

Zoom out

Numéro 146, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50408ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (146), 63–78.

MILOU EN MAI



À Paris, les grévistes de ce fameux mai 68 semblent rêver de vacances perpétuelles aux frais de patrons qui chanteraient l'Internationale. C'est une parenthèse révolutionnaire où étudiants et ouvriers prolongent les délices de la récréation avec amours libres et orgues guerrières.

Seules les abeilles semblent tout ignorer de cette grève générale. Avec un horaire très sévère et une activité saisonnière très chargée, ces pauvres abeilles n'ont vraiment pas le temps de se la cirer douce en écoutant du Virgile récité en latin par un certain Milou. Ajoutez à cela l'exemple d'une reine très portée sur le rendement et vous comprendrez qu'en somme nos abeilles doivent trimer comme de véritables bêtes de somme.

La grève? Pensez donc! C'est un luxe que seuls peuvent se payer ceux qui mettent du miel dans leur café. À sa manière, Emile Vieuzac dit Milou fait partie des grévistes permanents. Il n'a jamais senti l'appel du travail comme une vocation irrésistible. Il serait content de vivre avec *Alexandre le Bienheureux*. Il demeure avec sa maman, une abeille prévoyante et très ordonnée dans un manoir de Gers près de Samatan. La vie de Milou ressemble à celle d'un petit canard bourgeois attelé au courant d'une source aux allures

utopiques. Il est maladroit, notre Milou: il se tache tout le temps. Il pratique la pêche aux écrevisses d'une façon artisanale avec un doigté fort original. Il dort aussi bien avec son vélo qu'avec la bonne. Ce qui ne fait pas de lui un pervers. Non. Cela révèle simplement qu'il est fait d'une chair qui se nourrit d'aventures occasionnelles. Son esprit aussi se veut bien gavé. Comme en font foi les nombreux livres de sa bibliothèque.

Aujourd'hui, Milou se sent envahi par un immense désœuvrement. Durant ce beau mois de Marie, on vient de lui couper le fil à la patte qui le soudait à sa mère. Madame Vieuzac a-t-elle voulu faire mentir une expression populaire affirmant que la vie est un oignon qu'on épluche en pleurant? Toujours est-il que, pour elle, c'était la mort qu'elle venait d'éplucher à son grand étonnement. On l'exposera dans la bibliothèque. Cette mort soudaine entraînera la réunion de tous les héritiers dans le manoir familial.

Alors qu'à Paris étudiants et travailleurs crient pour une meilleure justice sociale, dans un manoir du Gers, on susurre en comptant ses sous et ses petites cuillères. Pendant que les uns crient, d'autres chuchotent des règlements de comptes autour d'un héritage en péril. On voit déjà poindre ici l'ironie aussi suave que mordante d'un Louis

Séquences a déjà parlé de...

DISTANT VOICES,
STILL LIVES,
no 138,
janvier 1989, p. 27.

MON XXe SIÈCLE,
no 141/142,
septembre 1989, p. 61.

MY LEFT FOOT,
no 143,
novembre 1989, p. 30.

MYSTERY TRAIN,
no 141/142,
septembre 1989, p. 55.

PASSION ANDALOUSE
(sous le titre *Montoyas y Tarentos*),
no 143,
novembre 1989, p. 30.

ROMERO,
no 143,
novembre 1989, p. 91.

T'ES BELLE JEANNE,
no 138,
janvier 1989, p. 55.

YAABA,
no 144,
janvier 1990, p. 74.

MILOU EN MAI —

Réalisation: Louis Malle —
Scénario: Louis Malle, Jean-Claude Carrière —
Production: Vincent Malle —
Images: Renato Bertà —
Montage: Emmanuelle Castro —
Musique: Stéphane Grappelli —
Son: Jean-Claude Laureux —
Décors: Willy Holt —
Costumes: Catherine Leterrier —
Interprétation: Michel Piccoli (Milou), Miou-Miou (Camille), Michel Duchaussoy (Georges), Dominique Blanc (Claire), Harriet Walter (Lily), Bruno Carette (Grimaldi), François Berleand (Daniel), Martine Gauthier (Adèle), Paulette Dubost (Madame Vieuzac), Rozenn Le Tallec (Marie-Laure), Renaud Danner (Pierre-Alain), Jeanne Herry-Leclerc (Françoise), Bernard Brocas (le curé) —
Origine: France — 1990 — 108 minutes —
Distribution: Alliance/Vivafilm.

Malle sans toutefois donner dans la dérision par trop cruelle.

Les histoires qui tournent autour d'un héritage sont courtisées par de nombreux auteurs. Le suspense en raffole. La jalousie s'en frotte les mains. Les situations burlesques en redemandent. L'originalité de la démarche de Louis Malle, c'est d'avoir dessiné son histoire d'héritage sur fond de contestation soixante-huitarde. Et ce, sans promener sa caméra sur les barricades parisiennes. C'est la radio qui, entre deux pannes de courant, servira de toile de fond sonore. Le rire caustique n'a qu'à bien se tenir devant une jeunesse qui voit rouge tandis que les bourgeois petits et grands craignent de sombrer dans le rouge. Dans ce contexte, les cerises n'ont vraiment pas hontes de mûrir même si on est loin de la métropole qui pagaie en pagaille dans les plates-bandes du mois le plus beau.

Qui sont les héritiers? Milou comme de bien entendu. Sa fille Camille. Mais oui, ce vieux garçon entre deux distractions a semé une fille qui ne lui ressemble guère. Elle est radine. Et réac, comme ils disent là-bas. À un point tel qu'on pourrait jusqu'à l'imaginer allergique au vin rouge. Elle possède quand même son petit côté sympathique. Elle nous fait penser à ces femmes qui s'agitent beaucoup comme pour quémander une parcelle d'amour. Elle a trois enfants. Elle n'est pas heureuse en ménage. À ses yeux, faire la grève, c'est afficher un manque d'éducation éhonté. Il y a Georges qui est correspondant pour *Le Monde* à Londres. On vient de le muter. Ce qui le rend vulnérable. Il y a aussi Claire, orpheline et lesbienne. Comme on l'imagine, il y a là matière à de réjouissantes querelles. Mais, avec Louis Malle, on ne baigne pas dans le cambouis de la grosse farce. Il y a de la subtilité dans l'air de ce mai gorgé de soleil. Tout en gardant leur épaisseur humaine, les personnages pratiquent la nuance qui cache dans son manteau des motivations mystérieuses. Entre deux plans, on pourrait imaginer Tchekhov se promenant dans les coulisses d'une suggestion à saveur subliminale.

Un monde sans pitié

Il y a des films, comme ça, qui s'imposent comme une évidence aveuglante dès leur première projection; des films qui arrivent de nulle part, mais qui réussissent, plus que tout autre long métrage produit à l'intérieur du système officiel, à cerner l'air du temps et à marquer leur époque. C'était le cas de *Pierrot le Fou* en 1959; celui de *La Maman et la Putain* en 1973 et celui d'*Extérieur Nuit* en 1980. Il est peut-être (il est sûrement) trop tôt pour l'affirmer, mais — à en croire la réaction qu'il a suscité sur les deux rives de l'Atlantique, autant chez le public que chez les critiques —, il semble bien que le premier long métrage d'Éric Rochant rejoigne les oeuvres précitées de Jean-Luc Godard, de Jacques Bral et de Jean Eustache au panthéon du cinéma français contemporain. En effet, non seulement ce film trace-t-il un portrait juste et lucide des moeurs d'une certaine jeunesse parisienne à l'aube des années 90, mais il le fait sur un ton nouveau, spontané. Rafraîchissant.

Afin de nous raconter les mésaventures sentimentales de Hippo, un jeune homme dans la vingtaine «qui n'a que dalle, sauf l'amour», Rochant n'a pas sombré dans le formalisme hyper-poétique d'un

Même si le fond de l'air est soixante-huitarde, le ton général du film se veut léger. Tout y est maîtrisé comme dans la confection d'une fine dentelle. Une maille d'ironie à l'envers. Une maille de tendresse à l'endroit. C'est tricoté serré avec un dessein impressionniste illustrant un pique-nique à la campagne. On se gave, on se gargarise d'opinions contradictoires pendant que le prolétariat creuse un trou dans la cour pour enterrer celle qui faisait régner l'ordre dans le domaine. Mais oui, même le croque-mort est en grève. Cette comédie de moeurs dérape un peu à la fin avec sa frange aussi caricaturale que languette. Cela ressemble à un mauvais jeu scout. N'empêche que le tout impressionne sous l'habile direction d'un oiseau moqueur au timbre très en forme. Michel Piccoli, cet acteur généreux capable de faire rougir le prêt-à-tout déguisé en scout permanent, donne ici à son personnage une chaleur humaine qui nous replonge dans la fascination et la fragilité d'une enfance retrouvée.

Louis Malle joue parfois avec les contrastes. Dans le contexte d'un film réaliste, il va jusqu'à introduire deux apparitions de Madame Vieuzac. Il y a ce chat noir dont l'inquiétante présence se faufile partout. On dit que les chats sont passés maîtres dans la sieste perpétuelle. Ici, la sieste ira même jusqu'à se poursuivre sur les draps de la défunte. Il y a ce chien blanc qui grogne devant des étudiants en grève. Encore un peu et il hurlerait au drapeau rouge. Et elle est chouette cette brève séquence où un hibou regarde Milou en train de pleurer. Sur tout cela, Louis Malle promène une caméra fluide qui s'amuse à reluquer choses et gens.

Milou dit quelque part dans le film que le fait de regarder de beaux paysages embellit les yeux. Après le visionnement de *Milou en mai*, on risque d'en sortir non seulement avec des yeux plus beaux, mais aussi avec des yeux plus malicieus.

