

Zoom out

Numéro 143, novembre 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50457ac>

[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

(1989). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (143), 69–93.

LA VIE ET RIEN D'AUTRE



Le nouveau film de Bertrand Tavernier est une oeuvre passionnée, au même titre, sinon plus, que *La Passion Béatrice*, son film précédent. *La Vie et rien d'autre* est une oeuvre complexe aussi, tant dans son propos que dans sa forme narrative. Lorsqu'il est venu présenter son film à Montréal, Tavernier a expliqué comment il a dû se battre pour le réaliser. Personne ne voulait financer un projet qui lève le voile sur une période taboue de l'Histoire contemporaine de la France, celle qui suit la Première Guerre mondiale. À l'époque, le gouvernement français a tu le nombre exact de morts et de disparus militaires. Sur un total d'un million et demi, on cacha l'existence de plus de 350 000 cadavres ou soldats non identifiés internés dans les asiles militaires. L'équivalent de tout un département français. L'indignation avec laquelle Tavernier parle de ces chiffres se retrouve telle quelle dans son film, à travers le personnage du commandant Dellaplane. Lorsqu'on demande à ce dernier d'arrêter ses descriptions terribles de la guerre, il s'écrit: « Mais nous n'arrêtons pas de nous taire! » *La Vie et rien d'autre* possède donc une urgence d'agir et de parler qui

porte le film et le fait avancer. Un char d'assaut qui fracasse les interdits.

Réaliser un film à message est une affaire délicate. Plus souvent qu'autrement, le cinéaste se fait démagogue et rate une bonne occasion de se taire (Alan Parker avec *Mississippi Burning*) ou alors il s'enlise dans le didactisme paradocumentaire (Robert Favreau et *Portion d'éternité*). C'est cette dernière catégorie que le film de Tavernier frôle dangeureusement lors des premières apparitions de Dellaplane. Son texte est une longue enfilade d'informations: sa fonction militaire, la nature de ses recherches, l'incohérence des statistiques militaires, etc. On se console en savourant le jeu du comédien parce que Noiret pourrait réciter une liste d'articles d'épicerie avec conviction. Mais le malaise est de courte durée. Après tout, Tavernier est artiste avant d'être polémiste. Les données mathématiques décrivant l'horreur de cette sale guerre ne forment qu'une partie du propos de *La Vie et rien d'autre*. L'enjeu du film n'est

LA VIE ET RIEN D'AUTRE

— **Réalisation:** Bertrand Tavernier — **Scénario:** Jean Cosmos et Bertrand Tavernier — **Production:** René Cleitman — **Images:** Bruno de Keyser — **Montage:** Armand Psenny — **Musique:** Oswald d'Andréa — **Décors:** Guy-Claude François — **Costumes:** Jacqueline Moreau — **Son:** Michel Desrois — **Interprétation:** Philippe Noiret [Dellaplane], Sabine Azéma [Irène], Pascale Vignal [Alice], Maurice Barrier [Mercadot], François Perrot [Perrin], Jean-Pol Dubois [André], Daniel Russo [le lieutenant Trévisse], Michel Duchaussoy [le général Villerieux], Arlette Gilbert [Valentine], Louis Lyonnet [Valentin], Charlotte Maury [Cora Mabei], François Caron [Julien], Thierry Gimenez [l'adjutant du génie], Frédérique Meninger [madame Lebègue], Pierre Trabaud [Eugène Dilatoire], Jean-Roger Milo [monsieur Lebègue] — **Origine:** France — 1989 — 134 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

pas la vengeance (d'un cinéaste sur l'Histoire), mais l'amour de la vie. Une passion indispensable pour contrer les effets aliénants de la guerre. Une passion qui se manifeste jusque dans les mouvements de caméra de Tavernier. Travellings en diagonale qui viennent saisir le regard des personnages et tissent des liens violemment palpables entre eux. Première scène où Alice, en bicyclette, voit Irène assise dans sa voiture: la caméra qui souligne leur échange oculaire nous dit, avant même les dialogues et les tournures du récit, que leur destin se confondra. Premières scènes au tunnel: avant que Dellaplane et Irène n'osent s'approcher l'un de l'autre, la caméra mouvante qui capte leur isolement respectif les projette en fait l'un sur l'autre. De façon moins abstraite mais tout aussi métaphorique, la « passion pour la vie » du film de Tavernier s'incarne dans les héroïnes du film et dans l'amour qu'elles suscitent et portent en elles.

Ces deux femmes à la recherche d'un amant ou d'un mari disparu, m'ont fait penser à la Pénélope d'Homère. À la différence près qu'Irène et Alice n'attendent pas le retour d'Ulysse; elles partent elles-mêmes à sa recherche. Elles sont en mouvement. Leurs routes se croisent et s'entrecroisent jusqu'à ce qu'il devienne évident que la similitude de leur itinéraire n'est pas dû qu'au hasard. Irène est la belle-fille d'un riche industriel et Alice, une pauvre institutrice, mais les deux femmes cherchent le même homme. Il est intéressant de voir comment Tavernier se sert de cette intrigue singulière pour broser son étude sociale et philosophique. Il ne craint pas de réduire l'idée du soldat disparu à son plus petit dénominateur commun (un mort est un mort), mais il fait en sorte que chaque personnage féminin ait sa propre identité. Alice et Irène ne réagissent pas de la même manière à l'éventualité de retrouver leur homme mort. Par contre, Tavernier nous montre bien que, dans les deux cas, la fidélité au disparu les empêche de se tourner vers la vie. À force de chercher un fantôme, elles se transforment elles-mêmes en revenantes errantes. Irène et Alice sont en mouvement, mais elles tournent en rond. Ce n'est qu'après avoir

été libérée de leur quête qu'elles redeviennent de chair et de sang et reprennent le chemin de la vie. Alice répond à l'amour d'un jeune dessinateur et Irène confronte celui que semble lui porter Dellaplane.

C'est lors de la scène des grands aveux que Tavernier met ses dernières cartes sur la table. Lorsqu'il choisit ce moment pour faire d'Irène le porte-parole du discours le plus sévèrement anti-militariste du film, il devient évident que la présence de la femme au sein de ce film « sur la guerre » n'a pas qu'une portée sentimentale. Irène reproche aux anciens combattants de nourrir leur nostalgie guerrière en temps de paix. Le « club » qu'ils forment, pour préparer le prochain conflit, prend bien soin d'exclure le sexe opposé, comme tout club qui se respecte (et qui veille à la survie des institutions patriarcales). Dans une provocation tant amoureuse que politique, Irène jette alors au visage du militaire qu'elle aime: « Rien ne vous terrorise plus que les femmes, leur ventre, leur courage... le regard des femmes! » (Je paraphrase). À cent mille lieues de l'héroïsme masculin que célèbrent habituellement les films de guerre, *La Vie et rien d'autre* reprend les arguments pacifistes des féministes.

On pourrait s'étendre encore sur des dizaines de détails qui font de *La Vie et rien d'autre* un film extraordinaire: la présence de soldats provenant de colonies et la critique du traitement raciste qu'ils reçoivent, le rôle des grandes industries dans les manigances honteuses de la guerre, les détours absurdes que prend la quête du capitaine Perrin qui cherche un corps pour le « soldat inconnu » qu'on mettra sous l'Arc de triomphe, etc. Il faudrait aussi parler de la lettre d'amour que Dellaplane écrit à Irène et comment, à travers celle-ci, Tavernier nous entretient de l'espoir terriblement touchant d'un « homme de 1913 » amoureux de la vie. Mais l'espace me manque: c'est tout le film que je voudrais vous projeter.

Johanne Larue

Victimes du Vietnam / Casualties of War

L'intérêt que porte Brian De Palma, depuis vingt ans, au récit du jeune soldat Eriksson, rapporté par le journaliste Daniel Lang, n'a rien pour surprendre. Il y a dans cette histoire vraie un véritable condensé des thèmes chers au réalisateur, et ce, dans le contexte d'un drame aux ramifications sociales et psychologiques très fortes.

Le film s'ouvre sur une étrange séquence dans le métro de San Francisco: un jeune homme somnole, seul sur son banc, lorsque le train s'arrête et qu'entrent des passagers dans le wagon. Une jeune fille aux traits asiatiques s'assoit devant le garçon. Il la regarde un moment, puis s'endort à nouveau. Un long fondu enchaîné crée l'illusion que le métro sort du tunnel pour s'enfoncer dans la jungle... Un rêve commence, ou plutôt un cauchemar, suscité par la vision de cette jeune fille. D'emblée, donc, les auteurs placent le film sous le signe du souvenir et de l'obsession, mêlés de remords. De la part de De Palma, on ne pouvait s'attendre à autre chose. Chez lui, en effet, les héros sont constamment à la recherche d'une rédemption pour échapper au caractère inéluctable de la mauvaise conscience. La différence, ici, c'est que le héros partage sa mauvaise conscience avec tout un peuple.

Comme plusieurs autres films sur le Vietnam, *Casualties of War* décrit la guerre comme une réalité hallucinatoire que traverse le héros avec un mélange d'incrédulité et d'horreur. Mais les auteurs se concentrent ici sur un événement particulier, soit l'enlèvement, le viol et le meurtre d'une jeune paysanne vietnamienne par un groupe de soldats américains. L'expérience du Vietnam par le jeune héros est donc circonscrite autour d'une anecdote qui agit comme un microcosme et dont la valeur de synthèse apporte à chaque élément une résonance redoutable.

Toute la partie du film qui décrit l'enlèvement et le viol a ceci de particulier qu'il s'agit d'une affaire où la guerre est purement circonstancielle. La seule chose qui relève de la préméditation et de la stratégie guerrière, ce sont cet enlèvement et le viol. Ainsi le film établit un rapprochement sans équivoque entre le désir sexuel mâle et le penchant guerrier. Pour le jeune sergent Meserve, qui a initié « l'offensive », le sexe n'est pas seulement un exutoire, c'est aussi une arme qui lui permet de confirmer son statut de combattant. Dans cet esprit, le jeune Eriksson est considéré comme un soldat impotent et impuissant: il est inexpérimenté d'une part et il refuse de participer



au viol d'autre part. Il servira donc de vigie pendant que ses compagnons mènent « l'attaque ». Le pouvoir et le désir sexuel d'Eriksson sont remis en cause de la même manière, et dans le même souffle que son statut de bon soldat, comme si l'un était intrinsèque à l'autre.

Eriksson, donc, assiste au viol, puis au meurtre de la jeune Vietnamiennne sans vraiment intervenir. À ce titre, l'impuissance dont l'accusent les autres se confirme mais, ironiquement, au détriment de la victime. Le jeune homme est déchiré entre sa conscience morale et sa loyauté envers l'armée. En choisissant de dénoncer les quatre soldats, il donne préséance à sa conscience et en appelle d'un sens de la justice qui peut paraître absurde et dérisoire dans l'enfer du Vietnam (un plan le montre bien en décrivant un champ couvert de cadavres d'Américains et de Vietnamiens, avec au centre le corps de la jeune paysanne). En fait le film suggère que l'erreur d'Eriksson est d'avoir cru, ne serait-ce qu'un instant, que la guerre pouvait être autre chose qu'une débâcle où la conscience individuelle n'a plus aucun sens. Le viol et le meurtre sont montrés comme des faits inévitables, le fruit attendu d'une situation où des hommes sont placés au-dessus de toute responsabilité civile. Le film fonctionne en assumant qu'il ne peut y avoir, par définition, de guerre propre. Dans ce contexte, la faiblesse d'un soldat est égale au niveau de conscience morale qui subsiste en lui.

Dans la troisième partie du film, le héros s'engage dans une croisade où il tente d'expier sa faute en traduisant les soldats en cour martiale. De Palma et son scénariste se concentrent sur la cruelle loi du silence qui prévaut dans l'armée, lorsque des soldats de valeur se sont rendus coupables d'actes criminels à l'égard des civils. Au fil des échanges entre Eriksson et ses supérieurs, il est clairement établi que même si les coupables devaient être condamnés, ils seraient libérés en peu de temps. C'est un discours qu'on retrouve souvent dans les films critiquant l'appareil judiciaire en matière de viol. L'originalité, ici, est de faire porter le poids de l'humiliation (et de la preuve) sur le dos d'un homme. Le film opère donc un transfert par lequel le témoin devient la victime.

Les quatre soldats seront finalement condamnés par des jugements absurdes (ainsi Meserve, l'instigateur du crime, sera reconnu coupable de meurtre mais non de viol). Leurs peines ont été ultérieurement réduites de façon substantielle, sans que le film en fasse mention (à une exception près). C'est là une décision difficile à expliquer de la part des auteurs. Également regrettable est la conclusion, en forme d'épilogue, qui accorde sa rédemption au héros. De Palma ne nous avait pas habitués à ce genre de sortie au bout



du tunnel et *Casualties of War* ne se prêtait guère à un changement dans ses habitudes.

Comme c'est souvent le cas chez De Palma, les séquences les plus fortes sont celles dont la violence et l'émotion sont exacerbées dans un ballet cinématographique où basculent la raison et le contrôle. C'est le règne de l'affolement et du désarroi. La caméra entre alors dans une sorte de folie qui saisit le spectateur et le plonge dans l'abîme. C'est à la fois d'une beauté incroyable et d'une tristesse insoutenable. Il y a de ces moments dans *Casualties of War* où on a l'impression que la souffrance va durer pour l'éternité. La séquence où le jeune Eriksson tente de façon dérisoire de reconforter la jeune Vietnamiennne, à moitié morte, en lui donnant un peu d'eau et de pain, est un de ces moments où le film atteint un sommet dans l'illustration pure de la douleur.

Excellent directeur d'acteurs, De Palma offre à Sean Penn son meilleur rôle. L'acteur habite l'écran avec une aisance totale. À certains moments son jeu est contrôlé comme sous l'effet d'une pression extérieure; puis, sans crier gare, il explose avec une folie et une rage terrifiantes. À ses côtés, Michael J. Fox a le rôle ingrat, celui du bon garçon dont le jeu doit essentiellement exprimer la souffrance et l'incrédulité. Il s'en tire lui aussi avec aisance et encore là on peut dire qu'il s'agit de son meilleur rôle. Fox a au moins une séquence admirable, lorsque son personnage trouve enfin une personne désireuse d'entendre son histoire. L'acteur parvient alors à être vraiment émouvant, seul devant la caméra et les mots.

Martin Girard

VICTIMES DU VIETNAM (*Casualties of War*) —

Réalisation: Brian DePalma — **Scénario:** David Rabe, d'après le livre de Daniel Lang — **Production:** Art Linson — **Images:** Stephen H. Burum — **Montage:** Bill Pankow — **Musique:** Ennio Morricone — **Costumes:** Richard Bruno — **Interprétation:** Michael J. Fox [Eriksson], Sean Penn [Meserve], Don Harvey [Clark], John C. Reilly [Hatcher], John Leguizamo [Diaz], Thuy Thu Le [Oahn], Erik King [Brown], Jack Gwaltney [Rowan], Ving Rhames [le lieutenant Reilly], Dan Martin [Hawthorne], Dale Dye [le capitaine Hill], Steve Larson [l'agent no 1], John Linton [l'agent no 2], Vyto Ruginis [le procureur], Al Shannon [Wilkins], Wendell Pierce [MacIntire], Sam Robards [l'aumônier Kirk], Maris Valainis [Streibig], Darren E. Burrows [Cherry], Sherman Howard [le président de la cour martiale], Holt McCallany [le lieutenant Kramer] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 113 minutes — **Distribution:** Columbia.

La Petite Véra

On se demande parfois pourquoi certains films ont la chance de devenir des succès, même si, dans l'ensemble, ils ne valent pas un sou. *La Petite Véra* est de ceux-là. Et je ne suis pas méchant.

Car qu'y a-t-il de si extraordinaire dans cette histoire d'adolescente qui n'arrive pas à s'adapter à un milieu familial « qui ne la comprend pas », à une société « qui s'effrite », à une vie future « qui ne s'annonce pas sous les meilleurs auspices » ?

Bien entendu, il y a tout le raffut sur le fait que c'est un film soviétique, que l'actrice principale révèle certains de ses charmes et qu'elle a fait la couverture (et pas seulement) de *Playboy*.

Natalia Negoda n'est pas mauvaise comédienne cependant, mais la publicité faite autour d'elle ne pourra malheureusement pas permettre à tout le monde de vérifier qu'elle a plus un talent certain

LA PETITE VÉRA
(Malinka Vera) —**Réalisation:** Vassili Pitchoul— **Scénario:** Maria Khmelikh

et Vladimir Pasternak —

Production: Youri Prober— **Images:** Yefim Reznikov— **Montage:** ElenaZabolotskaia — **Musique:**Vladimir Matietski — **Son:** P.Druzov — **Interprétation:**

Natalia Negoda (Véra),

Andrei Sokolov (Serguei),

Youri Nazarov (le père de

Véra), Ludmilla Zaitseva (la

mère de Véra), Alexander

Alexeiev-Negreba (le frère de

Véra), Alexandra Tabakova

(Christiakova), Andrei Fomin

(Andrei), Alexander Mironov

(Tolik), Alexander Linkov

(Mikhail Petrovich) —

Origine: U.R.S.S. — 1988— 134 minutes — **Distri-****bution:** Film 2000.

qu'un certain talent. Ce sont, apprendra-t-elle à ses dépens, les aléas du métier.

Que dire alors du film de Vassili Pitchoul? Bien peu, mais nous allons nous forcer un peu. Peut-être qu'au bout de cet effort, nous verrons que la douce musique de la *glasnost* n'est pas uniquement faite de grasses notes.

Tous ceux qui ont lu des livres ou même des articles sur la jeunesse soviétique, tous ceux qui ont constaté de visu la folie bienheureuse dans laquelle plongent les amateurs de ruscothèques savent que les adolescents de là-bas ne sont finalement pas très différents de ceux que l'on côtoie de notre côté du monde.

Dans la petite ville industrielle où elle vit avec ses parents, loin de cet appartement exigu où l'on se fait des bleus rien qu'en se croisant, Véra cherche ses petites joies immédiates à la manière dite occidentale: on danse, on boit, on couche, on s'en fout. Le monde peut battre de l'aile, le temps manque.

Et qui pourrait l'en blâmer? Quelques conservateurs aux sourcils en accents circonflexes, quelques ménagères superprudes, deux ou trois amis qui la traitent de pute derrière son dos? La belle affaire. Reconnaissons à Véra cette indépendance à laquelle tous autour d'elle aspirent, et ne cherchons pas trop de commentaires politiques là-dessous, s'il vous plaît.

Une autre Véra (Véra Chytilova) avait mis en scène, dans *Les Petites Marguerites*, deux jeunes filles plus ou moins autonomes dans le Prague de la fin des années 60. Il s'agissait plus d'effronterie que d'autre chose et l'infrastructure de l'époque ne permettait que certaines libertés, mais les ressemblances entre les deux Véra vont plus loin que le seul fait qu'elles vivent de l'autre côté du Rideau de fer.

La caméra de Vassili Pitchoul est la plupart du temps tenue à la main et les séquences sont souvent des plans-séquences d'une longueur inaccoutumée pour le spectateur occidental. Tous les films soviétiques n'obéissent pas à cette loi et je ne vois pas combien cette technique peut apporter de véracité au récit. Du modernisme peut-être,

un renouveau sans doute, mais rien de vraiment transcendant d'un point de vue psychologique. La méthode finit par être assez gênante.

