'action, encore de l'action. De *Snatchers*, on reprend le thème de la possession extra-terrestre, mais avec un zeste d'*Alien*. Ici, le monstre passe d'un corps à l'autre par la voie buccale et prend le contrôle de ce corps-hôte. Cette idée est excellente, car elle permet de changer l'identité de « l'ennemi public numéro un » à six reprises, sans compter le transfert dans le corps d'un chien, ce qui renvoie directement aux deux *Body Snatchers*.⁽¹⁾

Continuons le jeu des analogies. Les humains possédés raffolent de musique heavy metal, comme le Korgan immortel dans *Highlander*. Ils foncent dans un blocage policier avec leur voiture comme à la fin de ce vieux film de poursuite *Vanishing Point*. La petite fille du détective sait que l'agent du F.B.I. est un E.T., comme le jeune garçon d'*Invaders from Mars* (les deux versions, 1953 et 1985). La scène du souper chez le détective rappelle *Starman* par les agissements insolites de l'agent du F.B.I. Le duel et la destruction du méchant E.T. par le bon s'apparentent étrangement à un petit film tourné pour la TV avec Lloyd Bridges et Angie Dickinson intitulé *The Last War*. Je suis sûr qu'il y a d'autres clins d'oeil. Le cinéphile mordu de S.F. a de quoi s'amuser avec *The Hidden*.

Pour ce qui est de la substance (narrative, pas extra-terrestre), il faudra chercher ailleurs. Le scénario est conventionnellement construit, mais très efficacement réalisé, ce qui compense en partie. Il est cependant dommage que les éléments intéressants ne demeurent qu'au stade

(1) Dans les deux versions, 1956 et 1978, un chien possédé par les E.T.s dénonce les héros aux autres humains possédés.



embryonnaire. Ainsi, que sont ces deux races d'étrangers, pourquoi l'un cherche-t-il l'autre (un chasseur de primes?) et que font-ils sur la Terre? Pourquoi et comment la petite fille connaît-elle l'agent? Pourquoi le méchant E.T. aime-t-il la musique rock et les Ferrari? Il est bien dommage que la mise en scène ne soit pas à la hauteur des possibilités du sujet. Il y a très peu de suspense en tant que tel, juste des tueries et de la casse, et le mystère qui aurait pu rendre le film terrifiant est vite dissipé par la scène du transfert du monstre d'une bouche à l'autre. Aussi, Sholder aurait pu insister beaucoup plus sur les échanges de regards, tant ceux entre les deux étrangers que ceux avec la petite fille, ce qui aurait permis une finale beaucoup plus émouvante et plus subtile, alors que l'étranger (le bon, évidemment) se transfère dans le corps mourant du détective. C'est le genre de scène que l'on voit venir des milles à l'avance mais qui, organisée selon le point de vue de la petite fille, aurait pris une tout autre dimension. Peut-être pas « la quatrième dimension », mais à tout le moins ç'aurait été bien « au-delà du réel... »

André Caron

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA

Numéros récents

no 355: **Le Rayon vert** d'Éric Rohmer (14 \$)

no 359: **Mélo** d'Alain Resnais (14 \$)

no 366: **L'Ami de mon amie** d'Éric Rohmer (14 \$)

no 36/362: Spécial Truffaut: **Tirez sur le pianiste** et **Vivement dimanche!** (22 \$)

no 367/368: Spécial Dreyer: **La Passion de Jeanne d'Arc** (découpage plan par plan) 186 pages (22 \$)

L'AVANT-SCÈNE, 4005, rue de Bellechasse, Montréal H1X 1J6 / Tél.: 288-3764