Janick Beaulieu

UN MONDE SANS PITIÉ —

Réalisation: Eric Rochant —
Scénario: Eric Rochant —
Production: Alain Rocca —
Images: Pierre Navion —
Montage: Michèle Darmon —
Musique: Gérard Torikian —
Son: Jean-Jacques Ferran —
Décors: Thierry François —
Costumes: Zella Van Den Bulke —
Interprétation: Hippolyte Girardot (Hippo), Mireille Perrier (Nathalie), Yvan Attal (Halpern), Jean-Marie Rollin (Xavier), Cécile Mazan (Francine), Aline Still (la mère), Paul Paveil (le père), Anne Kessler (Adeline), Patrick Blondel (JF) —
Origine: France — 1989 — 84

Carax ou l'esthétique caricaturale d'un Besson: il a plutôt privilégié une forme simple, naturelle, fluide. Sa lumière, par exemple, n'est pas une lumière de studio, créée en laboratoire et bourrée de références artificielles, mais une lumière molle, blanchâtre qui est celle de Paris trois jours sur quatre. De même, son scénario n'a pas la rigueur toute solennelle (pour ne pas dire toute mortuaire) de *Mauvais Sang* ou de *Nikita*, mais bien la souplesse et la nonchalance des premiers Truffaut. Tournant le dos aux tics et au toc des années 80, Rochant (qui, soit dit en passant, est âgé de 28 ans) a choisi de nous donner un cinéma plus instinctif, plus sobre, plus vrai. Chez lui, rien ne passe par le filtre de la culture: tout est à prendre au premier degré, à bras le corps. Ou plutôt: à bras le coeur.

À la première image, le spectateur ressent comme un choc: il a tant et tellement été conditionné, au cours des dernières années, à associer cinéma et rêve que ce brusque plongeon dans la réalité le déboussole. Ces murs de brique, ces taxis et ces jeunes paumés qui se promènent les mains dans les poches lui paraissent aussi étrangers que ne l'étaient les décors suittants des premiers Ridley

Scott ou les gadgets étincelants des premiers Beineix. Il ne se sent pas chez lui, mais ailleurs, quelque part dans une lointaine galaxie. Et puis son regard s'habitue, ses souvenirs lui remontent lentement à la mémoire et il redescend (enfin) sur terre.

Malgré son titre, *Un monde sans pitié* n'est pas un drame violent, dur et cynique comme nous en ont tant donné les réalisateurs français au cours de la dernière décennie: c'est un film tendre, parfois drôle et toujours subtil, qui traite de sujets graves (le chômage chez les jeunes, l'absence de rêve, le désespoir amoureux) sur un ton de vaudeville urbain. Comme Hippo — et comme Antoine Doinel, pourrait-on dire —, Éric Rochant s'amuse à glisser un regard faussement indifférent sur les gens et les choses, n'utilisant des dialogues doucement ironiques que pour mieux cacher sa tristesse et son agoisse.

Le ton — ou plutôt, les thèmes — d'*Un monde sans pitié* fait parfois penser aux romans d'Alexandre Jardin. En effet: comme l'auteur de *Bille en tête*, du *Zèbre* et de *Fanfan*, Éric Rochant parle de la passion. Pour Hippo comme pour le zèbre ou Robinson Crusoe, il n'y a d'autre solution au cul-de-sac actuel que la passion

amoureuse. Enfants du chômage, du divorce et du sida, ces personnages sans but ni rêve n'ont plus, pour combler le vide laissé par la mort de Dieu et celle de Marx, que l'amour et le coup de foudre. Miis au ban de la société, et se retrouvant sans le sou, ni dogme ni combat, ils ne pensent qu'au jour où ils pourront enfin s'accrocher à une histoire d'amour pour échapper à la banalité et vivre ne serait-ce qu'un semblant d'aventure.

Magnifiquement mis en image (on n'avait pas vu des éclairages d'une telle sobriété et d'une telle véracité depuis belle lurette) et interprété avec brio par Hippolyte Girardot, cette chronique d'un temps flou nous dit, l'air de rien, de grandes vérités sur la petite vie des jeunes d'aujourd'hui. Et cela, sans tomber dans le look «beatnik branché» de *Stranger than Paradise*, ni le romantisme exacerbé de *Mauvais Sang*.

Un film juste, donc, qui filme l'errance des cœurs à hauteur d'homme. Et qui tranche de l'ensemble de la cinématographie française, malheureusement de plus en plus narcissique, maniérée et stérile.

Richard Martineau



Le Temps des Gitans

Le problème posé par les Gitans est à la fois historique et géographique. Géographique d'abord, dans la mesure où les gitanologues sont d'accord sur l'origine indienne des Gitans, en s'appuyant sur de solides bases anthropologiques, culturelles et linguistiques. Et, indiscutablement, il existe d'étranges ressemblances ethniques, sociales et culturelles entre les Gitans et plusieurs groupes de l'Inde.

Historique, par ailleurs, puisque, dès leurs migrations d'origine, vers l'an mille, les Gitans seront difficilement acceptés, donnant naissance, par leur indépendance, leur mépris des lois et leurs pouvoirs de divination, à des légendes, des racontars, des craintes, voire des haines dont les siècles successifs verront la concrétisation par des répressions de plus en plus dures et arbitraires, allant de la simple déportation à la prison, aux galères, au bûcher ou à la mort. Parmi ces légendes, il en est une, particulièrement tenace, dont la littérature populaire du XIXe siècle fera un usage presque indécent: celui des rapt d'enfants et leur revente subséquente. Et lorsqu'Emir Kusturica, le scénariste réalisateur du *Temps des Gitans*, lira dans le journal *Express Politika* un article parlant d'un groupe de Roms emprisonnés à la frontière italienne, et accusés de vols et de kidnappings d'enfants, il suivra cette pente naturelle et en fera un film, s'attirant ainsi la rage de ceux qu'il mettait en scène en donnant d'eux l'image terrible qui les suit depuis des siècles, et dont ils tentent par tous les moyens de se débarrasser.

Mais quand Kusturica commença à travailler le scénario avec Gohan Mihic, ils réalisèrent bientôt qu'il fallait absolument «élargir» le sujet. Le simple vol, situé à la fin du film, n'est en fait que le prétexte à broser une fresque immense et tendre sur la condition gitane, ses lois, ses traditions et aussi ses dimensions magiques et ésotériques.



Le pari était dur à tenir et le fut en effet: neuf mois de tournage infernal, dans des conditions parfois dantesques, avec des comédiens qui, presque tous, affrontaient l'oeil de la caméra pour la première fois; la difficulté aussi de faire tourner ensemble les Roms et les payos (non-Roms), le manque de communication constante, puisque les Roms sont pour la plupart illettrés et que leur texte était parfois assez long. Mais, avec tout cela, et peut-être justement en dépit de tout, Kusturica a su évoluer avec maestria entre le réalisme et le surréalisme, au moment où il a compris «la charge d'amour» que recelait le film. Il l'a alors pris en main, comme on tient les rênes d'un cheval, comme il dit si joliment. Et finalement, du particulier, voire de l'anecdote, il est passé à l'universel, horizontal dans la mise en scène et... vertical dans la logique, dit-il encore. Le film est accessible en Amérique latine, en Afrique du Sud, en Suède ou en Sibérie... Et son action peut être racontée en deux phrases et retenir l'attention de n'importe quel habitant de la planète. «Pourquoi les

LE TEMPS DES GITANS (Dom za vesanje) — Réalisation: Emir Kusturica — **Scénario:** Emir Kusturica — Gordan Mihic — **Production:** Mirza Pasic — **Images:** Vilko Filac — **Montage:** Andrija Zafraovic — **Musique:** Goran Bregovic — **Son:** Ivan Zakic — **Décors:** Miljen Kljakovic — **Costumes:** Mirjana Ostojic — **Conseiller linguistique:** Dr. Rajko Djuric — **Interprétation:** Davor Dujmovic (Perhan), Bora Todorovic (Ahmed Dzida), Ljubica Adzovic (Baba, la grand-mère), Husnija Hasimovic (Merdzan, l'oncle), Sinolicka Trpkova (Azra), Zabit Memedov (Zabit, le voisin), Elvira Sali (Daca, la soeur de Perhan), Suada Karisic (Dzamilja), Predrag Lakovic (le gardien du camp), Mirsad Zulic (Campa Zef), Ajnur Redzepe (le fils de Perhan), Bedrije Halim (Ruza, la mère d'Azra) — **Origine:** Yougoslavie — 1988 — 135 minutes — **Distribution:** Cinéma Plus.



Roms? s'interroge-t-il encore. Je n'en sais rien. Je n'y ai même pas réfléchi. La seule raison est que j'ai été choqué par le fait qu'on puisse, aujourd'hui, pouvoir vendre des enfants. Et puis, ce mode de vie, cette philosophie me fascinaient: au cours du tournage, j'ai tout le temps été avec "mes" Gitans; je me suis occupé de leurs problèmes personnels ou familiaux, de ce qu'ils sont et aussi de ce qu'ils ne sont pas. Il a fallu simplement se glisser dans leur peau, dans leur vie, et établir une certaine confiance qui est ensuite devenue infinie.»

Kusturica me semble avoir fait mouche là où d'autres n'ont eu que des demi-réussites. Il y a bien eu autrefois *J'ai même rencontré des Tziganes heureux* d'Aleksander Sacha Petrovic, mais il s'agissait davantage d'une sorte de tranche de vie dans une construction et un contexte résolument anecdotiques. De même *Los Tarantos* de Rovira-Beleta qui racontait une histoire inspirée de Roméo et Juliette dans un milieu gitan espagnol. (Incidentement, le film *Passion andalouse* — quel titre ridicule — n'est qu'un «remake» plus ou moins réussi de ces *Tarantos* de 1963, où Cristina Hoyos reprend le rôle jadis tenu par l'incomparable Carmen Amaya.) Le mérite et l'intérêt du *Temps des Gitans* sont de nous montrer, au-delà du prétexte (le rapt d'enfants), la vie quotidienne à l'heure gitane, avec ses coutumes, ses manifestations de haine, d'amour ou de vengeance, dont certaines scènes, tantôt cocasses, tantôt tendres, tantôt dures, soulignent bien la diversité et l'intensité.