De plus, je ne pense pas qu'il faille nous extasier devant certains aspects sociologiques présentés par ce film. La famille s'assoit autour de la table pour manger et une bouteille de gin Beefeater est là, bien en évidence. Est-ce à dire que le gin occidental est pour le père ce que la musique rock et les jeans sont pour sa fille, un moyen comme un autre d'échapper à sa condition et de contrer le système?

Autre élément qu'on va s'empresser de trouver bizarre: le fait que tout le récit se fait dans une chaleur presque abrutissante. On va en pique-nique, et un personnage affirme que l'eau est bonne et chaude. C'est l'été, bien entendu, mais n'y a-t-il pas erreur? Ne sommes-nous pas dans un film russe genre *Zhivago*? Où sont la neige et le froid? Autre méprise que le spectateur va assimiler à ce sentiment de nouveauté qui émane de *La Petite Véra*: il peut faire chaud en Union Soviétique.

Domage finalement que le côté exotique de la chose soit ainsi considéré, prenant toute la place et éliminant presque complètement le film en lui-même et ce qu'il pourrait nous apporter de nouveau sur le plan cinématographique.

Restent finalement les personnages secondaires, sans lesquels le personnage central n'aurait aucune substance. Il y a la mère qui ramasse les bris de verre et les engueulades d'un peu tout le monde, mais c'est son pain quotidien, Véra est ainsi, elle ne changera pas, et elle non plus. Ensuite, il y a le père, pas nécessairement un alcoolique comme on l'a prétendu ailleurs, mais acceptant son sort sans broncher, bien que des fois, sa fille exagère, mais il n'y peut rien. Le frère de Véra s'appelle Viktor. C'est un médecin qui vit à Moscou et que la mère appelle au téléphone chaque fois que Véra lui cause des problèmes. Mais il ne veut rien savoir, le Viktor en question, son mariage à lui semble décliner, son existence est à la dérive, quant à sa soeur, qu'elle batte le beurre...

Enfin, il y a Serguei, vieil ami de Viktor lequel s'étonne qu'il aime sa soeur. Très sûr de lui, Serguei veut vraiment épouser Véra. Un dimanche, il vient rencontrer les membres de sa famille, habillé de façon étrange (selon eux), s'assoit, mange un bout par-ci, boit un coup par-là, puis prend Véra par la main et sort. Est-ce là l'homme qui la sauvera de l'existence future qu'elle redoute? Il ne le sait pas lui-même. Il fera quelques jours de prison pour avoir agressé le père de Véra. Quant à ce dernier, il succombera à une crise cardiaque. Panoramique vers les cieux soviétiques, gris et sombres, est-ce la fin d'une époque?, quelle vie attendent Véra et son enfant qui va naître?, plus ça change plus c'est pareil alors? Et tous cas, le mot « fin » vient vite s'inscrire sur l'écran pour que la conversation se poursuive dans les couloirs du cinéma, dans la rue peut-être, mais pour quelques minutes seulement.

Que reste-t-il du film? Rien. L'agression des médias a fait son chemin. Il ne reste que Véra, son chandail à grosses rayures, sa large moue vers le bas, sa cigarette et ses cheveux vaguement *too much*. Finalement, elle est jolie, Natalia...

Maurice Elia



Do the Right Thing

La journée s'annonce chaude pour les habitants de Bedford-Stuyvesant, un quartier pauvre de Brooklyn. Non seulement le soleil transforme-t-il le macadam en plaque chauffante, mais les tensions raciales n'attendent qu'une étincelle pour tout faire exploser. Derrière le comptoir de sa pizzeria, Sal, un Italien d'une cinquantaine d'années, entame une autre journée de boulot. Flanqué de ses deux fils, il fait ce qu'il fait depuis des années: il « nourrit » les gens du patelin. Cachant son mépris des Noirs sous des apparences faussement paternalistes, Sal laisse libre cours à ses tendances racistes, lorsque l'un de ses clients s'offusque du fait qu'on ne retrouve que des photos de stars italo-américaines sur les murs de sa pizzeria. « Lorsque tu auras ton propre commerce, tu pourras tapisser tes murs de photos de nègres, lui lance-t-il. Mais ici, c'est chez moi, et je décore ma pizzeria comme je le veux. » Il n'en faudra pas plus pour que le couvercle de la marmite saute. À la fin de la journée, une émeute raciale éclatera, la pizzeria de Sal brûlera, l'avenue Stuyvesant se transformera en champ de bataille et Radio Raheem, un colosse noir, sera assassiné par des policiers blancs.

Rarement un long métrage américain aura suscité une telle controverse à sa sortie. Salué par les uns comme étant un portrait caustique mais réaliste de la réalité new-yorkaise, et décrié par les autres comme étant un pamphlet raciste qui incitait à la violence (« Afro-fascist chic », titrait le *Village Voice*), *Do The Right Thing* enflamma, en effet, les passions et jeta de l'huile sur le feu. Normal: plutôt que d'endosser l'humanisme rose bonbon d'un George Bush, d'un Bill Cosby ou d'un Arsenio Hall (« les blancs et les noirs sont frères, tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes et l'Amérique est vraiment le Paradis des opportunités »), le tout dernier long métrage de Spike Lee préfère jouer les trouble-fête et remuer la mauvaise conscience des Américains. Dans l'étang glauque des lieux communs, des clichés et des poncifs, *Do The Right Thing* fit l'effet d'un pavé.

Que dire sur toute cette affaire, maintenant que la polémique s'est refroidie? Rien, sinon que le débat entretenu par les éditorialistes était un faux débat. Il suffit de revoir *Do The Right Thing* aujourd'hui pour se rendre compte que le film ne condamne ni ne justifie le recours à la violence. Il n'y a, dans le long métrage de Spike Lee, ni coupables, ni victimes: tout juste des Italiens, des Noirs, des WASPs et des Asiatiques étourdis par la pauvreté, l'ignorance, l'humiliation et l'amertume. Ajoutez à cela une vague de chaleur, un souffle d'intolérance et une pincée de nervosité, et vous vous retrouvez avec un baril de poudre sur les bras — baril qui explosera à la moindre incartade, dusse-t-elle venir d'un livreur noir, d'un marchand de fruits vietnamien ou d'un restaurateur italien. Non seulement les journalistes américains se sont-ils laissés aveugler par la finale volontairement ambiguë du film (finale qui confronte la philosophie de Martin Luther King à la philosophie de Malcolm X), mais ils ont fait preuve de mauvaise foi. En effet: comment expliquer autrement ce refus de parler des vrais problèmes soulevés par le film? Pourquoi les journalistes n'ont-ils pas écrit que Lee, dans *Do The Right Thing*, ne faisait pas tant le procès des différents groupes ethniques que celui d'une réalité socio-économique intenable, inhumaine, si ce n'est parce qu'ils ne voulaient tout simplement pas s'aventurer sur ce terrain par trop glissant?



Heureusement, si les opinions divergent quant à l'interprétation idéologique du film, tous s'entendent sur le fait que Spike Lee nous aura donné, avec *Do The Right Thing*, son long métrage le plus achevé. Ajoutant, à la bonhomie de ses films précédents (*She's Gotta Have It*, *School Daze*), un peu de la rudesse et de la crudité sexuelle d'une certaine musique noire (funk, soul, rap), Lee nous offre une mixture détonante. À la fois tendre et dur, poétique et hyper-réaliste, son film, en plus de nous dépeindre avec acuité la réalité quotidienne des Noirs de Brooklyn, nous offre une série de clin-d'oeil esthétiques tenant à la fois du stéréotype (le cliché réducteur) et de l'archétype culturel (l'effigie amplificatrice). Par exemple: autant le personnage du Mayor renvoie-t-il à l'esclave heureux de *Song of the South* de Walt Disney (Deep-a-dee-doo-da...) — image « blanche » s'il en est —, autant le personnage de Buggin Out renvoie-t-il à l'image plus noire que noire du « rapper ». Même chose en ce qui concerne le décor, qui évoque tour à tour l'univers cru des graffitis et des vidéoclips et l'imagerie naïve des bandes dessinées pour enfants.

En fait, si *Do The Right Thing* nous confirme quelque chose au sujet de Spike Lee le cinéaste, c'est qu'il tient beaucoup plus de Fassbinder que de Woody Allen. Comme l'auteur du *Mariage de Maria Braun*, en effet, Lee se meut dans un univers à mi-chemin entre le drame social et la fable, un univers où les murs de béton côtoient les décors en carton-pâte et où la réalité est à la fois simplifiée et hypertrophiée. Ceci expliquerait d'ailleurs pourquoi il n'est jamais question de drogues dans *Do The Right Thing*. Comme Rainer Werner Fassbinder, Spike Lee ne tient pas tant à filmer la réalité qu'à la transposer. Son regard, ainsi, ne joue pas avec des parcelles de réalité, mais bien avec des codes — codes cinématographiques, codes esthétiques et codes politiques qu'il choisit, déconstruit puis réarrange au gré de sa lecture. D'où, parfois, une certaine tendance (pour ne pas dire une tendance certaine) à la caricature, à la simplification, à l'esquisse; tendance qui, soit dit en passant, fait toute la force des « rappers » et des artistes de graffitis.

Qui sait? Lorsqu'ils cesseront de parler « autour » du dernier Spike Lee, les Américains découvriront peut-être toute la richesse esthétique de cette oeuvre audacieuse. C'est toute la grâce que nous pouvons leur souhaiter...

Richard Martineau

DO THE RIGHT THING —
Réalisation: Spike Lee —
Scénario: Spike Lee —
Production: John Kilik —
Images: Ernest Dickerson —
Montage: Barry Alexander Brown —
Musique: Bill Lee —
Décors: Wynn Thomas —
Costumes: Ruth Carter —
Son: Skip Lievsay —
Interprétation: Danny Aiello [Sal], Ossie Davis [Da Mayor], Ruby Dee [Mother Sister], Richard Edson [Vito], Giancarlo Esposito [Buggin out], Joie Lee [Jade], Spike Lee [Mookie], Bill Nunn [Radio Raheem], John Turturro [Pino], Paul Benjamin [ML], Frankie Faison [Coconut Sid], Robin Harris [Sweet Dick Willie], Miguel Sandoval [l'officier Ponte], Rick Siello [l'officier Long], John Savage [Clifton], Sam Jackson [Mister Senor Love Daddy [Sam Jackson], Rosie Perez [Tina] —
Origine: États-Unis — 1989 — 119 minutes —
Distribution: Universal.

La Bande des quatre

« Jouer, c'est pas mentir, c'est chercher la vérité. »
Claude, dans *La Bande des quatre*

LA BANDE DES QUATRE

— **Réalisation:** Jacques Rivette — **Scénario:** Jacques Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent — **Production:** Martine Marignac — **Images:** Caroline Champetier — **Montage:** Catherine Quesemard — **Son:** Florian Eidenbenz — **Décors:** Emmanuel de Chauvigny — **Costumes:** Laurence Struz — **Interprétation:** Bulle Ogier [Constance], Benoît Régent [Thomas], Laurence Cote [Claude], Fejria Deliba [Anna], Bernadette Giraud [Joyce], Ines de Medeiros [Lucia], Nathalie Richard [Cécile], Irina Dalle [la postulante], Dominique Rousseau [Pauline], Pascale Salkin [Corinne], Agnès Sourdillon [Jeanne], Françoise Muxel [Louise], Irène Jacob [Marina], Caroline Gasser [Raphaëlle], Karine Bayard [Sophie] — **Origine:** France/Suisse — 1989 — 160 minutes — **Distribution:** Les Productions Kécina.

Venu à la réalisation avec la Nouvelle Vague, Jacques Rivette s'en est rapidement détaché. Il a préféré faire oeuvre originale, mêlant avec une ferveur renouvelée le théâtre et le cinéma, deux arts connexes qui vont s'entrecroiser et confondre souvent réalité et fiction. Et même s'introduire l'un dans l'autre. Ainsi en va-t-il de *La Bande des quatre*.

En fait, la bande des quatre, ce sont cinq filles. À la manière des *Trois Mousquetaires*. Au tout début, Cécile quitte le groupe. Elle part on ne sait où. Mais il faut qu'elle parte. Et elle part emportant un maigre baluchon. Sa chambre, elle la cède à Lucia, la Portugaise, qui a fui son pays pour échapper à un mariage qu'elle ne convoitait pas. Ce fut un scandale. Elle hérite donc de cette chambre et du fantôme qui l'habite. Anna a pris le prénom de sa soeur disparue. C'est la plus volontaire et elle se tient sur ses gardes. On ne la prendra pas par surprise. Joyce qui sait tout concilier sert de confidente. Enfin, Claude, qui boude, s'est attaché à l'ancienne amante de son père. Voilà la bande devenue quatre, mais qui recevra la visite de Cécile.

Y a-t-il un homme dans ce groupe? Oui, un seul vraiment, mais qui va créer des illusions, jeter des doutes, susciter des espoirs, provoquer des craintes. Tout est donc en place pour l'intrigue. Mais il n'y a pas d'intrigue. Il y a seulement du théâtre.



En fait, les jeunes filles suivent les cours de Constance Dumas. C'est une ex-actrice qui s'applique maintenant à former des actrices. Aucun garçon dans ce cours. Et madame est d'une exigence absolue. Elle refuse une élève qui doit travailler pour payer ses cours. Elle veut que ses élèves soient totalement données à cet art: le théâtre. Et madame a une théorie pour faire entrer ses élèves dans le théâtre: démolition et doute. Il faut donc que l'élève se détruise pour pénétrer dans le personnage et il faut qu'elle mette en doute sa performance. D'ailleurs, Constance n'hésite pas à reprendre ses élèves, à leur faire sentir qu'elles se glissent dans les personnages, c'est-à-dire qu'elles emportent leurs problèmes sur la scène. Or, un acteur doit entrer dans son personnage en s'oubliant pour être l'autre. Encore une fois, Constance Dumas est d'une exigence impitoyable.

Aux difficultés que les jeunes élèves éprouvent à s'incarner dans les personnages de *La Double Inconstance* de Marivaux, s'ajoute l'immixtion d'un homme caméléon dans la bande des quatre. Qui est-il? Elles ne le savent pas. Pour Joyce, c'est Henri, pour Claude, c'est Thomas, pour Anna, c'est Lucien. Personnage assez bizarre pour que Lucia s'en méfie. Elle garde donc toutes ses distances avec lui. Petit à petit, on apprend qu'il est imprimeur de fausses cartes d'identité, qu'il s'intéresse à un certain tableau du maître de Poussin, *La Belle Noiseuse*, et qu'il est flic. Alors que cherche-t-il dans ce pavillon? C'est la question persistante que se posent les jeunes filles. Mais une d'entre elles sait. Elle sait qu'il y a une clef. Une clef qui ouvre un coffre. Un coffre qui cache des lettres. Et c'est cette clef que convoite le flic. Il a beau passer la nuit avec Claude, sa course, le matin, dans la cuisine pour lui apporter un verre de jus de carottes, s'avère vaine. Après avoir fouillé partout, il n'a rien trouvé.

Le film nous renvoie constamment du pavillon où logent les filles au théâtre où elles s'expriment sur la scène. La traversée d'un train nous conduit d'un lieu à l'autre. Plus le film avance, plus les répétitions sont brèves. Il semble que madame Constance, qui loge au-dessus du théâtre, ait des soucis. Un premier coup de fil nous apprend qu'elle converse avec Cécile. De quoi? La télévision nous a montré l'amant de Cécile arrêté, puis condamné à la prison. Pauvre Cécile! Mais un second coup de fil vient interrompre les répétitions. Deux hommes entrent qui demandent à madame Constance Dumas de les suivre. C'est fini. Les filles peuvent travailler seules la pièce. C'est ce qu'elle feront finalement dans des costumes de théâtre.

Jacques Rivette nous donne ici un des beaux films français de ces dernières années. *La Bande des quatre* rejoint les films d'Eric Rohmer, l'humour en moins. Les jeunes filles rendent leur rôle avec une grande simplicité et une réelle ferveur. Il semble qu'elles aient suivi les leçons de madame Constance Dumas. Chacune se particularise dans le rôle qui lui est dévolu. Mais chacune se distingue par son caractère et sa personnalité. Ces jeunes actrices montrent beaucoup de talent. Quant à Bulle Ogier, elle incarne une professeur avec une assurance inébranlable et une volonté déterminée. Ce qui n'empêche pas Constance Dumas de glisser dans des contradictions évidentes. Mais sa démarche hautaine la place au-dessus de tout soupçon. Sauf que...

Comme nous sommes constamment renvoyés d'un lieu à un autre, les plans du pavillon, où se retrouvent les quatre filles, sont plutôt statiques. D'ailleurs, l'exiguïté des pièces ne permettait sans doute pas les déplacements. Il en va tout autrement dans les scènes de répétitions où la caméra suit les actrices dans leurs démarches sur la scène. Elle se devait de saisir leurs gestes et leurs regards. Madame Constance attache beaucoup d'importance aux regards.

Benoît Régent, dans son rôle d'agent mystérieux, a toutes les ruses de son métier de limier. Il sait s'approcher de ces filles avec un air passablement débonnaire. Toutefois Lucia l'a bien toisé: « Vous êtes comme saint Thomas, vous voulez toucher. » Or, Thomas ira jusqu'au bout de sa recherche. Il est trop fin pour boire la boisson (empoisonnée) que lui offre Lucia. Mais la clef qu'il lui a dérobée

brusquement ne lui servira pas. Joyce l'attend en bas de l'escalier pour l'intercepter définitivement.

La *Bande des quatre* s'ouvre presque aussitôt sur le petit théâtre de madame Constance Dumas. La première scène place sur le plateau Sylvia et Trivelin. Sylvia ne veut rien entendre de Trivelin. Ce dernier a beau lui faire des observations, elle ne veut plus de *cependant*. « Si vous voulez que je devienne folle, vous n'avez qu'à me prêcher d'être plus raisonnable. » On sait que Jean Anouilh s'est inspiré de cette pièce

pour sa *Répétition ou l'amour puni*. Il définissait *La Double Inconstance* comme « l'histoire élégante et gracieuse d'un crime. » Cette déclaration ne rejoint-elle pas le propos de Jacques Rivette dans *La Bande des quatre*. Qu'advient-il de Constance, de Cécile... après la mort de Thomas.

Les quatre filles sont revenues sur la scène. Cependant...

Léo Bonneville

Cinéma Paradiso / Nuovo Cinema Paradiso

Dans *Séquences*, on a déjà pu lire une description du film d'Ettore Scola, *Splendor*⁽¹⁾ qui pourrait tout aussi bien s'appliquer, en majeure partie, à celui de Giuseppe Tornatore, un autre cinéaste italien. Je parle bien sûr de *Cinéma Paradiso*, déjà sorti sur nos écrans, après avoir fait sensation à la clôture du Festival des films du monde. Les deux films portent sur l'amour du cinéma. Celui qu'on voue de façon sentimentale et naïve à tout écran qui nous renvoie du rêve; celui qui se partage de par le monde depuis 100 ans. Une passion populaire, et surtout populiste dans ces deux films. Mais alors que le scénario de *Splendor* n'est qu'un prétexte à une enfilade de séquences où Scola nous montre des extraits de ses films préférés (ses images s'effaçant devant celles de Fellini, de Truffaut, de Capra), celui de *Cinéma Paradiso* est plus solidement construit autour d'une histoire d'amitié entre un vieux projectionniste et son jeune protégé. Et si l'émotion tarde à venir dans le film de Scola, elle est au cœur même de celui de Tornatore. Un peu trop, diront certains dont je suis, mais soyons indulgents pour une fois. *Cinéma Paradiso* est un beau film.