La mort de la jeune maman mettant son enfant au monde contre la rivière, la «vengeance» du fils frustré qui soulève le toit de la

maison, les étonnantes retrouvailles du frère et de la soeur au pied bot sur le pont, forment autant de vignettes ou de fenêtres ouvertes sur un monde secret dont on éprouve constamment la justesse et la sensibilité. «J'ai conclu, dit encore Kusturica, qu'au fond, les Roms sont toujours rejetés par les autres. À partir de cette constatation, j'ai compris que leurs lois étaient basées sur deux choses: leurs mythes très profonds et l'extraordinaire richesse intérieure qu'ils puisent dans ces mythes. Et j'aurais été un imbécile si, dans mon film, je n'avais pas mis en valeur tout ce qui boucle cette boucle, ce cercle bien défini qui, en vérité, n'a pas de tribunal, mais débouche toujours sur un jugement meurtrier. C'est un monde très policé, une civilisation qui a une culture très solide. La meilleure preuve en est que, depuis des millénaires, ils ont gardé leur identité formelle en dépit des persécutions, mises à mort et déportations.»

J'ajouterai que ce fait est celui des minorités fortes et que, toutes proportions gardées, les francophones de l'Ontario, les membres de la mafia ou les peuples jadis sous le joug soviétique et libres maintenant agissent de la même façon: la préservation d'une identité, d'une race, d'un esprit et d'une culture. Et si *Le Temps des Gitans* touche au coeur, c'est que Kusturica, par ses images et sa sensibilité, a su non seulement comprendre les Gitans, mais nous les offrir dans toute leur authenticité, bonne ou moins bonne, mais toujours d'une sincérité absolue.

Patrick Schupp

Conte de printemps

CONTE DE PRINTEMPS — Réalisation: Éric Rohmer — **Scénario:** Eric Rohmer — **Production:** Margaret Menegoz — **Images:** Luc Pagès — **Montage:** Maria-Luisa Garcia — **Musique:** Beethoven, Schumann — **Son:** Pascal Ribier — **Interprétation:** Anne Teyssère (Jeanne), Hugues Quester (Igor), Florence Darel (Natacha), Eloïse Bennett (Ève), Sophie Robin (Gaëlle) — **Origine:** France — 1990 — 112 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Le Rohmer nouveau est arrivé. Nouveau? On pourrait au contraire juger passablement usée la mécanique rohmérienne si l'on se contentait de retracer dans ce conte les références explicites aux films antérieurs (elles sont nombreuses). Mais malgré la permanence d'un petit univers qui nous est familier, Rohmer change de ton. Le marivaudage que ses détracteurs lui reprochent constamment cède le pas à la métaphysique. En entreprenant ce nouveau cycle, l'auteur de *Pauline à la plage* semble remettre en question son esthétique de la dérision dont *Reinette et Mirabelle* fut sans doute le point culminant.

Bref, le spectateur s'amusera moins qu'à l'accoutumée. Il sera trop occupé à suivre Jeanne dans les méandres de sa pensée. Heureusement, cette jeune prof de philo ne craint pas de nous communiquer les interrogations, doutes et hésitations qui tenaillent sa quête de stabilité et d'ordre. «Tu parles toujours de ta pensée, c'est ta pensée au fond qui t'intéresse», lui dit Natacha, une lycéenne fraîchement diplômée, rencontrée lors d'une soirée anonyme. Provisoirement confinée à une solitude qu'elle n'a pas vraiment choisie, Jeanne va s'immiscer un peu malgré elle au sein d'un conflit familial qui affecte Natacha. Rohmer ne nous avait guère habitués à la problématique des rapports père/fille. Il ne faudrait pas cependant réduire son propos à l'excès de jalousie d'une jeune fille envers la maîtresse de son père, sous l'oeil perplexe d'une étrangère. Ce serait rapide. Parlons plutôt d'un jeu de rapports

complexes élaboré à partir d'éléments qui, eux, sont typiquement rohmériens. La solitude, d'abord. Menaçante mais plus facile à dompter qu'on ne l'aurait cru. Avec sa valse des pied-à-terre, Jeanne reste pourtant aux antipodes de la Louise (Pascale Ogier) des *Nuits de la pleine lune*. Et plus encore de l'inconséquente Marion (Arielle Dombasle) de *Pauline à la plage*. Le modèle féminin le plus classique chez Rohmer s'incarne cette fois en la personne d'Ève, la maîtresse du père de Natacha. Un tableau de Matisse entrevu au début du film, intitulé *La Perruche et la Sirène*, nous met déjà sur la piste: Ève sera à la fois la perruche, c'est-à-dire la femme bavarde et évaporée, et la sirène séduisante que Rohmer prend souvent plaisir à mettre en scène (*La Collectionneuse*, la cousine de *Pauline*, etc.)

Mais, ici, ce modèle devient assez secondaire, servant surtout à valoriser le discours de Jeanne, discours renvoyant étrangement à l'un des premiers contes moraux d'Eric Rohmer... En effet, comme Jean-Louis (Trintignant) dans *Ma nuit chez Maud*, Jeanne est férue de pensée pure. Pour l'un, c'était Pascal et les mathématiques. Pour l'autre, ce sont les philosophes. De plus, Jeanne s'applique comme Jean-Louis à faire coïncider ses principes avec des événements circonstanciels. Dans une scène importante où elle devient la «victime» potentielle d'Igor, Jeanne repousse ses avances. Elle repousse Igor comme la petite Pauline repoussait le «vieux» Henri dans *Pauline à la plage*. Jeanne serait-elle une Pauline qui aurait grandi, mais toujours méfiante du jeu de certains hommes? On



pourrait multiplier les rapprochements avec d'autres personnages, sans parler du cas de Natacha, lui aussi passablement complexe. Mais restons du côté de chez Maud. Vingt ans après, la situation décrite plus haut reprend exactement — tout en l'inversant — le «test» que Maud faisait passer à Jean-Louis: Igor est une version masculine (et curieusement assez tiède) de Maud; Jeanne, le miroir féminin de Jean-Louis. Et l'invisible Mathieu renvoie à Françoise, le rêve de stabilité que Jean-Louis poursuivait dans les rues tortueuses de Clermont-Ferrand.

Voilà donc la plus probante innovation de Rohmer: si attachantes étaient-elles, les femmes de ses derniers films manquaient de cette consistance, de cette profondeur qui caractérisent Jeanne, un

personnage marqué par un cheminement moral et intellectuel d'une plaisante rigueur. On en rêvait depuis belle lurette, en fait depuis maud qui, en dépit de ce qui l'éloigne de Jeanne d'un point de vue éthique, partage avec elle un certain degré de maturité intellectuelle.

Toutefois — et c'est peut-être paradoxal — autant sommes-nous satisfaits de ce nouveau portrait de femme, autant nous surprenons à regretter l'humour rafraîchissant qui conférait jusqu'à tout récemment aux films d'Éric Rohmer (y compris *Ma nuit chez Maud*, ce chef-d'œuvre de légèreté dans la gravité), un tonus, une densité émotionnelle qui manquent peut-être quelque peu à ce premier «conte des quatre saisons».

Denis Desjardins

Pluie noire

Ceux qui sont habitués à la veine intelligemment populaire du metteur en scène de *La Ballade de Narayama* ou de *Zegen*, seront surpris par le dernier film de Shohei Imamura. Si on peut reconnaître son style, le ton est tout à fait nouveau.

Lorsque, dans *Pluie noire*, le personnage de l'oncle Shigematsu déclare que «mieux vaut une paix avec des injustices qu'une guerre justifiée», la ligne de pensée du cinéaste rejoint celle de l'interlocuteur et, par là-même, devient le véritable sujet du film: la

PLUIE NOIRE — (Kuroi Ame) — Réalisation: Shōhei Imamura — **Scénario:** Toshiro Ishido, Shōhei Imamura, d'après le roman de Masuji Ibuse — **Production:** Hisa Iino — **Images:** Takashi Kawamata — **Montage:** Hajime Okayasu — **Musique:** Toru Takemitsu — **Son:** Sen'ichi Beniya — **Décor:** Hisao Inagaki — **Interprétation:** Kazuo Kitamura (Shigematsu Shizuma, l'oncle), Etsuko Ichihara (Shigeko Shizuma, la tante), Yoshiko Tanaka (Yasuko Takamaru, la nièce), Shoichi Ozawa (Shokichi), Tomie Ume (Tane, sa femme), Norihei Miki (Kotaro), Hisako Hara (la grand-mère), Shoji Kobayashi (Katayama), Keisuke Ishida (Yuichi, le traumatisé), Masa Yamada (sa mère) — **Origine:** Japon — 1989 — 123 minutes — **Distribution:** Cinéma Plus.

lutte entre la vie et la mort. Au moment où Yasuko se sait condamnée, la caméra jette son objectif sur d'énormes carpes qui sautent hors de l'eau, ou elle s'attarde à filmer paisiblement ceux qui remettent des alevins dans l'étang. Il y a donc un va-et-vient incessant entre la nature renaissant de ses cendres et l'angoisse quotidienne des victimes de l'irradiation.

C'est ce qui explique le côté « choc » des premières images. Le 6 août 1945, tout semble calme à Hiroshima. Subitement, un éclair aveuglant souffle tout sur son passage: édifices, gares, rues. C'est la première bombe atomique qui vient d'exploser. Les images sont de mort et de terreur. L'horreur est indescriptible. Imamura avoue avoir reconstitué ces premières scènes d'apocalypse en procédé « haute définition », leur conférant ainsi un aspect documentaire. On reconnaît ici son souci pour l'image hyperréaliste, très proche du naturalisme.

Mais passé ce premier quart d'heure, il s'intéresse davantage aux rapports qui unissent les irradiés du naufrage nucléaire et braque sa caméra au plus profond de leur être.

Mai 1950. Cinq ans après ce que les Japonais appellent « l'éclair-qui-tue », Yasuko vit avec son oncle maternel Shigematsu et sa femme Shigeka dans un village près d'Hiroshima. L'endroit semble paradisiaque, mais chaque habitant porte en lui les stigmates de la bombe. Yuichi⁽¹⁾, un ex-militaire, ne peut entendre le bruit d'un moteur sans imaginer avoir affaire à un tank de l'armée américaine. Malgré quelques certificats médicaux rassurants, Yasuko ne peut trouver d'époux. Les familles intéressées se récusent lorsqu'elles apprennent que la jeune femme a reçu la pluie noire. Contre toute attente, Yasuko décide de continuer à vivre avec son oncle et sa tante. Seul Yuichi, cet autre « damné de la terre », semble éprouver une affection sincère pour Yasuko. Mais, un jour, en se peignant devant la glace, celle-ci s'aperçoit qu'elle est en train de perdre ses cheveux.

L'essentiel du film repose sur la montée obsédante de l'angoisse de la famille Shizuma et dans les rapports entre Yasuko et Yuichi. D'un côté, il est victime de la guerre (comme le sont les nombreux rescapés de l'enfer vietnamien). De l'autre, elle est la victime d'une discrimination sociale à cause de sa maladie (aujourd'hui, ça serait

(1) Il est important de souligner que si *Pluie noire* est l'honnête adaptation d'une nouvelle de Masuji Ibuse, le personnage de Yuichi est tiré d'une autre nouvelle, « Lieutenant Ma Révérence », du même auteur. Dans le film, Imamura lui fait un nouveau visage. Dans la nouvelle, il continue de saluer l'Empereur, même après la guerre; dans *Pluie noire*, il fait semblant de faire sauter les tanks.

Nikita

Comme pour *Le Grand Bleu* (qui vient de refaire surface en version fleuve de trois heures), Luc Besson a entouré de mystère et de secret la sortie de *Nikita*: aucune photo, pas de dossier de presse, pas de projection privée, pas d'entrevue, rien. Que la superbe affiche et une date: 21 février en France, 21 mars au Québec. Eh bien! c'est tant mieux. Car *Nikita* est un film fabuleux qui se laisse découvrir au fur et à mesure. Décidément, Luc Besson devient l'un des plus importants et des plus captivants des cinéastes français actuels. Aussi, pour respecter le vœu d'exclusivité cher au



probablement à cause du sida). En cela, ils sont tous les deux proches de plusieurs personnages d'autres films d'Imamura, qui souffrent de diverses formes de discrimination comme, par exemple, les paysans, les forains, les prostituées et les sous-classés de *Eijanaika* et la minorité des « burakumi », des parias sociaux dans *L'Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar*.

Pluie noire est aussi différent de la plupart des films du même auteur. Celui qui brossait le portrait de familles incestueuses, primitives et extravagantes, dépeint ici une famille tout à fait traditionnelle. La métaphore cède le pas au détail vrai, réaliste. Imamura retrouve le noir et blanc d'une certaine époque du cinéma nippon, en l'occurrence celui des années 40 et 50, pour mieux illustrer l'angoisse des sentiments et la détérioration physique des victimes. Sur le plan purement rationnel, le postulat du cinéaste semble inversé dans la mesure où ce n'est plus la révolte des individus (comme c'était le cas dans *Le Pornographe* ou *Cochons et Cuirassés*) qui menace la structure sociale, mais une fatalité extérieure (les conséquences de la bombe) qui perturbe tout individu apparemment normal (ici, les membres de la famille Shizuma).

Pluie noire est un émouvant drame familial où Imamura laisse la part belle à l'émotion, même si celle-ci est parfois teintée de cynisme. Plutôt que de se servir de la caméra comme d'un outil de propagande, il préfère ausculter les âmes et remuer la conscience et l'esprit. Et même si certains détails vernaculaires échappent à notre regard d'Occidentaux, il n'en reste pas moins que la dialectique du film possède un message à portée universelle.

Élie Castiel

réalisateur, qu'il réserve au public, je vous invite à voir le film avant de lire ce qui suit.

À travers trois films (*Le Dernier Combat*, *Subway* et *Le Grand Bleu*), Luc Besson a développé un style très personnel constitué d'images fortes, de sujets insolites, d'idées souvent embryonnaires, de personnages colorés, excentriques ou marginaux, le tout imbriqué dans un élan visuel marqué par d'étonnants mouvements

d'appareil. On reproche à Besson d'être superficiel, de rechercher l'effet pour l'effet, de sacrifier personnages et intrigue pour un gag. En fait, ce que recherche Besson, ce sont les sensations que peuvent communiquer ses images et son ambiance sonore au spectateur. C'est un cinéaste à sensations dans le sens émotif du terme. Une fois son but atteint, il passe à autre chose, à une autre scène, à un autre film.

Nikita n'échappe pas à ce constat. Besson crée ici un amalgame puissant entre le film d'espionnage américain (genre *Remo Williams* ou *The Killer Elite*), le polar français, le thriller à la James Bond, gadgets en prime, et une certaine bande dessinée pour adultes. Un peu à l'image de *Blue Steel*, sorti simultanément, il trace le portrait d'une jeune femme confrontée à la violence urbaine, violence dont elle est l'une des causes et l'une des victimes. Nikita et Megan Turner (de *Blue Steel*) sont deux personnages de superfemmes qui assument des rôles de stéréotypes masculins à la Arnold Schwarzenegger ou à la Clint Eastwood, mais contrairement au film de Bigelow, l'héroïne de Besson finit par rejeter les valeurs militaristes du système et se libère de l'emprise physique et mentale que le gouvernement exerce sur elle.

C'est l'histoire de cette Nikita qui nous est contée ici, un personnage féminin incroyable, une femme crédible mais toujours au bord du vraisemblable, une femme qui subit une véritable évolution du début à la fin, passant de la punk paumée, droguée et ultra-violente à la tireuse d'élite à la solde des services de renseignements français. Elle finit par s'épanouir sous nos yeux avant de se libérer définitivement du rôle qu'on lui a imposé. Anne Parillaud interprète Nikita avec une désinvolture remarquable. Sa fragilité apparente se retourne contre ses adversaires (et les spectateurs) qui ne s'attendaient pas à voir surgir un fauve de ce petit bout de femme. Parillaud possède un visage fascinant, un mélange entre Buster Keaton et Linda Fiorentino (*After Hours*), que Besson observe jusque dans ses moindres recoins.

Dans *Nikita*, Besson pousse très loin son goût pour la violence graphique. La scène d'ouverture en particulier, illustrant un braquage sauvage dans une pharmacie par un groupe de délinquants où trois policiers sont tués, rappelle les raids de drogues d'Alex dans *A Clockwork Orange* ou même la finale du *Scarface* de De Palma. Mais la violence ici, comme dans les deux films cités, n'est pas gratuite. Elle est dramatiquement justifiée. Elle permet d'établir, dès le départ, ce que Nikita est capable de faire (elle tue à bout portant un policier) et le cul-de-sac dans lequel elle se trouve. Il est évident qu'elle ne pourra pas s'en sortir. Mais Besson, bien sûr, nous joue un tour. On se surprend à être surpris (!) par le déroulement de l'intrigue.

Voilà une autre caractéristique de Besson: surprendre et aller plus loin. Plus loin, plus vite, plus fort. Il amène son film dans une direction puis, brusquement, modifie le cap, change de ton, brise le récit. Il déjoue nos attentes et notre connaissance générique du thriller. Par exemple, quand les geôliers injectent une substance à Nikita, on croit qu'elle va mourir et que le reste du film sera un flashback (du genre: comment en est-elle arrivée là?)... Mais non. Autre exemple: Nikita tente de s'évader du centre en kidnappant son



éducateur; ce dernier la désarme et, pour l'empêcher de récidiver, il lui tire une balle dans le genou (ça, c'est violent!). On s'attendait peut-être à ce qu'elle échoue dans sa tentative, mais pas à ce qu'elle se fasse blesser. C'est aussi ce que je veux dire par aller plus loin.

Encore une fois, cet acte d'une violence inouïe n'est pas gratuit. Il signale l'implacabilité du système et, par ricochet, nous permet de sympathiser pour la première fois avec Nikita. J'insiste sur cette justification de la violence car, par les temps qui courent, il est facile de reprocher à un film sa violence crue et de lui mettre sur le dos la cause de tous les maux qui infectent notre société. Mais la violence dans des films comme *Nikita* ou *Blue Steel* n'est qu'une manifestation artistique de la véritable violence extérieure. Et après tout, ce n'est que du cinéma, le spectateur étant conscient d'assister à une illusion. Si vous voulez voir de la vraie violence, regardez les nouvelles du sport!

Le scénario est donc beaucoup plus fin qu'il ne semble à première vue. Besson a beaucoup travaillé sur les ellipses et le passage du temps, sur les dialogues vifs dont l'humour constant rappelle *Subway*, sur le rythme et la progression du récit. Il s'est également entouré de comédiens extraordinaires, à commencer par Tchéky Karyo à la mine patibulaire et au jeu monolithique impressionnant, ainsi que Jeanne Moreau dans un court rôle plein de grâce, de charme, d'ironie et de sérénité. On retrouve également les habitués de Besson: Jean-Hughes Anglade le charmeur, l'acide Jean Reno en tueur pathétique («Victor, nettoyeur»), et Jean Bouise complètement chauve (c'était son dernier film avant de mourir, *Nikita* lui étant d'ailleurs dédié). Sans parler de la musique percutante d'Eric Serra, son collaborateur de toujours.

À la fin, Nikita disparaît, laissant ses deux amoureux, Marc et Bob, dans un face à face ultime. Bob constate alors: «Elle va nous manquer, hein?» Merveilleuse idée pour clore le film. Hé oui! On s'ennuie déjà de *Nikita* et il n'est pas encore tout à fait terminé, ce film!

André Caron

NIKITA — Réalisation: Luc Besson — Scénario: Luc Besson — Production: Jérôme Chalou — Images: Thierry Arbogast — Montage: Olivier Mauffroy — Musique: Eric Serra — Son: Pierre Befvre, Gérard Lamps — Décors: Dan Weil — Interprétation: Anne Parillaud (Nikita), Jean-Hughes Anglade (Marco), Tchéky Karyo (Bob), Jeanne Moreau (Armande), Jean Reno (Victor), Jean Bouise (le chef de cabinet), Philippe du Janerand (l'ambassadeur/un agent), Philippe Leroy-Beaulieu (le Patron), Roland Blanche (le commissaire de police) — Origine: France/Italie — 1990 — 117 minutes — Distribution: Action Film.