Depuis quelques années, des cinéastes s'inquiètent de ce qu'ils appellent « la mort du cinéma ». Ironiquement peut-être, Wim Wenders a déjà consacré tout un film au sujet, avec *L'État des choses*, en 1981. Peur devant les transformations du marché due à la popularité du magnétoscope vidéo, détérioration de la qualité de projection en salle, affaiblissement de l'affluence en régions éloignées, etc. Si la salle de cinéma a remplacé la place publique comme lieu de rassemblement populaire dans les petites villes au début du siècle, le *living* avec sa télévision puis ses jeux vidéos a vite fait d'isoler tout le monde dans sa recherche d'un plaisir aliénant. Pour ceux qui ont la passion des gens et du cinéma, cette situation est désastreuse. On tente alors de faire miroiter, à la nouvelle génération, les plaisirs défendus ou quasi-défendus d'antan. (Dépendamment de l'âge, on a ou non connu l'époque excitante des visionnements interdits de films mis à l'index.) On se tourne vers le passé. C'est ce que fait le film souvent nostalgique de Tornatore qui est d'ailleurs construit en flash-back. L'amour du cinéma, tel que prêché dans *Cinéma Paradiso*, a peu à voir avec l'expertise des effets spéciaux du dernier Lucas ou la quantité de beurre artificiel qu'on peut mettre sur un popcorn (le « matériel » qui constituera les souvenirs des jeunes d'aujourd'hui). La passion du cinéma, selon Tornatore, semble être indissociable de celle d'autrui. La salle de cinéma, dans son film, est un village en lui-même. Un lieu où tous sont rassemblés, comme à la messe, mais pour voir un film, n'importe quel film. On peut aussi y aller pour dormir. On y amène son pain de ménage et son saucisson; on y rencontre la femme de



sa vie ou la prostituée du quartier (ses clients font la ligne); des classes sociales s'y affrontent. C'est aussi un lieu de rituel, de communion, où tous peuvent vibrer en même temps, en s'extasiant devant une projection impromptue en plein air (la plus belle scène du film), ou en répétant tout haut les répliques d'un mélodrame connu par cœur, mais qui fait encore pleurer. Le film foisonne de détails savoureux et attendrissants, détails qui nous sont maintenant étrangers, des souvenirs qui peuvent même paraître fantastiques. Comme ce merveilleux plan subjectif où Toto, qui se retourne pour observer la lumière du projecteur, voit rugir le lion de plâtre dont la gueule ouverte laisse passer le faisceau magique.

Cependant, ce qui empêche *Cinéma Paradiso* d'être une ode funèbre, c'est la vitalité de la relation qui unit les deux personnages principaux, Alfredo et Toto. Bien qu'il incarne le personnage qui pourrait résumer à lui seul la nostalgie du film, Philippe Noiret joue le rôle d'Alfredo avec une urgence qui catapulte l'émotion du film hors des boules à mites où elle aurait pu se sentir très à l'aise. La fonction dramatique que Tornatore accorde à Alfredo va dans le même sens. Premièrement, il enseigne son savoir à Toto. Un savoir à la fois technique et philosophique qui met l'enfant, puis l'adolescent, sur la piste d'une carrière professionnelle. Non pas celle de projectionniste, comme Alfredo, mais celle de cinéaste. La roue ne fait pas que tourner sur elle-même, elle avance. Deuxièmement, c'est sur l'ordre d'Alfredo que Toto, ou Salvatore, ne revient plus au village lorsqu'il le quitte pour tenter sa chance à Rome. Le vieillard refuse donc au jeune homme le droit à la nostalgie. Il le tourne vers l'avenir et, par le fait même,

CINÉMA PARADISO (Nuovo Cinema Paradiso)
— **Réalisation:** Giuseppe Tornatore — **Scénario:** Giuseppe Tornatore — **Production:** Franco Cristaldi — **Images:** Blasco Giurato — **Montage:** Mario Morra — **Musique:** Ennio Morricone — **Décor:** Andrea Crisanti — **Costumes:** Béatrice Bordone — **Interprétation:** Philippe Noiret (Alfredo), Salvatore Cascio (Toto), Marco Leonardi (Salvatore, adolescent), Jacques Perrin (Salvatore, adulte), Agnese Nano (Elena), Isa Danieli (Anna), Antonella Attili (Maria, la mère jeune), Pupella Maggio (Maria, la mère âgée), Leopoldo Trieste (le père Adelfio), Enzo Cannavale (Spaccafico), Leo Gullotta (le colleur d'affiches), Tano Cimarosa (le maréchal-ferrand), Nicola Di Pinto (le « fada »), Roberta Lena (Lia), Nino Terzo (le père de Peppino) — **Origine:** Italie/France — 1989 — 123 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

(1) Voir *Séquences*, no 141/142, septembre 1989, p. 56.

montre au spectateur la voie à suivre.

Giuseppe Tornatore a donc réussi un certain équilibre ici. Montrer les vertus et la beauté du passé pour préparer celles de demain. La preuve la plus éclatante de cet « état des choses » est la nature des événements qui forment la boucle du film. Toto découvre un des mystères du cinéma lorsque, enfant, il voit le curé indiquer à Alfredo quelles séquences de baisers censurer. Lorsqu'Alfredo meurt, il laisse à son protégé une bobine de bouts de films en héritage. De retour à

Rome, Salvatore demande au projectionniste de son studio de lui projeter la vieille pellicule. Sur l'écran, devant lui, Salvatore voit alors tous les baisers disparus des films de son enfance. La force qui se dégage de la scène n'est pas que sentimentale. Ce qui nous fait vibrer, c'est aussi la croyance que nous avons que le cinéma est invincible et capable de renaître à nouveau des cendres du passé. La croyance que le cinéma, c'est la vie.

Johanne Larue

Trop belle pour toi

Je m'appelle Florence et je suis belle.

Tout le monde le croit, tout le monde me le dit. Les hommes voudraient tous vivre à mes côtés, se mettent à genoux devant moi pour mendier le moindre de mes sourires. Les femmes me poignent subtilement dès que j'ai le dos tourné. C'est comme ça. C'est la vie que je dois mener puisque la nature m'a affublée d'un visage d'ange, d'un corps harmonieux, de jambes parfaites. Sans me consulter, sans me demander la permission.

Bien entendu, je dois vivre avec. Et ne pas trop me plaindre. La vie est dure pour celles qu'on étiquette belles, car qui a un jour choisi les critères de la beauté? Qui a décidé que des yeux en amande et une taille fine, c'était beau?

Mon adolescence s'est passée de façon assez tendue. À cette époque, on m'avait toujours imaginée entourée, submergée d'une cour d'admirateurs accrochés à mes regards et parmi lesquels je n'avais que l'embarras du choix. Les filles m'ont snobée ou ignorée, les garçons m'ont évitée, croyant sans doute qu'ils auraient trop de rivaux. C'est la raison pour laquelle, le samedi soir, je restais à la maison. Parce que le téléphone ne sonnait pas. Parce que ma beauté effrayait trop celui qui osait composer les premiers chiffres.

Jusqu'à l'arrivée de Bernard dans ma vie. Un être entier qui m'a comprise, assimilée, aimée du premier coup. Sans bravade, sans malhonnêteté. C'est un homme simple, Bernard, il sait ce qu'il veut et il l'obtient. Il m'a voulue, il m'a obtenue avant que j'aie eu le temps de devenir dure, froide comme le sont parfois certaines stars de Hollywood, glorifiées, sublimées à l'extrême. Il a eu de la chance. Et moi aussi. Je voudrais expliquer tout cela à mon fils et à ma fille lorsqu'ils seront en âge de comprendre, de raisonner.

Si d'ici là, je ne m'effrite pas après ce qui m'est arrivé. Décidément, les femmes belles n'ont que des ennuis. Je vais vous raconter tout cela, ce ne sera pas long, je vous le promets. Et je sais que vous me comprendrez: un spécimen de moi existe au sein de chaque famille.

C'est à cause de Schubert... Une sonate, un quatuor, un impromptu de Schubert hérissaient Bernard. Et j'ai tout de suite compris qu'il me cachait quelque chose. Je ne suis pas une personne qui dissimule ce qu'elle ressent et je n'avais pas envie de perdre mon mari. Alors, je lui ai posé les questions que je me suis posées. Il faut avoir ce courage dans la vie, on devrait pouvoir parler de tout dans un couple, se dire ce que l'on pense, avouer ouvertement ses malaises.

Le problème, c'est que lui aussi, il pense comme moi, et ça l'a conduit à m'avouer ce que je voulais et ne voulais pas qu'il me dise.

Lorsque j'ai découvert qu'il s'agissait de Colette, sa secrétaire, une femme manifestement « tarte » comme il disait au début, j'ai réagi avec mon émotion crue. Je lui ai dit qu'il se trompait, que ça ne pouvait pas être pour cette femme en anorak, qui sent probablement la soupe, qu'il me quittait certaines nuits. Il a alors essayé de s'expliquer, il a cherché ses mots, mais il devait pendant ce temps penser à l'autre, à chacun de ses gestes, chacun des mouvements de sa tête, chaque frémissement de ses seins sous sa blouse en acrylique. Il me regardait, mais je savais que son regard recomposait en arrière l'image de celle qui le faisait palpiter, s'affoler, se gonfler de fièvre.

Mais plus tard, j'ai compris. Et c'est Colette elle-même qui m'a fait découvrir les différences, les vérités, les subtilités qui faisaient que je vivais, jusqu'à ce jour, dans un monde absurde, hypocrite, aux côtés de faux amis. Cette arrivée de Colette dans la vie de Bernard m'a fait voir qu'on ne faisait que me survoler, qu'on avait peur de moi, peur de la beauté comme d'un cristal fragile. À chaque fois, c'est étrange, je devais comme m'excuser d'être belle.

Ce qui m'a cependant permis de mieux assimiler ma triste histoire d'amour, c'est l'écriture qu'a choisie Bertrand Blier pour la porter à l'écran. Il m'avait dit qu'il voulait faire un film sur le malaise amoureux qui part du triangle amoureux classique, vaudevillesque,



courtelinesque presque, pour aboutir à une incroyable légèreté. J'ai tout de suite accepté. Surtout lorsqu'il m'a confié qu'il pensait à Josiane Balasko, Gérard Depardieu et Carole Bouquet pour les rôles principaux.

Josiane m'a bouleversée, comme elle le fait souvent, même dans ses rôles comiques. Depardieu jouait dans un sorte d'état d'hypnose, refusant de se laisser emporter par son intellect, sa vigueur interne, sa schizophrénie. Blier lui a sans doute écrit les plus belles répliques, comme s'il avait voulu calmer ses effusions, pour qu'il ne prenne pas toute la place. C'est Rodin lui-même qui aurait pu dire: « J'étais bien, je vibrais; autour de moi, tout basculait »; Danton qui aurait pu hurler (même s'il n'a pas pu lire Kundera): « Pouvoir vivre plusieurs vies... Pas possible: on n'en a qu'une et en plus, elle est courte! »; ou Depardieu lui-même lorsqu'il s'écrie: « Ce qu'il y a de plus beau dans la vie, c'est les conneries! » ou bien « C'est pas la vie qui est une saloperie, c'est l'amour! ».

Mais pour celle qui tenait mon rôle, Blier n'a pas raté son coup. Carole Bouquet me ressemble comme une jumelle. Et je ne parle pas ici uniquement de sa beauté. Quand Bernard est parti, tout s'était brusquement effondré en moi. Voyez-vous, je vivais totalement dans mon histoire d'amour, il n'y avait que cela qui m'intéressait, et soudain, j'étais complètement perdue. Carole exprime à merveille ce sentiment irrationnel: on la voit plusieurs fois pleurer longtemps, beaucoup (exactement comme moi à cette époque), incapable d'imaginer une autre vie sans son homme, qui était vraiment son oxygène.

Bal poussière

D'un pays de l'Afrique occidentale, la Côte d'Ivoire, nous parvient une comédie qui a remporté le Grand Prix du Festival international du film d'humour de Chamrousse, en 1989. Son réalisateur diplômé de l'I.D.H.E.C., Henri Duparc, a fait ses premières armes en signant des documentaires. Bien qu'il jouisse d'une expérience d'une vingtaine d'années, son dernier film, *Bal poussière*, accuse quelques faiblesses dans la direction de la photo, dans l'interprétation et dans l'ensemble de la réalisation. Quant au scénario, bien qu'il ne soit pas vraiment mal structuré, il n'est parfois qu'un prétexte à une suite de situations comiques. L'humour assez primaire offre une lecture de premier niveau incitant très peu à la réflexion.

Dans la majorité des cas, les bonnes comédies sont dénonciatrices des travers des gens ou d'injustices sociales. Ici, Duparc se penche sur les problèmes de polygamie. Puisqu'il le fait avec humour, on reste à la surface des choses et, bizarrement, on a l'impression que les personnages ne vivent pas vraiment les situations décrites. Ils ne semblent être que des porte-parole. Donc, pas de déchirements, pas de pleurs inutiles, uniquement constat et description des anecdotes les plus prévisibles dans une situation de polygamie. Le drame est évacué, l'individualité aussi, celle des femmes surtout. Celles-ci ne sont plus que des objets utilitaires. Au service de l'homme qui les nourrit et les loge, chaque épouse n'a d'autre but le jour que de satisfaire le boire et le manger du mari et, la nuit, les besoins charnels sont apaisés dans le plus grand secret. Vraiment, il y a peu de place pour les sentiments des épouses dans cette histoire. Le personnage

Et puis, il y a l'auteur. Blier écrivain, Blier cinéaste. L'échange des rôles, la visite de Depardieu à François Cluzet racontée sans flashback, les pensées exprimées face au spectateur, ces « grosses décharges de bonheur » qu'il nous jette au visage, ce cri de Bernard à la fin (« Elle m'a pris mon manteau! »).

J'ai vu *Les Valseuses*, *Préparez vos mouchoirs*. J'ai beaucoup aimé *Beau-père*, moins *La Femme de mon pote*. Je n'ai pas compris *Buffet froid*, mais c'était avant même la naissance du petit, encore au temps où nous nous aimions, Bernard et moi. La situation a changé depuis. Je suis seule maintenant et je comprends mieux le personnage de Miou-Miou dans *Tenue de soirée*: l'homme nous quitte parce qu'il a trouvé l'amour ailleurs, et peu importe s'il vous quitte pour un homme ou une femme moins séduisante que vous.

Autour du couple que je formais avec Bernard gravitait un monde petit-bourgeois de provinciaux parvenus qui donnaient l'apparence de l'amitié. Ils ne formulaient que des idées toutes faites, des pensées lues et entendues ailleurs. Je les ai tous quittés aujourd'hui. Bernard aurait été heureux de le savoir. D'ailleurs, je vais de ce pas lui téléphoner. S'il est libre, il pourrait m'accompagner au cinéma. On joue *Nocturne indien* pas loin d'ici, ça le calmera. Et en plus, il paraît que la bande sonore, ce n'est que du Schubert.

Maurice Elia



masculin a un peu plus de consistance. Quoi de plus normal, puisqu'il est à l'origine de cette situation.

Henri Duparc ridiculise un personnage qui s'arroge tous les droits. Ce macho riche et puissant se fait appeler Demi-Dieu parce qu'au village d'Adiaké personne n'est plus puissant que lui, sauf Dieu. Mais comme ce dernier ne se manifeste jamais, on peut toujours douter de son influence. Aux yeux des hommes du village, la polygamie impose le respect puisqu'elle signifie richesse matérielle. Propriétaire d'une vaste plantation d'ananas et heureux époux de cinq femmes, Demi-Dieu n'a qu'à déboursier quelques dollars pour obtenir l'objet de ses fantasmes. Sa dernière lubie se nomme Binta. Il s'agit d'une jeune

BAL POUSSIÈRE —
Réalisation: Henri Duparc
— Scénario: Henri Duparc
— Production: Henri Duparc — **Images:** Bernard Dechet — **Montage:** Christine Aya — **Musique:** Boncana Naiga — **Son:** Pierre André Gauthier — **Interprétation:** Bakary Bamba (Demi-Dieu), Tchelléy Hanny (Binta), Naky Sy Savane (Nya), Thérèse Taba (Fanta), Anne Kakou (Mariam), Odile Diarra (Alima), Natou Koly (Kadi), Bernard Kouakou (un ancien combattant), Brou Kouadio (un fonctionnaire), Ahmed Nassar (le Libanais Fakro), Jeanne Bana (la tante de Binta), Victor Cousin (le tailleur), Pacome Mel (le petit musicien), Aboucar Yansané (Porte-clés), Salif Kouyaté (le père de Binta), Daniel Adjé (l'oncle de Binta) — **Origine:** Côte d'Ivoire — 1989 — 91 minutes — **Distribution:** Aska Film.

étudiante déléguée qui revient d'Abidjan parce qu'elle en a assez de jouer à la boniche pour son oncle et sa tante qui ont accepté de l'héberger fort peu généreusement. Il est donc facile de prévoir que le père de Binta cédera sa fille pour une dot dérisoire et que cette femme en fera voir de toutes les couleurs à son nouveau mari. Bien que Demi-Dieu ait expliqué à ses épouses qu'il a besoin d'une femme pour chaque jour de la semaine et que celle qui aura su se faire remarquer aura l'insigne honneur de le servir le septième jour, aucune d'elles n'accepte le nouveau mode de partage. L'astucieuse jeune mariée profite de ce malaise pour fomentier une petite guerre entre les modernes « robeuses » (celles qui portent des robes) et les traditionnelles « pagneuses » (celles qui portent des pagnes). Bien entendu, parce qu'il n'aime pas la discorde et qu'il veut continuer à jouir de son autorité sur toutes ses épouses, Demi-Dieu refuse de prendre parti et les traite toutes d'emmerdeuses. Et voilà, c'est fini, on n'en parle plus et on passe à autre chose. En évacuant les problèmes de cette façon, on s'essouffle rapidement.

Afin d'étoffer un peu son scénario, Duparc ajoute quelques personnages prétentieux qui deviennent à leur tour ses têtes de turc. Un de ces hommes se pique de diététique malgré son ignorance totale. Tout va bien tant qu'il se contente de dire qu'il y a beaucoup de vitamine C dans un citron. Ça dégénère un peu lorsqu'il prétend que la banane est riche en vitamine B, parce que la première lettre du mot banane est un b. Ça ne va plus du tout lorsqu'il explique que la vitamine B donne une grande énergie sexuelle. Mais ça fait rire, d'une part parce que l'orgueil des ignorants est toujours ridicule et, d'autre part, parce que les blagues relatives à la sexualité, bonnes ou mauvaises,

provoquent toujours l'hilarité des foules. Il faut bien rigoler haut et fort pour montrer sa compétence dans le domaine.

En optant pour le comique, Duparc évite le piège de la profondeur psychologique et s'ouvre à une critique plus sociale qui oppose une Afrique traditionnelle, celle de Demi-Dieu, à une Afrique moderne, celle de Binta. Cela justifie un peu la présence des personnages qui ne font absolument pas progresser le scénario, comme l'expert en vitamines et un autre qui croit détenir le secret du coq au vin parce qu'il a voyagé en Europe. Ces personnages sont parfois touchants. Il faut voir la tête de Demi-Dieu lorsqu'il s' imagine avoir été berné par le serveur qui lui a apporté une bouteille de vin portant le millésime 1958. Profondément vexé, il exige un vin dont les raisins ont été récoltés l'année même. Le film comporte plusieurs anecdotes de ce genre et quelques autres un peu plus salées, dont on cherche parfois le lien avec la polygamie et le respect des traditions.