Le Peuple singe

LE PEUPLE SINGE —
Réalisation: Gérard Vienne — **Production:** Jacques Perrin —
Images: Gérard Vienne — **Conseiller scientifique:** Jean-Yves Collet —
Montage: Jacqueline Lecompte et Catherine Mauchain — **Musique:** Jacques Lousier — **Textes:** Jacques Lanzmann, Antoine Half et Yves Coppens —
 Commentaire dit par Michel Piccoli — **Origine:** France — 1989 — 85 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Nous faisons tous partie, humains et bêtes, du monde des vivants. Et parmi ces espèces innombrables qui peuplent la terre, la faune simienne reste certainement la plus proche du monde des humains. Voilà, en substance, le commentaire que nous livre le narrateur au début du film de Gérard Vienne. Dans cet esprit, *Le Peuple singe* est un titre on ne peut mieux choisi. Le réalisateur nous propose une vision panoramique des primates, nous les présentant comme faisant partie d'une seule et même famille dont les membres se seraient aléatoirement dispersés aux quatre coins de la planète. C'est pourquoi le film n'est pas divisé selon les multiples régions où il a été tourné, mais en fonction de thèmes reliés à des aspects communs de la vie des nombreuses espèces de singes. Grâce à un montage extrêmement précis, Vienne nous fait constamment circuler d'un paysage à l'autre, d'une communauté à l'autre, à la rencontre de babouins du Kenya, d'orangs-outangs de Bornéo, de macaques du Japon et de Java, de chimpanzés, de nasiques et autres ouistitis dans leur habitat naturel. Le peuple singe est le personnage collectif de ce fascinant documentaire.

Dans un récent article sur *L'Ours*⁽¹⁾, je soulignais la validité de l'approche de Jean-Jacques Annaud qui composait une fiction à partir d'un ou deux personnages. Je me moquais aussi — gentiment — du côté vieillot des documentaires à la National Geographic. La démarche de Vienne (dont je n'ai pu voir les films précédents) m'apparaît non pas nécessairement opposée à celle d'Annaud mais

simplement d'une inspiration différente, quoique, par ailleurs, démarquée du documentaire animalier traditionnel. *Le Peuple singe* est un film indéniablement scénarisé, c'est-à-dire que les séquences s'emboîtent selon une logique déterminée. Mais déterminée, me semble-t-il, a posteriori. Comme si le sujet déjà filmé avait imposé un ordre évident, du moins selon l'approche thématique choisie. Toutefois ce n'est évidemment pas une fiction; les singes n'ont pas été dressés en fonction du récit mais captés attentivement dans leur plus stricte intimité. De plus, ils sont présentés comme une communauté organisée et auto-suffisante, nullement confrontée à des dangers extérieurs — sauf à la fin, alors que l'homme manifeste sa présence dévastatrice. Mais on ne le voit pas, tout comme on ne voit aucune autre espèce animale, amie ou ennemie. Le peuple singe reste l'unique (quoique pluriel) sujet du film. Mais à travers le langage fait de mimiques et de sons, à travers les jeux, les bagarres, les frictions et réconciliations de ces fascinants primates, il serait certes tentant de lire non pas une caricature, mais un miroir de la société humaine.

Et il ne serait pas vain, encore une fois, de se demander laquelle des deux sociétés est la plus inconsciente: celle qui use de son intelligence supérieure à des fins réductrices ou celle dont l'intelligence limitée n'a pas réussi à tuer un fondamental instinct de survie.

Denis Desjardins

(1) Voir Séquences no 144, janvier 1990, p. 62.



Driving Miss Daisy

Lors de la dernière remise des Oscars, le présentateur Billy Crystal faisait allusion à *Driving Miss Daisy* comme étant le «film qui s'était réalisé tout seul», pour souligner le fait que, de tous les principaux artisans du film, le réalisateur Bruce Beresford était le seul à avoir été écarté de la course aux Oscars. En effet, si on a estimé digne de mention le travail de trois comédiens, du scénariste, du monteur, du directeur artistique, la qualité des costumes, du maquillage et finalement du film lui-même, on n'a pas cru bon de retenir le travail du maître d'oeuvre de toute l'entreprise.

S'il faut absolument chercher une explication à cet oubli de l'Académie, on la trouvera probablement chez Beresford lui-même. En effet, sa mise en scène n'attire pas vraiment l'attention sur elle-même, elle se fait discrète, s'efface pour mettre davantage en valeur le jeu des comédiens. Beresford se fait le scrutateur des émotions, attentif aux moindres inflexions et changements d'humeurs, ce qui en fait probablement le réalisateur le plus altruiste à Hollywood par les temps qui courent.

Dans ses plus récents films, Beresford nous propose une vision, sinon élégiaque, du moins résolument optimiste de l'expérience humaine. Toutefois, contrairement à d'autres cinéastes étrangers venus travailler en terre d'Amérique, comme son compatriote Peter Weir qui contribue à une approche souvent enrichie et renouvelée du cinéma américain, Beresford, au lieu d'apporter un oeil neuf, édulcore sa vision des choses.

Après le tour de *King David*, son premier drame épique depuis *Breaker Morant* (1979), Beresford opte dorénavant pour des récits à petite échelle, des climats feutrés baignés d'une lumière douceuse.

Après *Tender Mercies* et *Crimes of the Heart*, il semble de plus en plus confirmer sa prédilection pour les États du Sud. À l'instar de *Crimes*, il s'agit également ici de l'adaptation d'une pièce de théâtre à succès. Si Beresford réussit assez bien à nous faire oublier l'origine théâtrale du matériau de base, il ne parvient pas à lui insuffler suffisamment d'intensité pour faire décoller un récit somme toute assez quelconque.

D'entrée de jeu, le film pose le problème de la perte d'autonomie des personnes âgées, un point de départ qui sera vite escamoté malgré tout. Lorsque sa mère emboutit sa rutilante Packard 1948 et que plus aucune compagnie n'accepte de l'assurer, Boolie Werthan voit clairement la nécessité de «*driving Miss Daisy*», parce que «*Miss Daisy driving*» comporte désormais de sérieux risques. Avec l'arrivée de son nouveau chauffeur, Hoke Colburn, engagé contre son gré par son fils, débute pour la vieille dame, sur des bases bien incertaines, une relation qui s'étalera sur vingt-cinq ans.

Habitée à vivre seule avec sa cuisinière Idella, Miss Daisy accepte d'abord fort mal la présence de Hoke dans la maison, malgré les efforts méritoires de ce dernier pour se rendre agréable. Les changements qui devront survenir seront imperceptibles à première vue. Nous avons ici des personnages qui ne s'ouvrent pas,



ou si peu et si peu souvent que seul le passage relativement accéléré des années peut faire ressortir les variations de comportements.

L'histoire de Daisy et Hoke se déroule bien en marge des événements qui marquent à cette époque le Sud des États-Unis. Ainsi ne sentira-t-on qu'en de rares occasions et de façon anecdotique l'intrusion du monde extérieur dans l'existence relativement protégée des deux vieillards, soit par l'allusion à l'attaque de 1958 contre le Temple de la congrégation juive à Atlanta, à une allocution donnée par le pasteur Martin Luther King en 65 ou à l'intervention de deux policiers soupçonneux auprès du couple disparate qui savoure un rare moment de confiance pendant une halte sur le bord de la route.

Si l'on fait abstraction du contexte sociopolitique, il reste tout de même une étude de personnages intéressante et l'on peut prendre un réel plaisir à suivre l'évolution de cette relation.

Si Miss Daisy se présente d'abord à nous comme une vieille malcommode, avaricieuse, revêche et rancunière, elle peut toutefois, de façon inopinée, gagner notre sympathie en un instant, comme dans cette scène où Hoke la conduit chez son fils pour la réception de Noël et qu'elle lui glisse: «I hope I don't spit up.» (Pourvu que je ne dégobille pas.) Jessica Tandy nous dresse un portrait sans compromis, tout en subtilité d'une vieille dame du Sud, prisonnière à ce point des conventions qu'il lui faudra un moment de grande confusion, et de profonde détresse, pour avouer son amitié à Hoke.

Morgan Freeman reprend ici le rôle qu'il avait créé sur scène. Si sa présence se fait plus discrète, il n'en est pas moins efficace et nous offre un personnage d'une grand humanité, un domestique serviable sans être servile doté d'un bon sens et d'une patience à toutes épreuves.

Driving Miss Daisy fonctionne également très bien sur un autre

DRIVING MISS DAISY —
Réalisation: Bruce Beresford — **Scénario:** Alfred Uhry, d'après sa pièce — **Production:** Richard D. Zanuck, Lili Fini Zanuck — **Images:** Peter James — **Montage:** Mark Warner — **Musique:** Hans Zimmer — **Son:** Hank Garfield — **Décor:** Bruno Rubeo — **Costumes:** Elizabeth McBride — **Interprétation:** Morgan Freeman (Hoke Colburn), Jessica Tandy (Daisy Werthan), Dan Aykroyd (Boolie Werthan), Patti LuPone (Florida Werthan), Esther Rolle (Idella) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 99 minutes —

Distribution: Warner Bros.

plan. En nous montrant une vieille dame juive et son gentil chauffeur noir victimes côte à côte d'un même ostracisme à une époque quelque peu lointaine, *Miss Daisy* projette une image plutôt sécurisante des effets du racisme, bien loin de l'agressivité intempesive d'un *Do the Right Thing* ou même du cri du cœur que constitue le magnifique *Glory*.

Comme certains films «rendent plus intelligents» ceux qui les regardent, *Driving Miss Daisy* renvoie à son public une image ennoblie de lui-même. Faut-il voir là la clé de son succès?

Dominique Benjamin

Music Box

MUSIC BOX —

Réalisation: Costa-Gavras — **Scénario:** Joe Eszterhas — **Production:** Irwin Winkler — **Images:** Patrick Blossier — **Montage:** Joëlle Van Effenterre — **Musique:** Philippe Sarde — **Son:** Pierre Gamet, Gérard Lamps, William Flageolet — **Décors:** Jeannine Claudia Oppewall — **Costumes:** Rita Salazar — **Interprétation:** Jessica Lange (Ann Talbot), Armin Mueller-Stahl (Mike Laszlo), Frederic Forrest (Jack Burke), Donald Moffat (Harry Talbot), Lukas Haas (Mikey Talbot), Cheryl Lynn Bruce (Georgine Wheeler), Mari Torocsik (Magda Zoldan), J.S. Block (Judge Silver), Sol Frieder (Istvan Boday), Michael Rooker (Karchy Laszlo) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 123 minutes — **Distribution:** Columbia.