S'il y a une leçon à tirer de cette comédie, ce serait celle-ci. On ne peut pas obliger qui que ce soit à changer sa façon de vivre, ni dans un sens, ni dans l'autre. *Bal poussière* se termine en nous montrant que Demi-Dieu continue à se faire servir par ses femmes et que Binta préférera toujours l'amour et la liberté, à l'asservissement du mariage. Bref, la vie continue comme avant.

Parce qu'il a primé ce petit film pas dérangeant, le jury de Chamrousse de 1989 montre qu'il a le rire facile et que son besoin de provocation et de changement s'avère absent.

Sylvie Beaupré

La Salle de bain

Un bon bain, c'est *ben* bon pour la détente. Une salle de bain, c'est magique. On y entre sale. On en sort aussi propre qu'un sou javellisé. Une salle de bain, c'est le milieu de toutes les audaces. C'est l'endroit où la voix la plus éraillée ira même jusqu'à se prendre pour la vedette d'un opéra à grands déploiements. Que de bains ont flirté avec Caruso et la Callas!

Pour son premier film, John Lvoff s'inspire d'un roman de Jean-Philippe Toussaint : « La Salle de bain ». Cela ressemble à du Beckett qui aurait fréquenté Buster Keaton et Jacques Tati. Ce film m'a intrigué, parfois étonné et souvent ravi. Pour en arriver à ce résultat, il faut se mettre dans le bain du réalisateur. Sans quoi, on risque de s'ennuyer face à une addition de longueurs débouchant sur des temps morts. Alors qu'au contraire, *La Salle de bain* s'offre à nous comme un petit bijou de suspense entretenu par l'insolite des propos et des situations.

Pas facile de définir l'univers de ce film étrange où la logique s'écarte souvent des pelouses au gazon bien rasé. Bravons l'eau froide de nos craintes. Lavons nos préjugés et regardons bien en face ce pince-sans-rire qu'est le personnage principal. Ce point d'interrogation incarné par Tom Novembre ne nous livre même pas son nom. Pour faciliter la chose, je lui ai inventé un nom : M. Bain. Pourquoi ce nom ? Pour faire écho à Madame Pipi de Paris qui veille sur la propreté des W.-C. et surtout sur la qualité des pourboires obligatoires. Donc, M. Bain, c'est lui.

M. Bain a élu domicile dans son bain. Tout habillé, il y passe le plus propre de son temps, c'est-à-dire presque toute la journée. Il est pris en charge par Edmonsson, une jeune fille d'une beauté à rendre jaloux un bouquet de roses. Deux peintres polonais engagés par cette dernière arrivent pour peindre l'appartement. M. Bain déménage dans une chambre d'hôtel où il se contente de regarder la télévision et de jouer aux fléchettes. Nous sommes à Venise. M. Bain s'ennuie d'Edmonsson. Voilà pourquoi il se tient près du téléphone. Le jour où elle le rejoint dans son antre, il visitera la ville avec elle, mais le cœur n'y est pas. Il ira même jusqu'à lui loger une fléchette en plein front.



LA SALLE DE BAIN —

Réalisation: John Lvoff

— **Scénario:** John Lvoff

et Jean-Philippe Toussaint,

d'après le roman de

Toussaint — **Production:**

Eric Heumann — **Images:**

Jean-Claude Larrieu —

Musique: Charlélie Couture

— **Décors:** Thérèse Ripaud

— **Montage:** Annick

Rousset-Rouard — **Son:**

Jérôme Thiault — **Costu-**

mes: Christine Chauvey —

Interprétation: Tom

Novembre (le personnage),

Gunilla Karlsen (Edmonsson),

Jiri Stanislav (Kabrowinski),

Jerzy Piwczarczyk

(Kowalskazinski), Anouk

Ferjac (la mère du person-

nage), Philippe Morier-

Genoud (l'ami des parents),

Roland Bertin (l'ancien

locataire), Charlotte de

Turckheim (Brigitte) —

Origine: France — 1988 —

91 minutes — **Distribution:**

Alliance/Vivafilm.

Elle retournera à Paris. Lui, il se fera soigner pour une sinusite avant de réintégrer la France. La fin vous réservera une petite surprise.

Comme on le voit, M. Bain qui vit comme s'il n'existait pas a des comportements bien étranges. Son angoisse de vivre, il la veut vaincre par une immobilité concertée. Il cherche à demeurer invisible. Il se méfie de la moindre diversion. Il ne veut prendre aucune initiative. Si on lui demande d'aller ouvrir la porte, il se contente de répondre: « Si tu veux, je t'accompagne ». Sa contestation ne semble même pas s'embarasser d'une colère rentrée. Il paraît aussi passif qu'un caillou sur les genoux d'un hibou. On a comme l'impression qu'il veut éteindre en lui le moindre désir qui s'impose comme le point de départ de tous les malheurs. Cette fixation viendrait d'une pensée de Pascal. Ce dernier a affirmé que tous nos malheurs viennent du fait que nous sommes incapables de rester tranquilles dans une chambre.

La Salle de bain pratique le « minimalisme ». C'est le genre de film qui donne peu d'informations avec l'arrière-pensée de suggérer beaucoup de choses. On ne sait rien sur la profession de M. Bain. Il se dit bon joueur de tennis. C'est tout ce qu'on sait de son passé. Il y a là une véritable parade de points de suspension qui s'amuse à suggérer des situations absurdes provoquant le sourire « distancié » du spectateur. Ces pistes aussi discrètes qu'allusives laissent beaucoup de place à l'imagination dans l'interprétation des signes proposés. Ainsi, par exemple, M. Bain pourrait n'avoir jamais quitté sa fameuse salle de bain. Il aurait imaginé ce voyage à Venise. Ce qui expliquerait cette Venise quasi déserte. Nous serions en présence d'une sorte de voyage autour d'une salle de bain. La fléchette qu'il lance sur le front de sa protectrice serait l'effet d'un amour par trop égoïste qui briserait l'harmonie d'une relation amoureuse.

Pourtant éloigné de l'acné, M. Bain se comporte comme un adolescent qui s'adonnerait à une révolution plus ou moins tranquille. M. Bain traverse une crise de folie douce comme d'autres sont victimes d'une crise de paix. Paranoïaque sur de larges bords, il souffre d'inadaptabilité sociale. À l'image de ces nouveaux hommes qui perdent le contrôle de leur vie face à la montée du féminisme, il se laisse entretenir par une Edmonsson très bien dans sa peau. M. Bain nage à contre-courant avec l'air d'un baigneur heureux. Il serait comme le prototype de ces mâles modernes qui manqueraient de maturité.

Parenthood

Me voilà désemparée. J'ai l'impression d'avoir à rendre compte de quelque chose d'insaisissable: *Parenthood*, une oeuvre trop lisse qui fuit entre les doigts. En fait, peut-être que la chose qui me semble la plus frappante au sujet de ce film est qu'il n'a rien de vraiment frappant. Et pourtant, ce n'est pas un mauvais film. Non, mais un film plusieurs fois inachevé. Trop de thèmes, trop de personnages, trop d'historiettes. Mille ébauches pour aucun aboutissement.

En gros, *Parenthood* nous raconte l'histoire de deux frères et de deux soeurs dont trois tentent d'élever de leur mieux une famille. Chacun a sa manière de s'y prendre et ne comprend pas nécessairement celle de l'autre. À l'occasion d'un souper de famille, le quatrième enfant, le benjamin, arrive chez ses parents. Et lui aussi a un bambin, apprennent alors tous les autres avec surprise. Mais

Pour ma part, j'aurais comme une tendance à privilégier cette dernière interprétation. D'autant plus que l'image en noir et blanc surexposée nous suggère une perception étrange du temps qui passe plus ou moins bien. Tantôt, on se croirait devant « L'Année dernière à Marienbad », tantôt devant un « Mourir d'ennui à Venise ». Parfois, la photographie de Jean-Claude Larriou revêt une blancheur intemporelle. Le blanc alors paraît plus blanc que la blancheur elle-même. C'est du surréalisme organisé. Il faut souligner ici la musique de Charlélie Couture. Elle se fait aussi discrète qu'insinueuse.

Au début, je parlais d'un suspense entretenu par l'insolite des propos et des situations. En effet, mon intérêt pour cette chose étrange qu'est *La Salle de bain* a été soutenu par cette invasion dans le monde de l'insolite. Une fois conquis par une image insolite, on se demande jusqu'où ira le réalisateur pour nous garder sur la corde de l'étonnement. Voilà pourquoi j'ai employé le mot suspense. L'insolite, ça mange quoi en hiver? Par exemple, une perruque dorée atterrissant sur la forêt noire d'un gâteau appétissant, c'est une scène qui donne dans l'insolite. Il y a dans le film de Lvoff une séquence de ce genre. Dans un restaurant, M. Bain commande une dame blanche. Il s'agit d'un dessert composé d'une glace à la vanille coiffé de chocolat brûlant. Ce dessert succulent, M. Bain se contente de l'admirer. On ne mange pas la perfection qui consiste ici en un mariage fluide entre le froid et la chaleur. Étrange, n'est-ce pas? Dans la première partie du film, on fait appel à un artiste peintre pour peindre les murs lisses d'un appartement, comme s'il s'agissait d'un peintre en bâtiment. Que vient faire ce poulpe qui n'a rien de pulpeux dans le déroulement de l'intrigue? Un rien détonnant. Et vogue l'insolite sur les lieux tranquilles d'un bon bain chaud dans une atmosphère glaciale!

Le film est-il fidèle au roman qui l'a inspiré? Jean-Philippe Toussaint qui a travaillé au scénario opine du bonnet. Le cinéphile qui entre dans le jeu de *La Salle de bain* sortira de ce film avec l'impression d'avoir pris un bain de folie qui vous change de l'ordinaire. Un film de tout repos? Peut-être pas. *La Salle de bain* fait travailler les méninges de l'imagination comme d'autres films font appel à l'intelligence du coeur. C'est un film que le spectateur risque de garder en mémoire longtemps. À l'instar du personnage principal, *La Salle de bain* vous glisse à l'oreille: « Si tu veux, je t'accompagne ».

Janick Beaulieu



Larry, sans être méchant, ne s'en occupe pas correctement. Il ne le fait d'ailleurs pour rien. C'est le « loser » du groupe, une tête brûlée toujours à la recherche d'une nouvelle combine pour devenir riche, vite. Il est cependant celui que le père semble préférer, lui qui n'a pas été non plus un parent modèle. *Parenthood* nous entraîne dans l'univers de ce clan disparate.

Ron Howard fait sans cesse référence au jeu dans la description du quotidien mouvementé de cette famille. Pour un des petits, attraper une balle de baseball prouvera qu'il n'est pas une lavette. Un de ses aînés risque la mort dans une dérisoire course automobile. Et le plus enfantin des adultes est un joueur invétéré qui ne peut s'empêcher d'adhérer à des combines douteuses. Or, si la vie est un jeu, on ne le ressent pas vraiment durant ce film car, peu importe le pari,

PARENTHOOD

Réalisation: Ron Howard —
Scénario: Lowell Ganz et Babaloo Mandel —
Production: Brian Grazer —
Images: Donald McAlpine —
Montage: Michael Hill et Daniel Hanley — **Musique:** Randy Newman — **Décor:** Nina Ramsey — **Costumes:** Ruth Morley — **Interprétation:** Steve Martin (Gil), Mary Steenburgen (Karen), Dianne Wiest (Helen), Jason Robards (Frank), Rick Moranis (Nathan), Tom Hulce (Larry), Martha Plimpton (Julie), Keanu Reeves (Tod), Harley Kozak (Susan), Dennis Dugan (David Brodsky), Leaf Phoenix (Gerry), Eileen Ryan (Marilyn), Helen Shaw (la grand-mère), Jason Fisher (Kevin), Paul Linke (George Bowman) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 124 minutes — **Distribution:** Universal.



ultimement, chez Howard, on ne perd pas, ou alors on disparaît bien vite. En cela, la réalité est sans doute faussée. Mais on est bien loin du film original, évoluant aventureusement entre le vrai et le faux, la réalité et le jeu, qu'une telle constante aurait pu susciter. On ne s'y attendait néanmoins pas, avouons-le.

Parenthood n'est pas non plus vraiment une chronique familiale. Il lui manque l'authenticité qu'un Sautet ou un Doillon savent donner au récit de la vie de tous les jours. Il s'y passe trop de choses. On y voit une femme divorcée perdre le contact avec ses enfants qui

vieillissent, des parents tenter de résoudre les problèmes d'apprentissage de leur garçon, d'autres pousser un peu trop pour faire de leur fillette une surdouée, un couple se défaire, un vieil homme se demander s'il a été un mauvais père, et j'en passe. Les dénouements de tous ces problèmes sont toujours trop heureux, ne laissant aucune trace sur les personnages. Ron Howard a voulu faire une comédie d'après, entre autres, ses propres expériences. Et on rit. Il y a du rythme, des répliques pleines de punch et quelques cocasseries amusantes. La distribution est brillante: une pléiade de comédiens venant d'univers bien différents. Ainsi, Dianne Wiest côtoie Tom Hulce, ou Jason Robards, Steve Martin. Mais vouloir être drôle n'aurait pas dû entraîner le manque d'étoffe dont souffre un peu l'oeuvre.

Parenthood est aussi un peu trop manifestement nataliste. Autant de femmes enceintes et heureuses de l'être ou désirant le devenir dans un seul film, c'est du jamais-vu. Voilà où Howard ose le plus! Curieusement, malgré cela, on a fréquemment l'impression que les personnages ressentent leur condition de parents comme un étouffement. Ils sont maintes fois filmés derrière des grilles, devant une porte close ou dans une pièce fermée. Condamnés à perpète à aimer et supporter des êtres différents de ce qu'ils avaient souhaité. Mais pas trop différents, quand même... Parce qu'en fait, on s'aime bien dans *Parenthood*. Sinon, ça pourrait devenir triste!

Après *Cocoon* et *Splash*, Howard nous a concocté un autre bon divertissement. Rien de plus, rien de moins. Il a pris bien soin d'inclure un peu tous les types de Nord-Américains modernes (et blancs et riches) dans son film afin que tous les spectateurs (blancs et riches) puissent s'identifier à un personnage. Il aurait fort bien pu réaliser un feuilleton télé avec ces mêmes éléments. C'est tout à fait télégénique: beaucoup de bons sentiments, un montage rapide et de l'action. Au bout du compte, *Parenthood* est un film agréable et bien ficelé, mais beaucoup trop sage, trop propre. On a peine à croire que les personnages aiment vraiment les montagnes russes dont parle la charmante aïeule du groupe.

Isabelle Marquis

Queen of Hearts

QUEEN OF HEARTS

Réalisation: Jon Amiel —
Scénario: Tony Grisoni —
Production: John Hardy —
Images: Mike Southon —
Montage: Peter Boyle —
Musique: Michael Convertino — **Son:** Peter Glossop — **Costumes:** Lindy Hemming —
Interprétation: Vittorio Duse (Nonno), Joseph Long (Danilo), Anita Zagaria (Rosa), Eileen Way (Mama Sibilla), Vittorio Amandola (Barbariccia), Ian Hawkes (Eddie), Tat Whalley (Beetle) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1989 — 112 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

Il y a de ces films qui réchauffent le coeur et qui nous prouvent, entre autres, que la mise en scène existe vraiment. Des films qui nous donnent le goût de la vie et du cinéma. *Queen of Hearts* est de ceux-là. Ce film britannique s'est d'ailleurs vu remettre le Prix de la première oeuvre au Festival des films du monde, bien que son réalisateur, Jon Amiel, n'en soit pas à ses premières armes. Il a déjà commis pour la télévision, *The Singing Detective*, une mini-série très originale. C'est plutôt le Prix de la mise en scène que *Queen of Hearts* aurait dû remporter dans la Compétition officielle. Mais l'honneur est revenu à *La Fin du bon vieux temps* de Jiri Menzel, choix que je m'explique mal vu la préciosité de sa réalisation. Allez comprendre le jury!

Les qualités de *Queen of Hearts* sont pourtant multiples et éclatantes. Le film débute avec une pièce de bravoure, une séquence sans dialogue véritable mais dont la mise en scène relève de l'opéra. Un jeune homme qui espionne sa jolie voisine, dans un village d'Italie, s'arrange pour la kidnapper avant qu'elle ne cède à un fiancé riche

mais détestable. Sans crier gare, le couple fuit à travers les rues sans issues pour se retrouver sur le parapet de la tour du village, qu'ils ont escaladée tels James Stewart et Kim Novak dans *Vertigo*. Quelques plans plus loin, le couple se retrouve sur un bateau en partance pour l'Angleterre avec, à bord, la *mamma* italienne de la Belle... Avec une économie remarquable et un sens graphique taillé au couteau, Jon Amiel nous laisse, après quelques minutes seulement, le souffle coupé, le sourire aux lèvres et les yeux remplis d'une lumière chatoyante et onirique. On se croit mort et arrivé au paradis des cinéphiles.

Le film se poursuit en troisième vitesse en accumulant les idées visuelles et comiques jusqu'à ce que nous rencontrions le responsable de cette explosion de créativité. Il apparaît que le narrateur de ce récit bizarre est un jeune garçon à l'imagination plutôt débordante. Eddie adore raconter comment ses parents sont tombés amoureux et se sont enfuis d'Italie pour émigrer à Londres, avoir des bébés et ouvrir un café avec leur propre appareil expresso. Son grand frère Bruno lui

reproche de voir la vie en rose, mais Eddie nous raconte son histoire comme il la voit. *Queen of Hearts* fait donc partie de cette tradition d'œuvres cinématographiques qui explorent le monde et la vision de l'enfance. Le sujet n'est pas nouveau, mais le traitement et la réalisation de Jon Amiel valent le déplacement. Sans parler des détails savoureux du récit et des tangentes surprenantes qu'il prend.

Par exemple, *Queen of Hearts* a la particularité de nous faire



découvrir la petite Italie de Londres dont le centre, ici le *Lucky Cafe*, attire autant des compatriotes que la faune locale. Peu de films anglais se sont intéressés à la vie des quartiers ethniques de Londres et *Queen of Hearts* le fait avec beaucoup d'originalité. En ne perdant pas de vue que tout le film est filtré par l'imaginaire d'Eddie, on ne sera pas surpris si on ne voit de Londres que le bout de rue et les ruelles entourant le café de ses parents. Lorsqu'il en sort pour aller chercher quelqu'un à la gare, le spectateur se sent tout à coup dépaycé et comme frustré d'avoir quitté l'espace « contrôlé » par Eddie. Mais la

diversion est de courte durée. Eddie semble avoir le don d'attirer dans son « théâtre » à lui, les acteurs du drame de sa vie. C'est ainsi que la distribution présentée dans la scène d'ouverture se retrouve finalement assemblée au *Lucky Cafe* pour l'acte final qui n'a jamais eu lieu en Italie: la vengeance du fiancé. Et Eddie de se retrouver face à face avec les protagonistes qu'il n'avait pu qu'imaginer jusqu'alors: l'ancien prétendant de sa mère, bien sûr, mais son mystérieux grand-père aussi. À l'arrivée de ces deux personnages, le contrôle qu'Eddie exerce sur son univers imaginaire et réel se voit remis en question. Barbariccia, le violent, n'est pas un joueur dont l'enfant peut prévoir les réactions. Ce méchant est peut-être un personnage d'opéra, mais il menace réellement l'unité familiale, le « théâtre » d'Eddie et sa star principale, sa mère. L'enfant est confronté pour la première fois au pouvoir adulte (son père, un rêveur comme lui, n'exerce aucune autorité sur Eddie; c'est son complice). Le grand-père, un homme charmant et fantasque, est aussi un personnage puissant, mais il deviendra l'allié et le maître spirituel d'Eddie. Dans une boîte qu'il cache dans sa chambre, le vieillard dit posséder un trésor capable de résoudre tous les problèmes. On croit deviner la suite, mais on se trompe. Le pouvoir des adultes n'est pas innocent et bénin. Lorsque Eddie ouvre la boîte, il n'y trouve pas une lumière céleste à la Spielberg, mais un fusil de la Première Guerre mondiale. *Queen of Hearts* passe alors tout prêt de chavirer dans le cauchemar, ce qui fait du film une œuvre troublante et difficilement saisissable.

En définitive cependant, c'est le pouvoir rédempteur du rêve qui triomphe. La conclusion du film ne vient qu'après qu'on a pu résoudre l'énigme d'un songe que le grand-père n'arrivait jamais à finir de son vivant, un rêve qu'il a transmis à son petit-fils. Je vous laisse le plaisir d'en découvrir les dernières images émouvantes.

Johanne Larue

Miriana

Il est des films qui, tout en étant divertissants et agréables à regarder, n'en portent pas moins le germe d'une profonde réflexion sur le temps qui passe, les rêves de jeunesse déçus, bref, sur la vie. Lorsque l'on sort d'une salle de projection en étant tout à la fois hanté par les personnages que l'on vient à peine de quitter et songeur sur sa propre existence avec en prime l'impression d'avoir passé un bon moment, alors on peut se dire qu'on vient de voir un très bon film. Pas un chef-d'œuvre, ni même un grand film, simplement un très bon film. *Miriana* fait partie de ces films qui nous donnent envie de prendre la vie pour ce qu'elle a de mieux à nous offrir: un tendre rêve de jeunesse.

Le réalisateur, Jovan Acin, a lui-même écrit le scénario (fort efficace) à partir de ses propres souvenirs. Avec une grande souplesse d'écriture et une justesse hors du commun, Acin mélange allègrement les anecdotes sur le marché noir où le rêve yougoslave est fortement américanisé, les événements politiques qui furent marquants en cette période post-stalinienne, et le drame intime de Miriana, jeune fille de dix-huit ans à la beauté aussi rayonnante que fragile.

Miriana a quatre amis, Pop, Sacha, Glenn et Kitcha. Tous rêvent en secret de devenir l'amoureux de Miriana, mais la jeune fille préfère leur accorder tendresse et amitié à parts égales. Qu'à cela ne tienne:

ils forment ensemble un orchestre de jazz, elle est leur muse. Ils s'entraînent pour le championnat d'aviron, elle est leur capitaine et leur barreur. Les quatre jeunes hommes vouent à Miriana un culte inébranlable et tous les cinq sont liés par une sorte de pacte tacite où règnent la complicité et la tendresse. Mais les choses ne sont pas aussi simples que le voudraient ces cinq jeunes en quête d'identité. Ils vivent dans le Belgrade des années cinquante, cette époque où les Soviétiques tentent désespérément de garder leur emprise sur la Yougoslavie que Tito est en voie de libéraliser. Miriana et sa mère se heurtent constamment à la bureaucratie stalinienne qui leur refuse leur visa pour qu'elles puissent enfin rejoindre le père de Miriana, exilé en Italie. Puis, un jour, la mère de Miriana se révèle atteinte d'une grave maladie contre laquelle il n'existe qu'un remède non disponible ailleurs qu'au marché noir. Pour séduire Miriana, Joe Ristic, un traître stalinien dans la plus pure tradition, procure à la jeune fille le médicament en question. Miriana se laisse prendre au piège; sa mère décède quelques jours plus tard (le remède, on s'en doute, était faux) et la jeune fille se retrouve enceinte.

Dans un ultime effort de protection envers leur idole, les quatre jeunes gens amènent Miriana pour la séance d'entraînement quotidienne, mais au lieu de leur routine habituelle, ils traversent

MIRIANA (Bal na vodi) —
Réalisation: Jovan Acin —
Scénario: Jovan Acin —
Production: N. Popovic —
Images: Tomislav Pinter —
Montage: Snezana Simjanovic —
Décor: Sava Acin —
Musique: Zoran Simjanovic —
Interprétation: Gala Videnovic (Esther/Miriana), Goran Radakovic (Pop, jeune), Djorje Nenadovic (Pop, adulte), Nebosja Barakocevic (Glenn, jeune), Relja Basic (Glenn, adulte), Dragan Bjelogrić (Sacha, jeune), Marko Todorovic (Sacha, adulte), Milan Strljic (Joe Ristic, jeune), Anthony Gidra (Joe Ristic, adulte), Srdjan Todorovic (Kitcha, jeune), Milos Zutic (Kitcha, adulte) —
Origine: Yougoslavie — 1986 — 109 minutes —
Distribution: Alliance/Vivafilm.



l'Adriatique pour conduire leur amie en sécurité auprès de son père, en Italie.

Si, à première vue, le sujet peut paraître grave, il émane de ce film une bouffée de fraîcheur aussi douce qu'un rêve de jeunesse. Pour réaliser ce petit bijou, Jovan Acin a fait appel à quelques-uns de ses vieux amis dont l'un a coproduit le film. Le résultat est plus que convaincant: aucun temps mort, aucun personnage qui ne soit étudié

avec minutie, aucun détail laissé au hasard. Des images magnifiques et un montage plutôt serré viennent compléter cette très belle histoire imaginée par Jovan Acin, et donnent à son film une cohérence qui fait malheureusement trop souvent défaut à bon nombre d'oeuvres cinématographiques.

Quant à l'interprétation, la présence de Gala Videnovic dans le rôle principal justifie à elle seule toutes les passions que Miriana a pu inspirer à ses quatre compagnons. En la voyant, on pense inévitablement aux grandes héroïnes romantiques du cinéma américain d'après-guerre, les Bergman, Kelly, Turner et autres. Pour ce qui est de ses complices, bien que les quatre jeunes acteurs s'en tirent plutôt bien, les comédiens plus âgés jouant les mêmes personnages trente ans plus tard sont si touchants, si bouleversants qu'on aurait envie de les prendre dans nos bras pour leur dire que oui, le rêve est encore possible.

Trop longtemps confiné dans les documentaires destinés à la télévision yougoslave, Jovan Acin a réalisé un véritable petit bijou pour tous les cinéphiles. *Miriana* est la preuve qu'un petit pays, même en temps de crise sociale et économique, peut produire, peut-être pas des chefs-d'oeuvre, ni même des grands films, mais à tout le moins de très bons films.

Robert Leclerc

Nocturne indien

NOCTURNE INDIEN — **Réalisation:** Alain Corneau — **Scénario:** Alain Corneau et Louis Gardel, d'après le roman « Notturmo indiano » d'Antonio Tabucchi — **Production:** Maurice Bernart — **Images:** Yves Angelo — **Montage:** Thierry Derocles — **Musique:** Franz Schubert — **Son:** Pierre Gamet — **Interprétation:** Jean-Hugues Anglade [Rossignol], Clémentine Célerié [Christine], Otto Tausig [Peter Schlemihl], T.P. Jain [le médecin], Iftexhar [le professeur de théosophie], Dipti Dave [Vimla Sar] — **Origine:** France — 1989 — 110 minutes — **Distribution:** Alliance / Vivafilm.

Le héros de *Nocturne indien* est un chasseur d'ombres. Archiviste de métier, il débarque à Bombay avec une seule valise et un guide touristique. Il est en Inde pour deux raisons. Il doit se rendre à Goa, pour y consulter des archives dans une vieille bibliothèque et il recherche aussi un ami, venu se perdre en Inde, et dont il n'a plus aucune nouvelle. Son voyage est donc placé sous le signe de la chasse et de l'enquête.

Le film, lui, est placé sous le signe du jeu et des faux-fuyants. Le personnage principal est d'abord et avant tout à la recherche d'un parcours; son itinéraire à travers l'Inde est conçu comme une course à relais dont chaque étape renvoie à la suivante. À travers cette trajectoire en apparence capricieuse mais, en fait, aussi logique qu'une voie de chemin de fer, il y a un pays qui défile derrière le héros (lequel semble toujours faire du surplace). Le « mystère » indien est quelque part en toile de fond, comme un mirage qu'on peut admirer sans y toucher. Les guides touristiques du voyageur sont une prostituée, un médecin, un théosophe, une voyante, tous des lecteurs d'âme et/ou des observateurs de la condition humaine. Mais leur rôle n'est pas d'apporter une réponse (sinon pour relancer l'enquête), mais d'être là et de parler. Leur rôle est d'exister pour animer l'avant-plan, pour meubler le mystère. En cela, *Nocturne indien* est un authentique film noir, pur et dur, comme ceux que faisaient les Américains jadis (oubliez, donc, toutes ces histoires de film inclassable).

Comme son titre l'indique, ce voyage est essentiellement nocturne. Le héros traverse un pays d'insomniaques et de somnambules; un personnage s'arrête devant une pendule et constate qu'il y a longtemps qu'elle est arrêtée. De toute façon, ajoute-t-il, il est minuit »;

un autre s'endort en plein milieu d'une conversation, une tasse de thé à la main; un chauffeur d'autobus immobilise son véhicule et s'abandonne au sommeil, livrant ses passagers à un arrêt prolongé dans la nuit et nulle part. Et il y a cette image, très forte, où le héros traverse la grande salle des pas perdus d'une gare, dont le plancher est couvert de corps endormis.

Adapté d'un roman de l'Italien Antonio Tabucchi, *Nocturne indien* est un voyage très organisé, confortable, séduisant, mais auquel il manque l'étincelle de folie qui aurait permis d'en faire un film authentiquement ludique sur le plan cinématographique. Au lieu de



cela, Corneau se contente d'une transposition fidèle au roman, qu'il prend à la lettre sans chercher à défier l'auteur et le spectateur. Ce qui dans le livre avait la force des mots, n'a pas nécessairement, dans le film, la force des images. La séquence, par exemple, où l'autobus est immobilisé dans la nuit sans autre raison qu'il faut en attendre un autre, pour la correspondance, a un fort potentiel d'humour et de déraison que Corneau néglige totalement pour simplement aller de l'avant avec l'action. Abdiquant toute autorité créatrice et, semble-t-il, très confortable dans sa position de simple illustrateur, Corneau fait quand même de l'assez bel ouvrage. Il n'a pas vraiment à se poser de questions. Il se contente de choisir des morceaux, malgré le risque que cela comporte comme dit l'un des personnages: « Je me méfie des morceaux choisis. »

Il est aisé de se laisser envoûter par ce film. L'Inde est un pays

La Fille de quinze ans

Vous avez aimé *La Pirate*? Vous croyez que les cris et les hurlements sont inhérents à toute vie de couple digne de ce nom et davantage encore s'il y a une troisième personne qui, par son unique présence, remet en cause l'intégrité du couple? Alors n'allez pas voir *La Fille de quinze ans*. Car ici tout est murmure, nuance et réflexion. Les dialogues priment et le propos quelque peu dérangent louvoie les esprits et les cœurs avant de s'y installer définitivement. Loin de ces personnages les cris et les fuites. Leur ouverture à l'autre, leur désir de comprendre et d'être compris se mêlent à un jeu de séduction dont personne ne sort indemne. Quant au troisième partenaire supposément menaçant, il permet au couple de mesurer ses limites et de vérifier la profondeur de son union.

Cet intrus, Willy, déjà au milieu de la quarantaine, invite son fils de quatorze ans, Thomas, à passer quelques jours avec lui au bord de la mer, question de se rapprocher de ce garçon devenu étranger. L'adolescent pose une condition: son amie Juliette doit partir avec eux. Pour faciliter la réflexion du père, une rencontre s'improvise et une autre se planifie entre Juliette et Willy. La séduction se fraye déjà un chemin dans le cœur de Willy qui donne sans hésitation son aval à la condition de Thomas. Cela laisse déjà prévoir la complexité à venir des rapports qui s'installent. Dès que le trio arrive dans une superbe villa à Ibiza, en Espagne, le jeu de séduction, que Juliette croit dès lors mettre en place, prend la forme d'une lutte à finir entre elle et Willy. Naïvement, elle parie de faire tomber le père afin de s'en débarrasser. En désaccord avec cette idée parce qu'il en perçoit les dangers, Thomas permet toutefois à Juliette d'agir à sa guise. Il reste confiant de la retrouver. Mal lui en prend de laisser une fille de quinze ans déployer son charme sous le regard attentif d'un homme très bien averti des règles de l'amour et fasciné par l'imprévisibilité de la jeunesse. Bien évidemment, le vieux loup ne fait qu'une bouchée de la petite chèvre avide de liberté.

Ce voyage qui devait rapprocher le père et le fils, semble, de prime abord, les éloigner. Puis, on découvre que l'un et l'autre se ressemblent. Ils aiment les mêmes filles, bien qu'ils usent de stratégies opposées pour leur plaire. Là où le premier va de l'avant, le second se retire. Personnages clos, le père et le fils ne s'affrontent jamais ouvertement. Ils expriment leurs désirs et leurs craintes à Juliette qui

photogénique et Corneau le filme comme dans un conte des mille et une nuits, avec des éclairages dorés ou bleutés, en plans fixes pour ne pas rompre le charme. Les images sont d'une beauté exquise et Corneau les agrément de morceaux choisis (encore) de la musique de Franz Schubert, ce qui donne des résultats ravissants. Bref, il y a de quoi y trouver son compte.

Le film est cependant bien moins drôle que le livre. Sans doute parce que, dans le film, les mots ont l'acteur comme intermédiaire et que Jean-Hugues Anglade n'est décidément pas un acteur très drôle. Il aurait plutôt tendance à être un peu terne, mais son jeu est en accord avec la démarche de Corneau, c'est-à-dire qu'il sert le texte sans vraiment l'habiter.

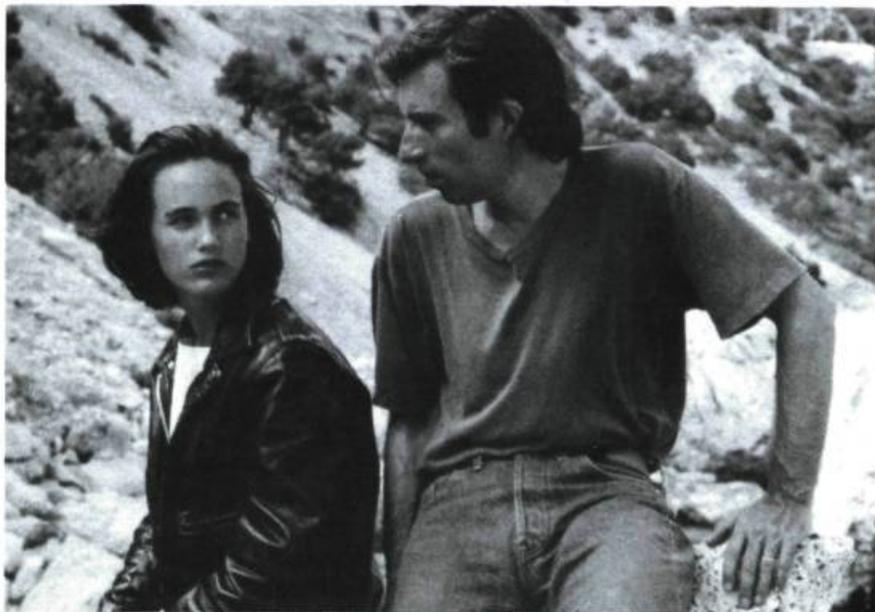
Martin Girard

se définit peu à peu en s'ouvrant à eux. Malgré son expérience et bien qu'il ait séduit Juliette, Willy devra battre en retraite parce que les sentiments qui unissent les deux adolescents sont au-dessus de tout. Thomas sort gagnant de cette petite guerre non sans y avoir laissé quelques plumes. Prise à son petit jeu, Juliette aussi se brûle les ailes. Mais, n'est-ce pas une façon de passer d'un stade à un autre de la vie?

Afin de bien montrer l'évolution des émotions, Doillon ponctue son film de six intertitres annonceurs de la séquence à venir. Contrairement aux chœurs des tragédies grecques qui se voulaient une voix extérieure, un regard de la société sur des actes individuels, les intertitres de *La Fille de quinze ans* commentent les faits de l'intérieur. Ils sont une mise en exergue des sentiments de Juliette. Ils conduisent ceux qui le veulent bien droit au cœur du conflit. L'absence d'éléments étrangers au récit interdit toute distanciation, donc tout jugement sur le conflit qui se développe en Juliette. Le spectateur n'a guère le choix. Ou il refuse totalement ce monde

LA FILLE DE QUINZE ANS

— **Réalisation:** Jacques Doillon — **Scénario:** Jacques Doillon — **Production:** Jacques Doillon — **Images:** Caroline Champetier de Ribes — **Montage:** Catherine Quesemard — **Son:** Jean-Claude Laureux — **Interprétation:** Judith Godrèche [Juliette], Jacques Doillon [Willy], Melvil Poupaud [Thomas] — **Origine:** France — 1989 — 84 minutes — **Distribution:** France-Film.



d'émotions profondes, ou il se laisse envahir totalement. Ces propos, très personnels, soulignent l'évolution de sentiments contradictoires et marquent fortement le caractère individuel du drame émotionnel centré sur Juliette. Bien qu'elle nie le pouvoir qu'elle exerce sur sa propre vie en annonçant que tout ce qu'elle fait est la volonté de Thomas, sa détermination à toujours « essayer de bien dire ce qui se passe » lui confère une autorité indéniable sur son cheminement intérieur. S'il est question de Thomas dans chaque intertitre, c'est tout simplement parce que ce garçon occupe une très grande place dans le cœur de Juliette.

Reffet de l'état d'âme d'une fille de quinze ans, les six affirmations correspondent aussi aux événements qui se déroulent à chaque jour de cette aventure intérieure. Le premier jour à Paris, les trois personnages ne se rencontrent que deux à deux. Les cinq autres jours, à Ibiza, la dualité se transforme en un triangle qui se brise constamment pour se refaire et se briser à nouveau. Ces modifications de rapports, toujours focalisées sur Juliette, se basent sur un texte non pas littéraire, mais bien adapté aux contingences du cinéma. Le découpage très étudié et le cadrage précis effectué par le réalisateur met la parole en valeur. Bien qu'ils semblent naturels et improvisés, tous les mots sont pesés et mesurés avec soin. Une telle finesse d'analyse, une telle mise à nu des sentiments ne peuvent pas être dues au hasard. Doillon

contrôle tout ce qui doit être enregistré sur pellicule.

Ce souffle de vérité découle également d'une direction d'acteurs très attentive, voire patiente, mais aussi rigoureuse. Doillon exige de ses comédiens un don total. C'est parce qu'elle se glisse sans heurts dans la peau de son personnage que Judith Godrèche, l'interprète de Juliette, semble aller et venir selon son bon vouloir. Paradoxalement, une morale de la liberté s'exprime par une direction intraitable.