C'est lorsqu'elle a plongé au fond de la tourmente, quand ne lui reste plus que le choix d'une décision à prendre et qu'elle se heurte à l'inconnu que le visage de Jessica Lange acquiert toute sa beauté. Ce n'est pas une beauté diaphane, éthérée, de jolie femme dont on admire continuellement le portrait sur les affiches ou dans les revues de cinéma. Ce ne sont pas non plus les traits parfaits de la femme idéale (grande de taille, chevelure abondante, moue gracieuse installée en permanence sur le visage) qui s'estompent avec célérité dès qu'elle ouvre la bouche. Jessica Lange a cette grâce qui fait qu'on la regarde pendant de longues scènes, des séquences même, sans être gêné par sa présence, en étant au contraire entraîné par elle dans ses tribulations mentales, ses angoisses, ses obsessions, ses joies.

Prenez *Music Box*. Imaginez que vous en lisez le scénario: une avocate à la physionomie fragile n'arrive pas à croire à la culpabilité de son propre père, accusé d'horribles crimes de guerre; en essayant d'accumuler des preuves visant à l'innocenter, elle découvre tout un réseau de mensonges et une vérité qu'elle n'osait jamais aborder. Puis, on vous informe que c'est à Jessica Lange qu'on va confier ce rôle. Bien entendu, vous commencez par tiquer, parce que, dans votre esprit, c'est Meryl Streep qui vous est immédiatement apparue, avec son visage anguleux, ses yeux rouges de vérité, son habileté à imiter tous les accents. Seulement voilà: Jessica Lange n'est pas Meryl Streep. Leur seule ressemblance se situe sur leur talent à exprimer l'intériorité, rien de plus. Le reste est dans leurs regards respectifs. Streep possède la ferveur, enfouie en elle et comme connue d'elle seule. Lange vous fait partager ses enthousiasmes ou ses douleurs par une recherche dans le domaine des expressions externes. Et son regard devient le nôtre.

Le sentiment joue un rôle primordial dans *Music Box*. Costa-Gavras a eu raison de ne pas y mêler une aventure amoureuse qui serait totalement déplacée ici, alors que le spectateur est occupé par un récit plus grand que nature. N'importe quelle idée nouvelle, extérieure au sujet principal, ne peut que détruire le fil ténu qui nous rattache à cette femme à la recherche de détails que nous connaissons d'emblée, qui garde au plus profond d'elle-même la possibilité de la culpabilité de son père. Suivre cette possibilité se transformer lentement en probabilité pour enfin éclater au grand jour constitue un cheminement que nous, spectateurs, vivons à travers les pensées, les actions de la jeune femme. Ce qui fait que lorsqu'elle sera persuadée, convaincue de ce qu'elle craignait, nous aurons parcouru deux fois un itinéraire déjà déterminé par l'évidence du récit.

À aucun moment il ne nous est montré, dans la première partie du film, que le père peut être coupable, mais nous savons qu'il l'est, sinon, un film complet sur le sujet ne pouvait être envisagé de façon concrète. Donc, dès le début, que nous le voulions ou non, nous savons. Puis, le scénario emprunte quelques détours d'allure hitchcockienne comme pour nous poser la question une nouvelle fois: dès cet instant, nous sommes avec la jeune femme, elle nous a rejoints et, main dans la main, de l'Amérique à la Hongrie, de l'évidence du faux à l'évidence du vrai, nous passerons par les différents stades de l'incertitude, de l'inquiétude, de l'appréhension, du découragement, de l'épouvante et de l'abatement. Les deux branches supérieures de l'Y se rejoignent pour descendre inmanquablement vers l'abîme commun.

Le film n'est pas uniquement une histoire parmi tant d'autres, cependant. Elle illustre à la perfection cette idée fondamentale que personne ne connaît véritablement les siens. La facette sombre de chaque individu se révèle souvent comme un gouffre immonde lorsque l'individu en question est un de vos proches, qu'il vous a menti pendant des années et que vous lui avez donné toute votre attention, toute votre affection pendant tout ce temps.

Le jeu de Jessica Lange (puisque tout le film repose sur lui) est retenu à l'extrême. Pas une once d'exagération dans la manière d'être, dans la façon de se tenir ou de parler. On est loin de la prestation gigantesque, presque loufoque, qu'elle avait donnée dans la nouvelle version-tv de «Cat on a Hot Tin Roof» (1985), où elle tombait dans des excès d'interprétation qui ne l'avantageaient pas. Ici, l'expression est timide, fragile, vacillante, prête à craquer. La consistance, la fermeté de son personnage au début du récit s'estompent vite. Elle n'est plus que filmée par une caméra qui nous la présente à moitié dans l'obscurité. Lorsque la vérité surgit, c'est l'ébranlement, le gris de Budapest se mêlant à celui, embrouillé,



mêlé de noir, de son esprit endolori, abattu. À la cour, on la voit battre désespérément de l'aile, tandis que derrière les fenêtres du tribunal, des pigeons passent, fragiles et délicats certes, mais libres. Ann Talbot n'est plus l'avocate la plus en vue de Chicago: sa concentration a été ébranlée, une autre tâche l'attend, celle d'expliquer à son fils que son grand-père n'est pas celui qu'il croit.

Le scénariste Joe Eszterhas s'est basé sur le cas de John Demjanjuk, l'«Ivan le Terrible» de Treblinka, découvert vivant paisiblement sa nouvelle vie à Cleveland et extradé pour être jugé en Israël. La fascination exercée sur l'artiste par ce sujet s'est vite doublée par sa propre expérience du passé. Arrivé à huit ans de Hongrie, il s'est trouvé, en Amérique, en présence d'antisémites notoires. Et il ne lui a pas fallu de très longues recherches pour trouver que c'était encore pire en Hongrie, bien après la guerre, lorsque les Juifs étaient pris au bord de la rivière et fusillés sans autre forme de procès.

Le cauchemar de la découverte est le sujet du film de Costa-Gavras. Dans de longues séquences, intercalées avec de plus courtes, il fait le procès de l'intolérance, du racisme, bien plus

violemment (parce qu'avec beaucoup plus de concision et de retenue) que dans son précédent *Betrayed*. C'est qu'ici, le thème de la famille, de la chaleur de l'amour au sein de la famille, est plus développé, permettant à Jessica Lange de s'exprimer de façon plus profonde, plus *sentimentale*, dans le sens où les sentiments sont à l'origine de sa recherche de la vérité, tandis que le personnage de Debra Winger dans *Betrayed*, ne se base que sur ce que lui fournissent les données de son travail.

Personnage vulnérable dans tout ce qui a trait aux sentiments familiaux, Ann Talbot possède cette vigueur professionnelle qu'elle se doit d'exercer dans un monde d'hommes. Mettre à jour les crimes passés de son père reviendra à exprimer un mépris contre tous ceux qui se sont dressés sur son chemin au cours des ans, hommes compris.

On le voit, *Music Box* peut se lire de mille manières. La seule recherche de l'aspect qui vous convient le plus est déjà synonyme d'intérêt à la fois pour un film et pour sa propre introspection.

Maurice Elia

Blue Steel

Le générique est superbe. C'est un montage de très gros plans décrivant tous les contours et les secrets d'un revolver. Les formes sont quasiment abstraites, à la fois sensuelles et froides. Les images sont évidemment d'un bleu d'acier. C'est d'une grande beauté, comme peut l'être une sculpture moderne, et en même temps cela éveille un malaise. Il est impossible de ne pas immédiatement sentir une fascination étrange, quasiment inquiétante, envers cette arme que la caméra caresse comme un corps nu. Il y a dans cette séquence d'ouverture une curieuse métaphore de l'acte sexuel, avec la mort comme accompagnement. C'est, en tout cas, une parfaite introduction à ce film très fort, très dur et très troublant.

Le film précédent de Kathryn Bigelow, *Near Dark*, explorait une violence mythifiée de l'Amérique à travers un récit fantastique où se rencontrent les «idiomes» du western et du film de vampire. *Near Dark* est une oeuvre d'humour immensément noir où la violence de l'Amérique explose avec un éclat incroyable. Mais au bout du compte, le film penche vers la droite et réaffirme in extremis les valeurs les plus sûres de l'Amérique. On peut tenir rigueur à Bigelow de tuer ainsi son film dans l'oeuf par une conclusion par trop conservatrice. Mais cela a presque toujours fait partie des archétypes du cinéma fantastique. Le cas de *Blue Steel* est infiniment plus conséquent.

Le film appartient à un des genres les plus agressivement misogynes et conservateurs des dernières années, soit le film de tueur psychopathe (les Américains appellent cela un *slasher*). Kathryn Bigelow se réfère au genre de la façon la plus incontournable, c'est-à-dire en donnant le rôle principal de son film à la reine du genre, Jamie Lee Curtis (qui a été poursuivie par des tueurs maniaques dans *Halloween*, *Halloween II*, *Prom Night*, *Terror Train* et *The Fog*). À première vue, *Blue Steel* apparaît comme un

projet revenchard; comme un antidote à ce genre de films. La différence est simple et tient dans un détail: cette fois Jamie Lee Curtis est armée. Mieux encore, elle a subi un entraînement et possède un badge qui lui permet de tirer à vue si cela est nécessaire. Le tueur fou n'a donc qu'à bien se tenir.

Le scénario consiste en une épreuve de force dont les opposants, la policière et le tueur, sont décrits comme des entités



BLUE STEEL — Réalisation: Kathryn Bigelow — **Scénario:** Kathryn Bigelow, Eric Red — **Production:** Edward R. Pressman — **Images:** Amir Mokri — **Montage:** Lee Percy — **Musique:** Brad Fiedel — **Son:** Tom Frandau — **Décor:** Toby Corbett — **Costumes:** Richard Schissler — **Interprétation:** Jamie Lee Curtis (Megan Turner), Ron Silver (Eugene Hunt), Clancy Brown (Nick Mann), Elisabeth Pena (Tracy), Louise Fletcher (Mrs. Turner), Kevin Dunn (le lieutenant), Richard Jenkins (l'avocat), Phillip Bosco (Mr. Turner) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 120 minutes — **Distribution:** MGM/UA.

immuables. Le rôle du tueur est de tuer et celui de la policière est de l'en empêcher. Dans une séquence au début du film, Megan se voit forcée d'abattre un voleur qui menaçait de tirer sur elle. Eugene, un psychopathe, est témoin de son intervention et réussit à subtiliser l'arme du bandit après que ce dernier a été abattu. Conséquemment, les supérieurs de Megan la destituent de ses fonctions, en l'accusant d'avoir abattu un suspect non armé.