L'action de *La Fille de quinze ans*, comme celle de tous les films de Doillon, se constitue d'intériorité et de pieds de nez aux règles sociales. Quoi de plus dérangeant qu'une relation d'amour entre une fille de quinze ans et le père de son ami. D'autant plus que tout se passe au vu et au su de l'ami en question. Ce qui peut sembler audace et choix de situation scandaleuse n'est que désir d'atteindre à une vérité qui se révèle au détour d'un préjugé dénoncé ou d'une résistance psychologique qui cède enfin. Comme toujours, Doillon ne cherche pas à choquer, mais il provoque encore parce qu'étant foncièrement anti-conformiste et constamment à la recherche de passion, il ne peut que raviver chez celui et celle qui l'écoutent vraiment, des braises que, par paresse, on préférerait croire éteintes à jamais.

Sylvie Beaupré

La Nuit bengali

LA NUIT BENGALI —

Réalisation: Nicolas Klotz —

Scénario: Nicolas Klotz et Jean-Claude Carrière, d'après le roman « La Nuit bengali » de Mircéa Eliade —

Production: Philippe Diaz —

Images: Emmanuel Machuel —

Montage: Jean-François

Naudon — **Décor:**

Alexandre Trauner et Didier

Naert — **Musique:** Brij

Narayan — **Son:** Jean-Paul

Machuel et Dominique

Hennequin —

Interprétation: Hugh Grant

(Allan), Shabana Azmi (Indira

Sen), Supriya Pathak

(Gayatri), John Hurt (Lucien),

Soumitra Chatterjee

(Narendra Sen), Anne

Brochet (Guertie), Pierre-

Loup Rajot (Harold), Elisabeth

Perceval (Norinne), Anjan

Dutt (Khokha), Poornima

Pathwardhan (Liou), Steve

Potts (Steve), Uptal Dutt (le

prêtre, le facteur, le

mendiant), Sricupa

Chatterjee (Supryya) —

Origine: France — 1989 —

114 minutes —

Distribution: Action-Film.

Mystérieuse Calcutta. Ville du désespoir pour certains, « cité de la joie » pour d'autres. Devant la horde humaine qui grouille dans ses entrailles, l'Occidental aseptisé y verra soit un magma de pauvreté, soit un formidable exemple d'adaptation de l'homme, où le bonheur, le vrai, dit-on, prend sa source dans les gestes les plus banals. À cet égard, dès les premières images de *La Nuit bengali*, on devine tout de suite de quel côté le cinéaste Nicolas Klotz a fait son nid. « Calcutta est le cœur du monde. Les étrangers ne peuvent échapper à son chaos...Ce chaos a la peau dure et pour celui qui s'y est égaré, il ne reste que l'alcool. » C'est direct, franc, dru. Sans aucune nuance. Son héros, Allan, un jeune ingénieur, aura bien du mal à se remettre du choc des cultures. Il végète, paumé, dans une piaule où même les murs suintent le mal de vivre. Le salut viendra avec la rencontre de la fille de son patron, Gayatri. Mais l'adolescente, belle comme le jour, demeure aussi insaisissable que l'âme de son peuple. Sa conquête demeure d'autant plus ardue que la jeune fille se voue extrêmement à son gourou, Rabindranath Tagore. L'amour n'est jamais simple, alors imaginez dans un tel contexte...

À son premier long métrage de fiction, Nicolas Klotz n'a pu résister à la tentation de pointer sa caméra vers un pays qui ne cesse de le fasciner. Il y a quelques années, il avait réalisé un documentaire sur le sitariste de réputation internationale, Ravi Shankar. *La Nuit bengali* montre malheureusement qu'il lui reste encore beaucoup de chemin à parcourir avant de comprendre l'Inde, où plus d'un cinéaste en mal d'inspiration est venu se perdre afin de mieux se retrouver. Le scénario rappelle le roman-photo: les midinettes se seraient régalingées de cette histoire d'amour qui n'a rien à envier au style Harlequin. Dialogues pompeux, aussi ennuyeux que la mousson, scènes figées comme le Taj Mahal, propos philosophiques aussi limpides que le Gange, tout dans ce film respire la superficialité. À vrai dire, l'histoire du tournage

est plus palpitante que le film lui-même. Inspiré du roman *Maitreyi*, de Mircea Eliade, *La Nuit bengali* a failli ne jamais voir le jour après que la véritable Maitreyi, avec qui l'auteur roumain avait eu une liaison, se soit opposée au projet. Au bout de plusieurs poursuites judiciaires, tracasseries administratives et vols de bandes magnétiques, le gouvernement indien, appuyé par plusieurs réalisateurs du pays (dont Satyajit Ray), verra finalement à ce que Klotz ait carte blanche pour mener à bien son oeuvre.

De toute la distribution, seule Supriya Pathak, la belle Gayatri, réussit à se démarquer. Elle sait imprimer à son personnage toute la pudeur et la retenue dictées par son rang. Pour lui donner la réplique, le pauvre Hugh Grant semble complètement perdu et donne l'impression d'être en voyage d'agrément. Ne lui manque que



l'appareil-photo au cou pour que l'illusion soit parfaite. Même la présence de John Hurt ne réussit pas à sauver la barque. On peut se demander ce qu'est venu faire cet acteur si talentueux dans pareil panier de crabes. C'est lui qu'on voit dès la première séquence, avec ses bagages, dans une gare bondée, fraîchement débarqué de Shanghai. Puis, lentement, mal servi par un scénario déficient, on sent que tout lui échappe. Pendant la première demi-heure, il n'a de cesse de faire la morale à Allan (avec qui la relation est d'ailleurs très nébuleuse) à grands coups de réparties lapidaires et péremptives sur la dégradation de l'état du monde et l'apocalypse. Puis, tout à coup, il disparaît du décor. Exit John Hurt. Sa présence n'aura absolument rien changé au cours de l'histoire. Le spectateur éprouve un peu le sentiment de s'être fait berné: avoir un si grand acteur sous la main

et l'utiliser de façon aussi cavalière relève du sacrilège!

La Nuit bengali ne permet finalement que de démontrer l'immensité du fossé qui sépare l'Inde de l'Occident. Que ce soit Louis Malle, Alain Corneau ou Nicolas Klotz, saisir l'âme et l'essence indiennes sur pellicule relève presque de la quadrature du cercle. Les propos du père de Gayatri, chassant Allan de son domicile à la toute fin, fait d'ailleurs foi de tout: « J'espérais bâtir quelque chose entre nos deux pays, mais tu as trompé l'espoir que j'avais en l'Occident. Chaque peuple est seul... »

Normand Provencher

Dans la gueule du loup / La Boca del lobo

Un petit village du Pérou au début des années quatre-vingt. Des paysans indiens pris au coeur d'une guerre où s'affrontent les guerrilleros marxistes-léninistes-maoïstes du Sentier Lumineux et l'armée. Les premiers sont invisibles et craints de tous. La seconde, omniprésente, terrorisera elle aussi la population qu'elle doit protéger lorsqu'arrivera de Lima l'officier Roca, d'une violence inouïe. Il vient pour remplacer son prédécesseur sauvagement assassiné par l'ennemi.

Francisco Lombardi s'est inspiré de faits réels pour *La Boca del lobo*. C'est en lisant dans un magazine le récit du massacre d'une trentaine de paysans rédigé par un ancien soldat qui y participa qu'il a eu l'idée du film. Il ne put retrouver l'auteur de l'article mais il s'inspira cependant de cet homme repentant pour créer son personnage principal, Vitin. Le film relate le passage douloureux de l'innocence à la connaissance de ce grand garçon ambitieux qui souhaite devenir un homme, un vrai, et qui, pour y parvenir, prend, quelque temps, pour modèle le brutal Roca. Les conversations entre le maître et l'élève m'ont mise mal à l'aise durant la première partie du film. Un doute s'insinua dans mon esprit à force de phrases vibrantes comme: « Il faut agir en homme. Les faibles ne comprennent pas » ou « Il faut leur montrer ce qu'est un homme véritable, un homme avec des couilles », cela dit le plus fièrement du monde et magnifié par des contre-plongées éloquentes. *La Boca del lobo*, un hymne au machisme? Peu à peu, cependant, je sentis poindre l'ironie, à mesure que cette obsession de la virilité dépassait toutes bornes. À l'horreur des paroles s'ajouta alors celle des gestes. Et le film s'avéra finalement être une sévère critique de l'honneur mal placé et du bellicisme.

Mais cette progression ne fait que changer le malaise de place. Il y a ensuite des séquences littéralement insoutenables. D'abord, celle de l'assassinat des Indiens innocents qui s'en vont, tête baissée, marchant en rangs serrés vers un sombre destin alors qu'une voix de femme se fait entendre, inquiète: « Ils ont tué mon frère. Ils vont nous tuer aussi. Qu'avons-nous fait? ». Acculés à un gouffre, ils mourront effectivement tous, fusillés, sans avoir obtenu de réponse. Les images de cette séquence, tout particulièrement celles des visages de ces gens, sont inoubliables. Tant de beauté, tant de malheur. Lombardi a tourné cette scène sous un ciel d'un bleu immaculé, magnifique, dans le décor superbe des Andes, comme à peu près tout son film d'ailleurs.



Ce contraste, entre la splendeur du paysage et la hideur de ce qui s'y déroule, accentue la cruauté des combattants. Peu après, l'officier et Vitin jouent à la roulette russe. Interminable, tout en gros plans et magistralement interprétée, cette scène met nos nerfs à rude épreuve. La folie de Roca atteint son paroxysme. La roulette russe devient la terrible démonstration du caractère auto-destructeur du machisme.

Francisco Lombardi a réalisé un film fort. Une condamnation sans appel de la violence qui sévit chez lui et qui a pour seul résultat de faire souffrir le peuple. Les cinéastes péruviens, contrairement à certains de leurs pairs, n'ont pas à subir de censure. Lombardi n'a donc pas été inquiété durant le tournage de son film. Peu avant sa sortie néanmoins, il fut convoqué par des militaires qui tentèrent de le persuader de remettre à plus tard la sortie de son film, afin de ne pas troubler la situation politique précaire du pays, ce qu'il refusa. Ces miliciens lui exprimèrent aussi leur mécontentement devant l'image que le film donnait des leurs. Il n'y a peut-être pas de censure au Pérou, mais on exerce donc parfois certaines pressions sur des cinéastes courageux comme Francisco Lombardi, qui affirme pourtant n'appartenir à aucune formation politique. Et, effectivement, *La Boca del lobo* ne prend qu'un unique parti: celui des opprimés.

Isabelle Marquis

DANS LA GUEULE DU LOUP (La Boca del Lobo)

— **Réalisation:** Francisco J. Lombardi — **Scénario:**

Augusto Cabada, Giovanna Pollarolo et Gerardo Herrero — **Production:** Gerardo

Herrero et Francisco J. Lombardi — **Images:** Jose Luis Lopez — **Montage:**

Juan San Mateo — **Musique:** Bernardo Bonezzi

— **Costumes:** Ludmila Ferrand — **Interprétation:**

Gustavo Bueno (le lieutenant Ivan Roca), Tono Vega (Vitin Luna), José Tejada (Gallardo),

Gilberto Torres (le sergent Moncada), Bertha Pagaza (Julia) — **Origine:**

Pérou/Espagne — 1988 — 116 minutes —

Distribution: Les Films du Crépuscule.

Les Maris, les femmes, les amants

LES MARIS, LES FEMMES, LES AMANTS

— **Réalisation:** Pascal Thomas — **Scénario:** Pascal Thomas et François Caviglioli — **Production:** Charles Gassot — **Images:** Renan Polles — **Décors:** Christian Vallerin — **Musique:** Marine Rosier — **Costumes:** Lili du Timat — **Montage:** Nathalie Lafaurie — **Son:** Michel Vionnet, Jacques Thomas Gérard et Michel Kharat — **Interprétation:** Jean-François Stévenin [Martin], Susan Moncur [Dora], Emilie Thomas [Emilie], Clément Thomas [Clément], Olga Vincent [Olga], Michel Robin [Tocanier], Catherine Jacob [Marie-François Tocanier], Daniel Ceccaldi [Jacques], Anne Guinou [Jacqueline], Hélène Vincent [Odette], Alexandra London [Brigitte], Leslie Azzouli [Chantal], Pierre Jean [Michel], Damien Morel [Stef], Ludvine Sagnier [Elodie], Guy Marchand [Bruno], Isabelle Petit-Jacques [la veuve Pichard], Sabine Haudepin [Poupée Barbie], Catherine Bidaut [Annette] Danielle Gaudry [Kiki], Christiane Millet [Claire] — **Origine:** France — 1989 — 107 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Pagaille des vacanciers le long des quais d'une gare parisienne... Une femme, Dora, et son fils Clément se frayent un chemin vers le wagon où ils ont rendez-vous avec Martin, le père, et deux supercheries de nièces. Été oblige, le pèlerinage annuel vers l'île de Ré recommence. Martin et Dora ont visiblement pris quelques distances dans leur vie sentimentale commune. D'ailleurs, Dora reste à Paris. Elle tient à profiter de ce répit pour mieux connaître sa fille Emilie qui, elle aussi, a choisi la capitale pour passer l'été. De plus, quelques copines ont comme Dora expédié leurs conjoints en vacances; question de vérifier le baromètre de leurs sentiments. À l'île de Ré, Martin et ses copains se retrouvent comme de vieux adolescents laissés à eux-mêmes avec leurs manies et leurs petits problèmes. Les enfants, quant à eux, profitent du climat général pour vivre leurs premiers émois amoureux. Tout ce petit monde marivauda donc à loisir. Cela irait pour le mieux si Clément n'avait pas eu la malencontreuse idée de s'amouracher de la femme du seul couple présent parmi cette joyeuse bande insouciant. Mais voici que les épouses et amies parisiennes se décident à rejoindre leur progéniture. Les aiguilles sont alors remises à l'heure. Les couples se défont ou se refont tant bien que mal. Les vacances finissent avec les illusions des plus jeunes. Les adultes ont, pour leur part, adopté depuis longtemps une attitude plus pragmatique.

À la lecture d'un tel scénario, il est facile d'imaginer un certain lien avec *Le Déclin de l'empire américain*. Sans atteindre la verve satirique d'Arcand, le dernier film de Pascal Thomas (*Les Zozos*, *Confidences pour confidences*, *Celles qu'on n'a pas eues...*) n'en est pas moins une caricature cocasse de l'univers affectif de petits bourgeois typiquement français. Si la charge s'avère souvent corrosive, elle se mélange toutefois, et de façon heureuse, à une bonne dose d'humour et de tendresse. Visiblement, Pascal Thomas aime ses personnages. Il adore les regarder vivre et réussit à capter avec une dérision toujours empreinte de délicatesse tous ces légers moments

de peine et de plaisir qui font la vie quotidienne. Ficelant leur sujet, comme tout bon vaudeville qui se respecte, avec les conventions inhérentes au genre: quiproquos foisonnants, prises de bec multiples, jeux d'amours superficielles et de hasards forcés..., les scénaristes se sont efforcés de concocter quelques savoureuses répliques dont ils ont parsemé le récit, obligeant chaque personnage d'y aller de son trait d'humour au moment où il devient le centre d'intérêt. Cette technique n'est certes pas très originale, mais elle se révèle néanmoins efficace.

Aucun acteur ne tire vraiment la couverture à lui si ce n'est Jean-François Stévenin dont le personnage de Martin semble avoir inspiré un peu plus le metteur en scène. Son rôle de réalisateur de télévision n'est sans doute pas étranger à cette sympathie que lui accorde Pascal Thomas. Les autres protagonistes ne font que passer, apportant diverses petites touches de couleur à l'ensemble sans jamais s'imposer. La caméra ne s'attarde guère, esquissant à peine leurs portraits. Stévenin apparaît donc comme le centre autour duquel gravitent des personnages qu'on aurait souhaité un peu mieux cernés à défaut d'être consistants. Cet aspect du scénario met en évidence un certain manque de concision et de légèreté dans la conception. Les qualités techniques de la mise en scène ne contrebalancent pas toujours les temps morts et l'exagération de plusieurs situations. Malgré cela, si l'on accepte le jeu superficiel des chassés-croisés amoureux et si l'on sympathise avec ces vieux enfants attachants et peu profonds, on goûtera avec régal le ton personnel et très « franchouillard » de cette mise à nu décapante de citadins dont la fraîcheur faussement innocente ne peut cacher leur mal de bonheur... et puis, la description de cette France sans âge, baignant dans la nostalgie d'un temps soi-disant heureux, ne manque pas d'un certain charme, aussi désuet soit-il.

Christian Depoorter



Le Jeune Einstein / Young Einstein

Il fut un temps où le cinéma australien se permettait toutes les extravagances, des interrogations mystiques de Peter Weir (*Picnic at Hanging Rock*, *The Last Wave*) jusqu'au déferlement visuel de George Miller (les *Mad Max*). L'exubérance australienne a d'ailleurs rapidement conquis le continent nord-américain et les talents locaux se sont installés à Hollywood, non seulement les vedettes (Mel Gibson, Bryan Brown, Paul Hogan), mais les réalisateurs également (Peter Weir, les deux George Miller, Bruce Beresford, Fred Schepisi).

Aujourd'hui, il semble que les films australiens se soient quelque peu essouffés et assagis, prenant la voie d'un cinéma purement commercial. Mais tout à coup, sorti de nulle part, nous arrive Yahoo Serious et son *Young Einstein* pour nous rappeler que la folie australienne existe toujours et qu'il y a encore là-bas des créateurs qui peuvent (et veulent) tout se permettre.

Young Einstein est effectivement une entreprise farfelue dans laquelle le spectateur ne sait vraiment pas sur quel pied danser, ce qui ne semble pas être le cas de Yahoo Serious, un véritable clown dont les grandes jambes « s'envoient en l'air » sans arrêt. Utilisant quelques données historiques de la vie d'Albert Einstein, Serious abandonne toute logique pour plonger tête la première dans la fantaisie (voir sa coupe de cheveux d'allure punk) et mélanger les époques, les styles et les influences avec la ferveur d'un enfant qui découvre un nouveau jouet (il s'agit du premier film de Serious).

Dès le générique, la fantaisie et l'humour s'affichent. Le crédit d'ouverture annonce « A Serious Film »; littéralement « un film sérieux » mais en même temps « un film de Serious » (étrangement, ce nom se prononce comme un personnage de Jules Verne). Puis, on voit Yahoo (quel nom!) avec un bol sur la tête en train de se couper les cheveux. Lorsqu'il retire le bol, on réalise que ses cheveux forment un soleil, comme si sa tête tenait lieu de générateur de Van De Graaff! Serious nous invite donc, dès le début, à le suivre dans son monde étrange d'où un gag peut surgir de la banalité.

Et étrange, ce film l'est. D'Albert Einstein, sur lequel Serious a basé le jeune héros du film, il ne retient que l'essentiel: son poste de préposé au bureau des brevets d'invention, sa théorie de la relativité, sa formule $E=MC^2$, son principe unificateur de la masse et de l'ondulation de la lumière (le photon), sa légendaire excentricité et sa fantaisie. Viennent se greffer sur ces faits des personnages historiques, des lieux, des époques qui n'ont rien à voir, ou si peu, avec le célèbre savant allemand. Ce qui, bien sûr, peut déclencher le rire, ou pas, selon que l'on comprenne la référence ou non.

Ainsi, dans le film, Einstein réside en Tasmanie (!) dans une ferme. Il découvre la fission nucléaire en brisant des atomes de houblon pour mettre des bulles dans la bière (!). Il se rend à Sydney pour y faire breveter son invention et y rencontre Marie Curie (celle qui découvrit le radium et ses applications). Embauché au bureau des brevets, grâce à Marie, il se fait enfermer à l'asile par son patron qui lui vole son invention. À l'asile d'aliénés, il rencontre Rutherford, un fou qui se



prend pour un savant (en fait, c'en était un, et je ne serais pas surpris d'apprendre que les trois autres fous s'appelaient Bohr, Thomson et Planck, tous des théoriciens de l'atome).

Einstein réussit à s'évader et se rend à Paris pour dénoncer son patron qui participe à un congrès scientifique avec sa formule, congrès présidé (en 1906) par Charles Darwin (mort en 1882!), accompagné de son chien « The Beagle » (le nom du bateau à bord duquel Darwin se rendit en Terre de Feu!). De retour chez lui, où l'on aperçoit furtivement le Démon de Tasmanie (calqué sur le dessin animé de Warner Bros., comme si Yahoo voulait se réapproprier ce qui lui revient de droit), Einstein invente le rock'n'roll (sic) et donne un spectacle pour fêter son retour.

Comme on peut le constater, ce ne sont pas les idées qui manquent à Yahoo Serious. Il enchaîne gag sur gag à la vitesse de la lumière (la constante d'Einstein) et passe du burlesque au pastiche sans crier gare. On peut être désarçonné par ces brusques changements de ton, mais on ne peut qu'admirer son esprit d'invention. Du vidéoclip que représente le voyage en Australie à l'hommage léonien et morriconien qu'illustre l'évasion de l'asile (ah! ce très, très gros plan de l'oeil), on enchaîne soudainement sur des moments d'étonnante poésie, telle cette scène où Einstein explique la théorie de la relativité à Marie Curie: il s'agit, en fait, d'une véritable déclaration d'amour. De toute évidence, Yahoo Serious partage ce principe philosophique voulant que science, poésie, jeu et fantaisie soient intrinsèquement liés au processus créatif et que l'expression de l'un favorise le développement de l'autre. De même, on sent chez Serious le désir de montrer les théories scientifiques les plus arides comme quelque chose d'amusant et de poétique. Assurément, Einstein aurait approuvé cette notion, comme le prouve la citation du savant à la fin du film.

À travers ce délire, l'usage du rock'n'roll, bien que conséquent avec la démarche de Serious, me semble réduire le potentiel comique et universel du film. Pour moi, la finale tombe à plat et ne fait pas honneur au personnage. Mais, quoi que j'en dise, j'admire quand même cette audace australienne qui ose se permettre n'importe quoi, même (et surtout?) si c'est risqué. C'est cette attitude qui me fait toujours revenir au cinéma australien. Une audace qui malheureusement se fait de plus en plus rare.

André Caron

LE JEUNE EINSTEIN (Young Einstein) — Réalisation: Yahoo Serious (Greg Praed) — **Scénario:** David Roach et Yahoo Serious — **Production:** Yahoo Serious, Warwick Ross et David Roach — **Images:** Jeff Darling — **Montage:** Yahoo Serious — **Musique:** William Motzing, Martin Armiger et Tommy Tucho — **Son:** Geoff Grist — **Chorégraphie:** Aku Kadogo — **Interprétation:** Yahoo Serious (Albert Einstein), Odile Le Clézio (Marie Curie), John Howard (Preston Preston), Pee Wee Wilson (monsieur Einstein), Su Cruickshank (madame Einstein), Basil Clarke (Charles Darwin), Esben Storm (Wilbur Wright), Lulu Pinkus (la blonde), Kaarin Fairfax (la brune), Jonathan Coleman (Wolfgang Bavarian), Max Meldrum (monsieur Curie), Rose Jackson (madame Curie), Adam Bowen (Marconi), Tim McKew (Sigmund Freud), Phillipa Baker (la mère de Freud), Geoff Aldridge et Hugh Wayland (les frères Lumière), Ian James Tait (Thomas Edison) — **Origine:** Australie — 1988 — 89 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

La Maison assassinée

LA MAISON ASSASSINÉE — **Réalisation:** Georges Lautner — **Scénario:** Georges Lautner et Jacky Cukier, d'après le roman de Pierre Magnan — **Production:** Alain Poiré — **Dialogues:** Didier Van Cauwelaert — **Images:** Yves Rodallec — **Son:** Alain Lachassagne — **Montage:** Michelle David — **Décors:** Jacques Dugied — **Costumes:** Maïka Guezal — **Musique:** Philippe Sarde — **Interprétation:** Patrick Bruel [Séraphin Monge], Anne Brochet [Marie Dormeur], Agnès Blanchot [Rose Pujol], Ingrid Held [Charmaine Dupin], Yann Collette [Patrice Dupin], Jean-Pierre Sentier [Célestat Dormeur], Roger Jendly [Zorme], Christian Barbier [Brigue], Jenny Clève [La Grenadière], Claude Evrard [Gaspard Dupin], Marie Meriko [la Tricane], Martine Sarcey [Clorinde Dormeur], Yves Vincent [le juge], André Rouvyer [Didon Pujol] — **Origine:** France — 1987 — 110 minutes — **Distribution:** Action Film.

Séraphin Monge n'avait que trois semaines lorsqu'il se retrouva seul au monde. C'était le 28 septembre 1896, à la veille de la Saint-Michel, quelque part dans le Midi de la France. Par une nuit d'orage, trois hommes masqués font irruption dans l'auberge familiale et égorgent les cinq membres de sa famille. Il est le seul survivant de ce cauchemar.

Vingt-quatre ans plus tard, après avoir combattu lors de la Première Guerre mondiale, l'orphelin revient sur les lieux du crime. Stupéfaction chez les villageois. Mais Séraphin ne sait rien de son passé. C'est le vieux Brigue qui lui apprendra tout: les détails du massacre, la condamnation des supposés assassins, venus, dit-on, d'un village voisin... Tout? Pas si sûr. Au fil des rencontres, Séraphin découvrira que les propos des villageois trahissent un certain malaise. Le mystère rôde. C'est finalement « la maison assassinée » qui lui fournira la clef lui permettant de mener sa petite enquête personnelle et de découvrir, non sans peine, le fin fond de cette sanguinolante histoire. De bondissements en coups de théâtre, le spectateur sera plongé dans une ambiance étrange et surprenante.

L'adaptation au grand écran du roman *La Maison assassinée* de Pierre Magnan — une oeuvre littéraire complexe — représentait un défi de taille pour le réalisateur Georges Lautner, plus ferré en matière flicaille (*Laisse aller, c'est une valse, Il était une fois un flic, Mort d'un pourri, Flic ou voyou,...*) ou en films badins (*Joyeuses Pâques, La Cage aux folles 3,...*). Mais force est d'admettre que ce vieux routier a fait mouche avec sa « maison assassinée ». En dépit de certains essoufflements et de légères invraisemblances, son film accroche et maintient l'intérêt grâce à un jeu savant de caméra et à des dialogues finement ficelés par Didier Van Cauwelaert.

Les références à quelques grands films français viennent inévitablement à l'esprit. Le lieu de l'intrigue — la Haute-Provence — nous ramène, bien entendu à Pagnol, mais au-delà des paysages, les scénarios se recourent en plusieurs endroits. Ainsi, la complicité tacite des villageois, obstinés à ne pas vouloir se souvenir de ce soir fatidique,



ne ressemble-t-elle pas étrangement à celle qui a mené à la perte de Jean de Florette? Le coup de théâtre final, où Séraphin apprend enfin la vérité sur ses origines, n'a-t-il pas des airs — moins poignants cependant — de l'épilogue de *Manon des sources*? Et cette soif de vengeance de Séraphin, ne donne-t-elle pas l'écho à celle qui animait Philippe Noiret dans *Le Vieux Fusil* de Robert Enrico?

Mais oublions les comparaisons. Lautner a su insuffler à *La Maison assassinée* un style bien particulier, mélangeant avec succès le bizarre et le fantastique; une allure qui le ramène à l'époque des *Seins de glace*. Fausses pistes, meurtres en série, révélations distillées, magie noire (phénomène qui n'est pas disparu dans le Midi), pas étonnant que ce film, à mille lieues de ce à quoi les réalisateurs français nous ont habitués, connaissent un succès d'estime dans le monde anglo-saxon et, fait rare, aux États-Unis.

À la base de ce succès, une brochette de jeunes acteurs au talent fou. Lautner a toujours eu un faible pour le cinéma d'avant-guerre, où foisonnent les seconds rôles. D'où la chance qu'il offre aux jeunes loups de théâtre d'éclater au grand écran. Patrick Bruel, tout d'abord. Depuis 1978, on l'avait déjà vu entre autres dans *Attention Bandits* et *P.R.O.F.S.* *La Maison assassinée* permet à ce chanteur-comédien, à la bouille accrocheuse, de donner la pleine mesure d'un talent qui ne demande qu'à éclore. Ce n'était pas une mince tâche que d'entrer dans la peau d'un personnage qui subit les événements plus qu'il ne les provoque. Il s'en sort merveilleusement bien. Retenez-bien ce nom: Patrick Bruel.

Autour de lui, gravitent — ou plutôt batifolent — trois jeunes comédiennes qui n'ont de cesse de l'aguicher en dépit de l'opposition de leurs parents respectifs: Ingrid Held, dont la performance sensuelle lui a valu d'être mise en nomination pour le César du meilleur jeune espoir féminin; Anne Brochet, fort remarquée dans le dernier Chabrol, *Masques*, et qui donne à son personnage de prétendante une ferveur à fleur de peau (elle sera d'ailleurs la seule à enfin soutenir un sourire de Séraphin, à la toute dernière image); Agnès Blanchot, la « Molly Ringwald française », elle aussi formée sur les planches et qu'on ne tardera pas à revoir bientôt dans des rôles plus consistants. Délicieux tryptique féminin, appuyé, à l'occasion, par le jeu raffiné et intelligent d'une autre recrue de l'écran, Yan Collette, émouvant dans la peau d'une jeune aristocrate défigurée à la guerre.

Après cette gerbe de fleurs, voici venir le pot. Tout petit cependant. Tout d'abord, on peut se demander où les scénaristes avaient la tête en insérant les séquences où Séraphin laisse à la vue de tous, sur un âtre, le coffret renfermant les lettres fort compromettantes pour trois villageois. Grossière erreur. De la même façon, le scénario aurait gagné à être retravaillé dans la seconde partie, et plus particulièrement vers la fin, alors que tous les morceaux du puzzle sont lancés à une vitesse folle à la figure du spectateur. Comme si Lautner avait voulu en finir en moins de deux heures. Un peu plus de modération n'aurait certes pas nui. Dommage! Car jusque-là *La Maison assassinée* méritait une note presque parfaite.

Normand Provencher

When Harry Met Sally...

Ce qui plaît chez Rob Reiner, c'est son habileté à raconter une histoire connue avec un doigté et une fraîcheur qui nous font oublier qu'on a déjà pu l'entendre des dizaines de fois. Son premier film, *This Is Spinal Tap* (1984), était un exercice très réussi, un pseudo-documentaire délirant sur la dernière tournée d'un groupe *heavy metal* britannique fictif sur le déclin. *The Princess Bride* (1985) s'attaquait aux contes de fée avec un humour iconoclaste à la *Saturday Night Live*, mais aussi avec une certaine tendresse pour les classiques cinématographiques du genre. Dans son nouveau film, qui reprend, en les approfondissant, les personnages de *The Sure Thing*, de même que les prémices, on retrouve la même chaleur qui avait fait le succès de l'attachant *Stand By Me*.

Harry Burns et Sally Albright qui se rencontrent pour la première fois en 1977 et se retrouvent, par hasard, à intervalles réguliers plusieurs fois par la suite, vont mettre onze ans à se rendre compte qu'ils sont faits l'un pour l'autre, à transformer leur amitié en amour, à passer de « *stand by me* » à « *stay with me* ».

When Harry Met Sally... est aussi représentatif du syndrome du *big chill* qui a laissé une marque indélébile sur les années 80: choses sans cesse en mouvement, peur de la solitude, recherche d'un réconfort émotif à défaut d'une véritable relation amoureuse. Mais Reiner se veut nettement plus optimiste et lorsqu'il demande si le sexe constitue un obstacle à l'amitié entre un homme et une femme, il semble convaincu que les bons amis font les meilleurs amants.

Lui, c'est un gars en apparence léger pour qui tout type de relation avec une femme doit obligatoirement se terminer au lit, mais qui avoue volontiers sa grande peur de la mort qu'il appréhende à chaque tournant. Elle, c'est le type même de l'Américaine de bonne famille, une Miss Spray Net pour qui prime avant tout son apparence physique et qui porte bien son nom, « *all-bright* ». Pointilleuse sur les moindres détails de la vie courante, c'est le cauchemar des serveuses de restaurant lorsqu'elle entreprend de disséquer sans merci un menu pourtant simple. C'est d'ailleurs parce qu'il est convaincu que ces idiosyncrasies alimentaires cachent une nature réprimée que Harry choisit toujours de lui faire exposer sa sexualité (ou selon lui son manque de) dans un restaurant et devant le plus grand nombre de gens possible.

Shirley Valentine

Présenté à l'ouverture du Festival des films du monde, *Shirley Valentine* était un film très attendu. La pièce du même nom, écrite par Willy Russell, avait fait un malheur à Broadway. On en a confié l'adaptation cinématographique à Lewis Gilbert; un choix judicieux, à première vue, puisque ce vétéran des *James Bond* a aussi porté à l'écran une autre pièce à succès de Russell, *Educating Rita*. Les deux pièces et les deux films ont d'ailleurs beaucoup en commun: si vous avez aimé le premier, vous aimerez le dernier. *Shirley Valentine* nous fait découvrir une autre héroïne britannique aux prises avec son quotidien, une « reine du foyer » cette fois-ci, qui se souvient de sa jeunesse comme si quelqu'un d'autre qu'elle-même l'avait vécue. Sa



Si Reiner s'est donné un genre à parodier avec *Harry & Sally*, c'est bien le cinéma de Woody Allen et, par moments, il donne l'impression de vouloir refaire un *Annie Hall* pour la fin des années 80. Alter ego du réalisateur, Harry est une version plus émancipée, moins crispée et analytique du type « alienien ». Sa rencontre fortuite avec son ex-femme, accompagnée de son nouvel ami, est une situation typiquement « allenesque », jusqu'au prénom du remplaçant, Ira. Il en est de même de la partie semi-documentaire que constituent les témoignages des vieux couples, une formule dont Reiner aurait eu toutefois avantage à ne pas tant abuser.

Il y a aussi Carrie Fisher, la copine de Dianne Wiest dans *Hannah and Her Sisters*, dans un emploi similaire, ici la meilleure amie de Sally qui fréquente un homme marié, collectionne (ou recherche?) les désillusions et ne se déplace jamais sans son cardex de bonnes occasions.

Et, bien sûr, les couples se retrouvent toujours sous l'égide de *Casablanca*, désormais inscrit dans l'iconographie américaine comme le symbole et le point de ralliement des âmes esseulées.

Comme tout ce que fait Rob Reiner, c'est charmant et sans prétention, par moments un tantinet tristounet. Un petit film chaleureux qui, comme les réflexions sentimentales de Woody Allen, se savoure mieux à l'automne.

Dominique Benjamin

WHEN HARRY MET SALLY... — **Réalisation:** Rob Reiner — **Scénario:** Nora Ephron — **Production:** Rob Reiner et Andrew Scheinman — **Images:** Barry Sonnenfeld — **Montage:** Robert Leighton — **Musique:** Marc Shaiman — **Décor:** George R. Nelson et Dabrina Wright-Basile — **Costumes:** Gloria Gresham — **Interprétation:** Billy Crystal [Harry Burns], Meg Ryan [Sally Albright], Carrie Fisher [Marie], Bruno Kirby [Jess], Steven Ford [Joe], Lisa Jane Persky [Alice], Michelle Nicastro [Amanda], Gretchen Palmer [la femme de chambre], Robert Alan Beuth [un homme], David Burdick [un enfant de 9 ans], Joe Viviani [le juge], Harley Kozak [Helen], Joseph Hunt [le serveur au mariage], Kevin Rooney [Ira], Franc Luz [Julian], Tracy Reiner [Emily], Kyle Heffner [Gary] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 95 minutes — **Distribution:** Columbia.

SHIRLEY VALENTINE —**Réalisation:** Lewis Gilbert —**Scénario:** Willy Russell, d'après sa pièce de théâtre— **Production:** Lewis Gilbert— **Images:** Alan Hume —**Montage:** Lesley Walker —**Musique:** George

Hadjinassios et Willy Russell

— **Costumes:** CandicePaterson — **Décors:** JohnStoll — **Interprétation:**

Pauline Collins [Shirley

Valentine-Bradshaw], Tom

Conti [Costas Caldes], Alison

Steadman [Jane], Julia

McKenzie [Gillian], Joanna

Lumley [Marjorie], Bernard

Hill [Joe Bradshaw], Sylvia

Syms [la directrice], Gillian

Kearney [Shirley, jeune],

Catherine Duncan [Majorie,

jeune], Tracie Bennett

[Milandra Bradshaw], Gareth

Jefferson [Brian Bradshaw]

— **Origine:** Grande-

Bretagne — 1989 — 108

minutes — **Distribution:**

Paramount.

classe ouvrière comme Rita. D'un autre côté, Shirley n'a qu'à se retrouver telle qu'elle était jadis pour être heureuse; une cure de jeunesse à laquelle peut participer éventuellement son mari qui l'aime toujours. Rita n'a pas cette chance. Pour s'en sortir, elle doit se réinventer (une personnalité et une culture); une « réincarnation » qui fait fuir son mari. Les deux oeuvres de Russell ont à coeur la vie et l'expression des femmes. Pour que son portrait de la femme britannique soit complet, il ne lui manque qu'un volet sur la haute bourgeoisie et l'aristocratie: « Educating Lady Di. » Qui sait?

Cependant, on peut espérer que Russell s'associe à un autre réalisateur que Lewis Gilbert pour sa prochaine incursion au cinéma. Ce n'est pas que Gilbert fasse du mauvais travail, seulement il réalise sans grande imagination. Un tâcheron dont la mise en scène, surtout dans *Shirley Valentine*, n'arrive pas à se libérer du théâtre. À regarder certaines scènes, certains plans du film, on arrive à deviner de quoi la pièce avait l'air sur les planches. Premier tableau: Shirley qui parle au public et non à une caméra, son mur-complice derrière elle, baigné d'une lumière qui l'élève au rang de personnage. Ou encore: Shirley assise à une petite table blanche, verre de vin à la main, qui contemple une mer que seule elle peut voir... bien que l'éclairage autour d'elle prenne des couleurs crépusculaires et que les vagues, peut-être, se fassent entendre en coulisses. La réalisation de Gilbert est lourde. Shirley se libère peut-être, mais l'actrice qui l'interprète, Pauline Collins, demeure prisonnière du cadrage statique du cinéaste. Sans parler de la façon disgracieuse avec laquelle on a filmé son corps nu au ralenti lorsqu'elle saute à la mer. Ce moment qui aurait pu être très beau, le baptême de la nouvelle-ancienne Shirley, sombre dans le ridicule.



Néanmoins *Shirley Valentine* a le mérite d'immortaliser sur pellicule ce qui reste de la performance savoureuse, et oh combien maîtrisée! de Pauline Collins. C'est elle qui, au théâtre, a fait le succès de la pièce. Les admirateurs de Tom Conti peuvent aussi le découvrir dans un rôle de composition à l'humour déroutant. Avec son accent impénétrable et ses reparties frôlant l'absurde, Conti m'a fait penser à Peter Sellers. Un Peter Sellers au comique brillant, comme toujours, mais capable d'émouvoir aussi. C'est un rare plaisir que nous offre Conti.