Eugene devient fasciné par Megan et, en particulier, par le fait qu'elle soit policière et qu'elle manipule une arme. Il grave le nom de la jeune femme sur des balles, dont il cible ensuite ses victimes. Qui plus est, il fréquente Megan et parvient à la séduire. Eventuellement, Megan découvre qu'il est le tueur, mais n'a aucune preuve pour le faire arrêter. À partir de là, le film pousse la logique interne de leur relation jusqu'à la limite. Ce que cherche le tueur, c'est la consommation d'un acte sexuel en accord avec l'objet de son désir, soit la femme armée. Pour ce faire, il provoque Megan pour l'obliger à utiliser son arme. C'est un jeu pervers où le fantasme sexuel va de pair avec la mort.

Dans *Blue Steel*, Bigelow donne à la femme la chance de contre-attaquer. Elle lui donne les attributs habituels du héros masculin. Cela devient évident lorsque vers la fin, Megan vole l'uniforme et l'arme d'un de ses collègues. Dans un plan, Bigelow filme Curtis exactement comme est filmé Mel Gibson dans *Lethal Weapon* (je pense ici à la scène où elle court dans la rue pour rattraper un criminel). Bigelow surveille ses arrières et fait gaffe pour ne pas féminiser outre mesure, par des stéréotypes, le comportement de son personnage. Ainsi, lorsqu'on lui demande pourquoi elle est

devenue policière, Megan répond qu'elle a toujours voulu écraser la tête des gens contre les murs. Bref, ce n'est pas parce que Megan est une femme, qu'elle est moins policière pour autant. Elle peut être aussi «dirty» et aussi Harry que Clint Eastwood. Le discours féministe de Bigelow paraît simple. Il y a d'une part cette troublante équation entre le désir de l'homme pour la femme et sa fascination pour la violence. Et, d'autre part, il y a cette héroïne qui peut faire aussi bien que Clint Eastwood. Mais pourquoi ne pas avoir montré qu'elle pouvait faire mieux? En ne tuant pas gratuitement son opposant, par exemple. Il me semble que dans les circonstances, c'eût été un triomphe pour Megan. Elle aurait alors vraiment battu le tueur, en privilégiant ses propres règles plutôt que celles du psychopathe. C'est d'ailleurs dans cet esprit que Bigelow montre Megan arrêtant son propre père après qu'il a battu sa mère. Malheureusement, comme dans *Near Dark*, Bigelow penche vers la droite à la fin de son film. Elle cède à la démagogie eastwoodienne. Et cette fois elle n'a plus d'excuses.

La réalisation est d'un brio parfois enivrant. Les scènes de violence sont filmées avec une force peu commune. Le travail de la caméra est d'une précision étonnante si on considère que *Blue Steel* n'est que le troisième film de sa réalisatrice. Et la direction d'acteurs est sans faille. La très grande habileté technique de Bigelow lui permet de mener le spectateur par le bout du nez et de lui faire oublier les trous immenses dans la logique de l'intrigue. On voudrait bien s'enthousiasmer pour tant de talent, mais le film laisse un arrière-goût désagréable.

Martin Girard

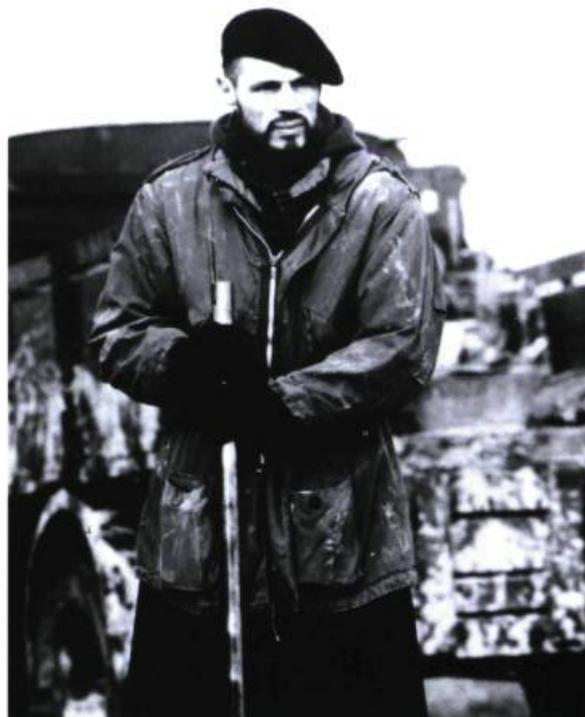
Hiver 54 — L'abbé Pierre

Ce n'est pas la première fois que l'on évoque à l'écran la vie et l'oeuvre de l'abbé Pierre. Le réalisateur Robert Darène s'y était essayé avec *Les Chiffonniers d'Emmaüs*, film qui relatait la formation et les premières années de cette communauté créée par le jeune abbé au lendemain de la guerre.

Le film de Darène sortit en 1954. Celui de Denis Amar se déroule précisément au début de la même année, alors qu'un froid intense et inhabituel rend très difficile la vie quotidienne de milliers de sans-logis dont Paris n'a que faire. C'est dans cette conjoncture précise que la lutte livrée par l'abbé Pierre à la misère et à l'injustice sociale prend plus de sens que jamais.

Amar et sa scénariste Marie Devort ont bien cerné le personnage. Pionnier au grand coeur, homme de foi mais aussi d'action, l'abbé Pierre se démène comme un... diable dans l'eau bénite. La compassion dont il fait preuve à l'égard de ses protégés n'interdit pas chez lui une colère occasionnelle. Il s'indigne du peu de cas que les autorités gouvernementales font des drames humains qui affligent la société. La mort d'un nouveau-né, victime du froid mais aussi de la froideur, voire de l'indifférence des pouvoirs décisionnels, va accentuer chez l'abbé un sentiment de révolte. L'infatigable apôtre cogne à toutes les portes et recourt aux grands moyens pour secouer l'opinion publique. Il fait publier à la une du *Figaro* une lettre explosive, puis parvient à lancer, par le truchement

HIVER 54 — L'abbé Pierre
— **Réalisation:** Denis Amar — **Scénario:** Marie Devort, Denis Amar — **Production:** Christian Ardan — **Images:** Gérard de Battista — **Montage:** Jacques Witta — **Musique:** Philippe Sarde — **Son:** Philippe Lioret — **Décor:** Jean-Jacques Caziot — **Costumes:** Martine Rapin — **Interprétation:** Lambert Wilson (Abbé Pierre), Claudia Cardinale (Hélène), Robert Hirsch (Raoul), Bernie Bonvoisin (Castaing), Isabelle Petit-Jacques (Mlle Coutaz), Stéphane Butet (Jean), Philippe Leroy-Beaulieu (Jacques), Maxime Leroux (le député Robert Buron), Pierre Debauche (le ministre Maurice Lemaire), Vladimir Yordanov (le sénateur Charvat), Bernard Lefort (le préfet de police).



de Radio-Luxembourg, un appel qui émeut la France entière... ainsi que les spectateurs d'*Hiver 54*. Car cela nous vaut la plus belle scène du film, que Lambert Wilson rend magistralement et sans le moindre pathos.

Ces manifestations embêtent fort le gouvernement qui avait refusé les crédits nécessaires à la mission. L'embêtent par la légitimité que confère à Emmaüs la réponse spontanée du peuple français. C'est que la dignité des itinérants, des «improductifs», importe peu aux yeux de ces messieurs de la haute. «La guerre fait des milliers de morts, commente cyniquement le ministre de l'Intérieur; pourquoi la paix n'en ferait-elle pas quelques-uns?»

Sans démagogie et sans manichéisme primaire, Denis Amar a su tirer parti du contraste pourtant réel entre le monde des chiffonniers, dominé par des couleurs sombres et glacées qui traduisent bien le malheur ambiant, et la clinquante opulence des pouvoirs politique et financier. D'un côté comme de l'autre, toutefois, évoluent des êtres qui caressent l'espoir d'une société plus juste. D'un côté, des disciples un peu frustes et bougons mais animés d'une fois inébranlable doublée d'un humour caustique (tel Raoul joué par Robert Hirsch, dont les répliques incisives rappelleront toute une tradition du cinéma français); de l'autre, une riche hôtelière qui démontre une générosité et une disponibilité réconfortantes. Et quelques personnages officiels gagnés eux aussi par la sincérité de l'abbé Pierre.

Mais pas de prêchi-prêcha dans *Hiver 54*. Seulement un combat

mené contre l'injustice et l'indifférence, pour la dignité humaine. Une formidable leçon de solidarité.

Cinéaste jusqu'à présent peu remarqué, Denis Amar a visiblement cru à son sujet. La reconstitution d'époque est crédible, les personnages sont nuancés, finement composés. Et la réalisation, sans surprise, sert avant tout le récit. Pas question ici de faire oeuvre d'art. *Hiver 54* n'est pas un film pour un public restreint de cinéphiles, c'est un film pour tous ceux et celles qui croient encore en l'humanité. Écoutons l'abbé Pierre:

«Combien sont-ils ceux qui, parfois dotés des diplômes les plus remarquables, les cerveaux les plus brillants, aux capacités les plus exceptionnelles, ignorent en fait qu'en ce jour même où ils savourent tous les raffinements de leur culture, trois hommes sur quatre sur la terre n'ont pas pu manger le minimum nécessaire? Et que cette culture reste maudite tant qu'elle est au service de cette minuscule portion de l'humanité qui a la possibilité d'en jouir?»⁽¹⁾

Je laisse à penser combien ces mots, prononcés il y a près de quarante ans, demeurent pertinents à notre époque où trop de penseurs ne font que penser pour le seul plaisir de penser, et où trop de cinéastes se complaisent dans l'évacuation de leurs fantasmes les plus dérisoires.