Shirley Valentine, donc, pour le texte et pour les acteurs.

Johanne Larue

Abyss / The Abyss

ABYSS [The Abyss] —**Réalisation:** JamesCameron — **Scénario:**James Cameron — **Pro-****duction:** Gale Anne Hurd —**Images:** Mikael Salomon —**Montage:** Joel Goodman —**Musique:** Alan Silvestri —**Son:** Leo Orloff — **Décors:**Anne Kuljian — **Costumes:**

Deborah Everton —

Interprétation: Ed Harris

[Bud Brigman], Mary

Elizabeth Mastrantonio

[Lindsey], Michael Biehn [le

lieutenant Coffey], Leo

Burmester [Catfish], Todd

Graff [Hippy], John Bedford

Lloyd [Jammer], J.C. Quinn

[Sonny], Kimberly Scott [One

Night], Capitaine Kidd Brewer

Jr. [Lew Finler], George

Robert Klek [Wilhite],

Christopher Murphy

[Schoenick] — **Origine:**

États-Unis — 1989 — 140

minutes — **Distribution:**

20th Century Fox.

Le rêve américain est peut-être une invention de Hollywood (qui, en revanche est une invention américaine), mais il ne lésine pas sur les chiffres. James Cameron a obtenu des dizaines de millions de dollars (trente ou quarante, peu importe), pour porter à l'écran une idée qu'il a eue, comme ça, à l'époque où il était encore sur les bancs d'école. À Hollywood, un réalisateur vaut ce que son dernier film a rapporté au box-office. Et parfois il se trouve un studio disposé à donner carte blanche à un cinéaste si son dernier film, *Aliens* par exemple, a cassé la baraque. Pour cela, il n'est pas nécessaire d'avoir un scénario mais plutôt un projet, une idée, un concept, bref, un rêve, de préférence américain.

Cameron prend soin de présenter son film comme un drame humain, où les effets spéciaux, les décors et tout le reste ne sont pas le but en soi. Il a dépensé une fortune, mobilisé une armée de techniciens, tourné pendant des mois des séquences spectaculaires dans des citernes gigantesques remplies d'eau, et veut nous faire croire, avec un sang-froid imperturbable, que l'important, dans son film, ce sont les personnages. Mais le problème c'est qu'il n'y a pas grand chose d'important dans *The Abyss*, sinon peut-être des intentions qui n'aboutissent qu'à moitié et dont on peut, ici et là, glaner les restants.

L'action se situe dans une base de recherche pétrolière sous-marine appelée *Deepcore*, qui a été entièrement conçue par une femme, Lindsey, et que dirige l'époux de celle-ci, Bud. La base est

réquisitionnée par l'armée américaine lorsque celle-ci doit repêcher un sous-marin nucléaire qui s'est échoué à la suite d'une tempête. À partir de là, le film s'engage sur une multitude de courants que Cameron tente de faire converger tant bien que mal. Il y a l'histoire du couple Lindsey-Bud, pour qui le mariage ne semble pas avoir vraiment « cliqué »; il y a l'histoire du sous-marin, au début du film, puis celle des membres de l'armée, qui elle-même se subdivise, car un de ceux-ci est une sorte de psychopathe qui deviendra une menace pour tout le monde; et enfin il y a l'histoire de science-fiction qui concerne un peuple d'extra-terrestres (ou d'intra-terrestres, ce n'est jamais vraiment clair), qui vont intervenir dans tout cela de façon imprévue.

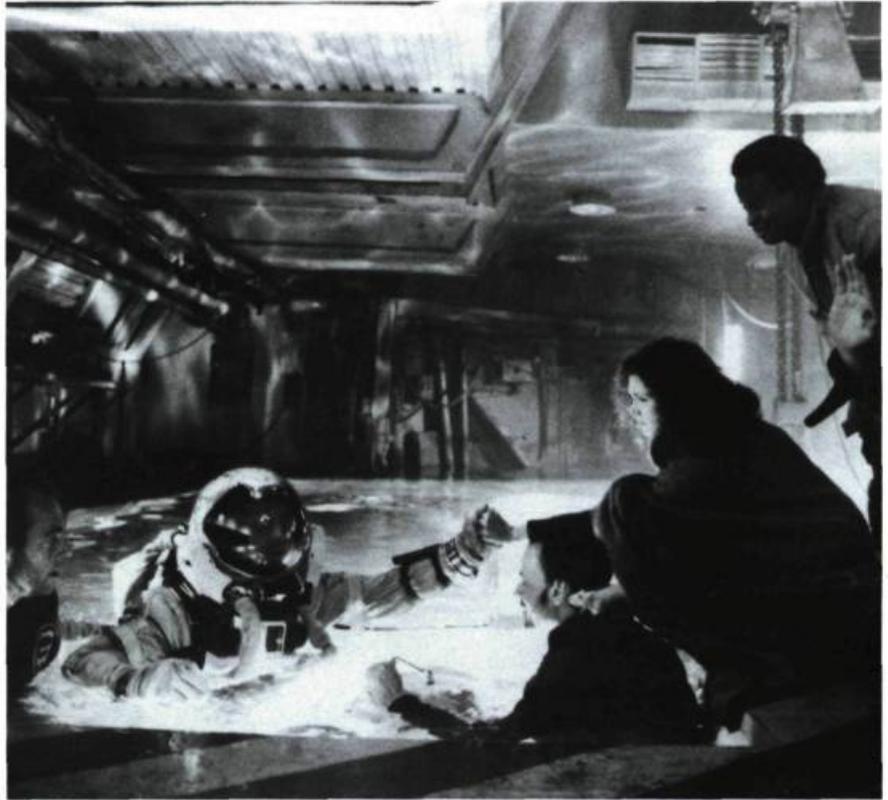
Si le film a un mérite, c'est celui de confirmer l'intérêt que porte Cameron à l'égard du matriarcat. Dans *The Terminator* et *Aliens*, la femme représentait un espoir de pérennité de la vie. Dans le premier, son don de procréation était garant de la survivance humaine; dans le second c'était sa force maternelle qui venait à bout de la créature. Ce sont là des éléments nouveaux dans le cinéma de science-fiction, qui est un genre en général misogyne et patriarcal. Dans *The Abyss*, on retrouve d'emblée une étonnante métaphore de la femme protectrice et procréatrice par le biais de la base sous-marine elle-même, qui est une sorte de machine-utérus. En plus de l'avoir conçue, Lindsey s'attache d'abord et avant tout à protéger cet abri contre toute intrusion. Cela explique pourquoi elle ressent, comme une sorte de

viol, la présence de l'armée en son sein.

Lindsey est le symbole de la femme en tant que protectrice de la vie et aussi en tant que créatrice de la vie, avec un rôle à jouer dans le destin de ses partenaires. Dans la séquence la plus forte du film, Lindsey franchit l'étape ultime du sacrifice humain pour sauver son compagnon d'une mort certaine, accomplissant ainsi le don de sa propre vie. Pour boucler la boucle, le personnage reprend vie de sa propre volonté, comme si elle se donnait naissance à elle-même. Dans des moments comme celui-là, le film atteint une sorte de grandeur en rendant un hommage extrêmement original à la femme.

Malgré ces éléments d'un intérêt indéniable et malgré un souffle incontestable dans certaines scènes spectaculaires, le film demeure brouillon. Tout ce qui concerne la présence d'une autre race dans les profondeurs de l'abysse n'aboutit à rien. Le film se termine sur le baiser du couple Lindsey-Bud, enfin réuni après une succession de sacrifices et de rendez-vous avec la mort, comme si tout le reste n'avait été qu'une gigantesque (et coûteuse) excoissance destinée à susciter leur rapprochement. C'est peut-être de cela dont Cameron parlait en décrivant son oeuvre comme un film sur les personnages. *The Abyss* offre, et c'est la moindre des choses, un beau rôle à Mary Elizabeth Mastrantonio, une actrice qui devrait dominer les rangs dans les années à venir.

Martin Girard



Romero

Au récent colloque sur le documentaire qui s'est tenu à l'O.N.F.⁽¹⁾, la critique américaine Julia Lesage nous apprenait qu'il est impossible de diffuser à la télévision américaine des films qui sont favorables à l'actuel gouvernement du Nicaragua, dirigé par la gauche marxiste. Cette censure s'explique lorsque l'on sait que les républicains continuent à soutenir tous les régimes de droite en Amérique latine. Au premier abord, plusieurs seront donc surpris de voir qu'Hollywood a accepté de distribuer *Romero*, un film où le régime fasciste du Salvador est vertement critiqué. Une des scènes de *Romero* contient même une réplique dénonçant l'attitude du gouvernement américain. A-t-on affaire à une oeuvre subversive? Tout de même pas (assez).

Romero est avant tout l'histoire d'un seul homme, un héros contemporain, l'archevêque de San Salvador, qui fut assassiné en 1980 avant de pouvoir assister à la libération de son peuple. Le scénario suit le cheminement moral et la conscientisation politique de Mgr Oscar Romero, en se gardant bien de trop élargir la portée de son discours. Le spectateur nord-américain ne se sent pas souvent interpellé sur le plan politique (« cette histoire s'est passée, il y a 10 ans, dans un pays loin de chez moi »). Le point de vue du film, sa propagande, sont surtout humanistes: un être est confronté à une injustice immonde qu'il combat jusqu'à la mort; la genèse classique de tout film héroïque. Les auteurs du film ont donc eu la tâche facile: fabriquer certaines scènes clés tout en s'effaçant devant la puissance narrative du destin tragique de Romero.

Là se situe justement la faiblesse, relative, du film. La présentation du drame ne porte pas la marque d'un auteur. *Romero* est filmé et monté comme un film télé. Un bon film télé, mais tout de même, un film plutôt aseptisé, conventionnel et sans grande surprise. Une constatation décevante lorsqu'on connaît le réalisateur John Duigan dont le dernier film, *The Year My Voice Broke*, ne manquait pas de flair visuel. Il est impossible de reconnaître la marque du cinéaste dans *Romero*. Les seuls moments stylisés du film, à part la finale au ralenti, sont ceux où un éclairage expressif accompagne les gros plans de Richard Jordan, qui joue le rôle du prêtre responsable de la « conversion » socio-politique de Romero. Je pense surtout à cette lumière orangée où baigne le visage souriant et tellement humain de Jordan lorsqu'il assiste à l'ordination de son ami au poste d'archevêque, et celle, toute blanche et céleste, à contre-jour, qui accompagne son irruption dans un cocktail, après qu'il eut été témoin du massacre de dizaines de fidèles rassemblés pour la messe. C'est bien peu... même si ces deux plans réussissent à trahir la sympathie qu'éprouve Duigan pour les prêtres engagés (éclairés, qu'ils sont, par la lumière divine?). C'est ici qu'on peut finalement parler de « subversion » latente.

Même si le film ne montre pas sous un jour très favorable les prêtres qui prennent les armes pour se joindre aux mouvements populaires en Amérique latine, il est catégorique dans son engouement d'un clergé activement engagé dans la résolution des problèmes sociaux de ces pays bouleversés. En ce sens, *Romero* tient

ROMERO — Réalisation: John Duigan — **Scénario:** John Sacret Young — **Production:** Ellwood E. Kieser — **Images:** Geoff Burton — **Montage:** Frans Vandenburg — **Musique:** Gabriel Yared — **Interprétation:** Raul Julia [l'archevêque Oscar Arnulfo Romero], Richard Jordan [le père Rutilio Grande], Ana Alicia [Arista Zelada], Eddie Velez [le lieutenant Columa], Alejandro Bracho [le père Alfonso Osuna], Tony Plana [le père Manuel Lorañtes], Harold Gould [Francisco Galedo], Lucy Reina [Lucia] — **Origine:** États-Unis — 1989 — 105 minutes — **Distribution:** Malofilm.

(1) Voir Séquences, septembre 1989, no 144 - 142, p. 47 sq.



Mes meilleurs copains

MES MEILLEURS COPAINS — Réalisation:

Jean-Marie Poiré —

Scénario: Jean-Marie Poiré et Christian Clavier —

Production: Hervé Truffaut —

Images: Claude Agostini —

Son: Jean-Bernard Thomasson —

Montage: Catherine Kelber et Adeline Yoyotte-Husson —

Décors: Hugues Tissandier —

Costumes: Martine Rapin —

Musique: Michel Goglat —

Interprétation: Gérard Lanvin [Richard], Christian Clavier [Jean-Michel], Jean-Pierre Bacri [Guido], Philippe Khorsand [Antoine], Louise Portal [Bernadette], Jean-Pierre Darroussin [Dany], Marie-Anne Chazel [Anne], Elisabeth Margoni [Monique], Jacques François [M. Thuilliet], Didier Kaminka [le patient d'Anne] —

Origine: France — 1988 — 110 minutes —

Distribution: CinémaPlus.

Le sujet était en or. Cinq garçons français et une Québécoise, interprétée par Louise Portal, vivent leur mai 68 à Paris en se faisant tour à tour acteurs d'un théâtre révolutionnaire ambulant, cinéastes de l'Underground et membres d'un groupe rock psychédélique. Vingt ans plus tard, ces messieurs de la gauche ont une vie beaucoup plus rangée, et comme tassée vers la droite, alors que leur amie s'est recyclée dans un pop-rock plutôt insipide. Lorsqu'elle se produit à l'Olympia, pour un soir seulement, une réunion d'anciens s'impose. Rendez-vous mi-amoureux, mi-nostalgique où toute une génération de Français en prendra pour son rhume.

Mes meilleurs copains, c'est bien sûr *The Big Chill* (*Les Copains d'abord*) servi à la sauce française. Pas un remake s'entend, mais une véritable adaptation du sujet. Le scénario est truffé d'anecdotes et d'observations qui sont spécifiques à l'histoire récente de nos cousins français. On peut certainement trouver quelque plaisir devant cet étalage de souvenirs et de personnages très typés, confectionnés sur mesure pour rappeler au spectateur français de 40 ans ses propres 20 ans. Le film peut même offrir au spectateur d'ici un attrait tout particulier: celui de voir un personnage québécois se retrouver à l'épicentre d'une fiction étrangère. Il est d'ailleurs exceptionnel de voir, dans un film français, une actrice de chez nous jouer autre chose qu'une Française au drôle d'accent. Avec *Mes meilleurs copains*, le Québec fait véritablement son entrée dans l'imaginaire cinématographique français. Ça aurait pu être intéressant; c'est raté. Et sur plusieurs fronts.

un discours contraire aux vœux du Vatican demande à ce que l'Église catholique ne se mêle pas de politique. Hollywood doit se dire, avec raison, qu'elle risque moins de froisser l'Église que le gouvernement américain: *Romero* n'est pas *The Last Temptation of Christ*. Cependant, le spectateur qui sait lire entre les lignes songera peut-être à une crucifixion qui n'a jamais eu lieu; celle de Ronald Reagan dont l'administration a soutenu le gouvernement responsable de la mort de Mgr Oscar Romero et de milliers d'autres innocents. Et le Salvador n'est pas un cas isolé.

Mais *Romero* n'est pas un film enragé. C'est un film indigné dont la force de persuasion réside dans l'abondance des crimes inhumains qu'il dévoile, et dans le courage stoïque qu'il nous laisse lire sur le visage de Mgr Romero, admirablement interprété par Raul Julia. Celui-ci se révèle être la seule surprise du film de John Duigan. Cet acteur américain d'origine portoricaine, qu'on a surtout vu dans des rôles de séducteurs latins, livre une performance étonnante. Solide, corpulent même, Julia a pris du poids pour le rôle, ralenti sa démarche de félin et caché son beau regard derrière d'épaisses lunettes. Par delà sa transformation physique, il s'est aussi dépouillé du jeu flamboyant qui l'a souvent caractérisé. Il interprète Romero avec beaucoup d'humilité, tout en douceur. Lorsqu'il élève la voix, chose rare, on sent son personnage surpris par la violence qui l'habite soudain. Bref, un travail d'acteur remarquable et un hommage à l'homme dont le message n'aura pas, espérons-le, inspiré que les auteurs de *Romero*.

Johanne Larue

Passons rapidement sur les faiblesses inhérentes à ce genre de comédie. Le typage de personnages peut être efficace pour faire rire, mais on finit par se lasser de ces êtres unidimensionnels, prévisibles et artificiels: on nous sert l'homosexuel de service, le yuppie égocentrique (une redondance), le bourgeois romantique, etc. Le côté exhaustif, voire même didactique, du tableau tue toute surprise et ne laisse aucune place à la fantaisie.

L'approche n'est pas la même pour la construction du personnage féminin, mais le résultat finit par être tout aussi décevant. Malgré son nom évocateur, qui nous prépare au pire, Bernadette *Legranbois* ne représente pas le Québec mythique, celui des forêts et des Indiens d'Amérique où gambaderaient de blanches sauvages aux jurons rigolos. Bernadette roule ses r mais n'est pas la caricature d'une nation; elle semble plutôt avoir le dessus sur ces messieurs de la métropole (coloniale), lorsqu'elle emprunte un accent parisien drôlement affecté pour jouer à la star. C'est amusant mais, d'un autre côté, on ne sait rien de Bernadette, de son passé, de ce qui la motive. Son personnage n'a pas de caractéristiques véritables. Elle est la Femme, c'est tout. Celle qui attise les passions, porte le groupe en son sein et demeure en tout temps, l'Autre. Fascinante mais étrangère à l'homme...et au pays de celui-ci, dans ce cas-ci. Ce n'est donc qu'au niveau métaphorique qu'il est significatif que Bernadette soit Québécoise. En étant Nord-américaine, elle est doublement « autre », doublement fascinante. Ou enfin elle devrait l'être, mais ses prétendants sont plus occupés à parler d'eux-mêmes qu'à la questionner. En fait, Bernadette

ne devient bien vite qu'un accessoire catalyseur de quiproquos, dignes des plus banales comédies de boulevards. Et le film tombe très bas lorsque le réalisateur ne manque aucune occasion de souligner, par des gros plans plongeants, la poitrine généreuse de Bernadette dans les scènes de flash-back. Dans ces moments-là, on aurait le goût de rapatrier Louise Portal et de nous sortir de « l'imaginaire cinématographique français ».

Quoi qu'il en soit, on oubliera vite *Mes meilleurs copains* malgré quelques qualités d'ordre technique, qualités par ailleurs normales dans toute production bien financée: belle photo, direction artistique recherchée dans les scènes d'époque, etc. Jean-Marie Poiré n'a pas réalisé le grand film sur les mœurs et les déboires de la génération de mai 68. La comédie exige une âme que *Mes meilleurs copains* n'a pas.

Johanne Larue



TRANSILVANIA

*Le restaurant où le seul vampire
c'est notre accordéoniste*

MARIN NASTURICA

« Marin Nasturica, soirée inoubliable, musique russe, roumaine et américaine de rêve. C'est un virtuose qui a le coeur au bout des doigts. »

Francine Grimaldi (La Presse)

« A truly wonderful musician! » (Vraiment! un musicien magnifique).

Oliver Jones

« Quel grand artiste! Au sommet des sommets. »

Gheorghe Zamfir

« Ce soir l'accordéon a pris pour moi une toute autre dimension. J'ai passé une soirée enchantée et je me suis régalée musicalement. »

Carmen Montessuit (Journal de Montréal)



TRANSILVANIA
CUISINE CONTINENTALE

1873, rue Saint-Louis (à l'angle du boul. Laurentien)
Ville Saint-Laurent (Québec)
Tél.: (514) 744-3856