Denis Desjardins

(1) *L'abbé Pierre vous parle*, Paris, Le Centurion, 1955.

Enemies, a Love Story

Depuis *Moon Over Parador*, le film de clôture du Festival des Films du monde en 1988, on pouvait s'attendre au pire de la part de Paul Mazursky. Ce réalisateur américain avait commis là une parodie inimmuable de *The Great Dictator* de Chaplin, qu'il avait transposée quelque part en Amérique Latine. Bonjour la subtilité et vivent les avalanches! Pourtant depuis sa première réalisation en 1969, *Bob & Carol & Ted & Alice*, Mazursky peut se vanter d'avoir fait de bons films dont on se rappelle encore, soit pour l'originalité de leurs sujets tels *Harry and Tonto* (1974) et *An Unmarried Woman* (1978), soit pour leur humour — souvent caricatural — comme *Moscow on the Hudson* et *Down and Out in Beverly Hills*.

Avec *Enemies, a Love Story*, Mazursky a adapté le roman du même nom d'Isaac Singer, auteur d'origine polonaise vivant à New York depuis 1935, récipiendaire du Prix Nobel de littérature en 1978. Mazursky a dû attendre jusqu'en 1986 pour acquérir les droits de ce livre paru en 1973.

D'avoir ruminé cette histoire pendant si longtemps lui a été bénéfique car, malgré certaines maladresses, il tire honorablement son épingle du jeu avec cette adaptation. Il plonge le spectateur en pleine tragi-comédie: Herman Broder, un juif d'origine polonaise survivant de l'Holocauste, vit à New York et va un jour se rendre compte qu'il a trois épouses. En effet, il est arrivé de Pologne marié avec une jeune paysanne, Yadwiga, à qui il doit la vie puisqu'elle l'a

caché après son évasion d'un camp de concentration. Ils habitent Coney Island. Puis, il a fait la connaissance d'une autre survivante, Masha, et leurs rapports sont d'une rare passion. Elle vit dans le Bronx. Enfin, le hasard lui fait retrouver sa toute première épouse, Tamara, qu'il croyait morte. Elle a ses quartiers dans Brooklyn.

Faut-il préciser que la vie de cet homme devient un enfer? Il a beau faire, les trois femmes finissent par connaître l'existence des deux autres. Le hic, c'est que chacune d'elles lui apporte quelque chose de différent dont il ne peut pas se passer. En dire davantage



ENEMIES, A LOVE STORY

— **Réalisation:** Paul Mazursky — **Scénario:** Roger L. Simon, Paul Mazursky, d'après le roman de Isaac Bashevis Singer — **Production:** Paul Mazursky — **Images:** Fred Murphy — **Montage:** Stuart Pappé — **Musique:** Maurice Jarre — **Son:** Don Cohen — **Décor:** Pato Guzman — **Costumes:** Albert Wolsky — **Interprétation:** Ron Silver (Herman), Anjelica Huston (Tamara), Lena Olin (Masha), Margaret Sophie Stein (Yadwiga), Alan King (le rabbin Lembeck), Judith Malina (la mère de Masha), Rita Karin (Mme. Schreier), Phil Leeds (Peshel), Elya Baskin (Yasha Kotik), Paul Mazursky (Leon Tortshiner) — **Origine:** États-Unis — 1989 — 119 minutes — **Distribution:** Twentieth Century Fox.



nuirait aux multiples rebondissements de cette histoire qui fait spontanément penser à Goldoni ou à Feydeau par ses méandres de toutes sortes. Cependant, ce genre de situation a existé après la Seconde Guerre mondiale et il semblerait que Singer se soit inspiré de faits réels pour écrire son roman.

Ce film est rempli de beaux passages comme la scène où Herman entre dans une bouche de métro, regarde les diverses directions, Bronx, Coney Island et Brooklyn, en choisit une, revient sur ses pas et en prend une autre. Tout est dans le geste et le regard: cet homme est désespéré.

Par contre, et c'est un défaut propre à plusieurs films de Mazursky, certains moments sont trop appuyés et perdent tout l'effet voulu. Par exemple, Tamara frappe un jour à la porte du logis occupé par Herman et Yawwiga. Cette dernière ouvre et voit devant elle — précisons qu'elle est un peu cruche — ce qu'elle croit être un revenant puisque Tamara est censément morte. Yawwiga se met à courir dans l'appartement pour aboutir, toute recroquevillée sur elle-même, dans la salle de bains, tout cela en hurlant. Vraiment, on n'y croit pas: cette réaction est par trop surfaite. Cette scène se voulait drôle, elle devient ridicule.

Enemies, a Love Story doit beaucoup à sa distribution. Ron

Silver, un acteur encore peu connu au cinéma, fait de Herman Broder un être énigmatique, charmant mais réservé et, surtout, qu'on ne soupçonnerait jamais d'avoir une telle vie amoureuse. Chez les personnages féminins, la palme — et une nomination aux derniers Oscars — revient à Anjelica Huston; elle donne à Tamara une force et un cynisme à toute épreuve. On sent qu'elle revient de loin et que, si elle n'est pas morte, il s'en est fallu de peu. On a beaucoup fait état de la présence dans ce film de Lena Olin, qu'on avait vu dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Elle campe une Masha physique et passionnée mais qui atténue le tout par une rare vulnérabilité. Enfin, le rôle le plus ingrat, celui de Yawwiga, la jeune Polonaise naïve, mais ô combien aimante de Herman, revient à Margaret Sophie Stein qui s'en tire aussi bien que le lui permet la direction d'acteurs de Mazursky.

En résumé, *Enemies, a Love Story* a de quoi plaire à un vaste public, sans toutefois être un grand film. Mais l'équilibre entre la comédie, l'érotisme et la tragédie est suffisamment bien maintenu pour faire de cette histoire, qui aurait pu devenir une simple pantalonnade, une sorte de fable où il est prouvé, une fois de plus, que l'homme, contrairement à tout ce qui se dit, est un être bien plus vulnérable que la femme, sans qu'il est bien peu de chose.

Martin Delisle

THE HUNT FOR RED

OCTOBER — Réalisation:

John McTiernan —

Scénario: Larry Ferguson, Donald Stewart, d'après le roman de Tom Clancy

— Production: Mace

Neufeld — Images: Jan

De Bont — Montage:

Dennis Virkler, John Wright

— Musique: Basil

Polodouris — Son:

Richard Bryce Goodman

— Décors: Terence Marsh

— Effets spéciaux: Scott

Squires — Interprétation:

Sean Connery (Capitaine

Marko Ramius), Alec

Baldwin (Jack Ryan),

Scott Glenn (Capitaine

Bart Mancuso), Sam Neil

(Capitaine Borodin),

James Earl Jones (Amiral

Greer), Joss Ackland

(Andrei Lysenko), Richard

Jordan (Jeffrey Pelt),

Peter Firth (Ivan Putin),

Tim Curry (Dr. Petrov),

Courtney B. Vance

(Jones), Stellan

Skaarsgard

(Tupolev), Jeffrey Jones

(Tyler), Fred Dalton

Thompson (l'amiral

Painter) — Origine: États-

Unis — 1990 — 137

minutes — Distribution:

Paramount.

The Hunt for Red October

John McTiernan a réalisé un drame fantastique aux résonances ethnographiques (*Nomads*, 1984), une fantaisie de science-fiction (*Predator*, 1987), un thriller policier aux allures de film catastrophe (*Die Hard*, 1988) et maintenant, un drame d'espionnage appartenant au sous-genre du «drame de guerre sous-marin», *The Hunt for Red October*. Par-delà leurs différences génériques, on remarque que tous ces films exacerbent l'idée de l'action, du mouvement et des émotions fortes; en un mot (savant): le cinéma kinésique. Plus près de Friedkin que de Spielberg, les deux «vieux» maîtres contemporains de ce cinéma, McTiernan est en voie de devenir, avec James Cameron, un des nouveaux chefs de file du cinéma d'action aux États-Unis.

Bien sûr, c'est un titre qui n'impressionnera pas tous les cinéphiles, parce qu'on snobe encore ce cinéma trop commercial. Je cite une évidence, mais on y déplore, par exemple, la superficialité des personnages, le manque de profondeur dans le choix du sujet, l'exploitation outrancière des mécanismes filmiques, et ainsi de suite. Disons-le carrément alors: les films de McTiernan ne sont que des exercices de style. Pourtant, c'est souvent par cette voie que les cinéastes nous entretiennent de la nature du cinéma. Je n'insinue pas que McTiernan est un cinéaste moderne; ce serait le récupérer ou le faire se conformer à notre définition du grand art. N'empêche qu'il réussit à créer, sur l'écran, un univers physique essentiellement cinématographique. Que l'on invoque Bruce Willis dans sa tour de verre ou Sean Connery dans son ventre d'acier, et aussitôt le graphisme de la composition des images et le dynamisme du montage et des mouvements de caméra se greffent à notre souvenir de l'action. Les éléments formels cessent de servir de contenant

pour devenir contenu, au même titre que les acteurs, les décors ou les dialogues. Tous sont indissociablement liés.

Par sa flamboyance et ses tendances que l'on pourrait qualifier de néo-expressionnistes, la réalisation de McTiernan nous met, par moments, en présence d'un «vertige cinéma». Prenons, par exemple, la scène où l'équipage du sous-marin cesse ses manoeuvres pour entamer l'hymne national soviétique. Il faut voir comment la caméra quitte le visage de Connery, pour saisir à angle oblique, les hommes du *Red October* dont le chant résonne jusque dans les sonars américains. Le mouvement souligne à la fois la position hiérarchique du commandant et le rayonnement émotif de la scène. Il lui confère aussi une aura menaçante qui déstabilise le spectateur. De là, la création d'un univers et d'une expérience filmique kinésique. Cette technique est reprise lors de l'affrontement entre le saboteur soviétique, le commandant et l'agent américain. Lorsque Connery somme Baldwin d'être prudent avec son revolver, la caméra effectue un mouvement de grue aussi complexe qu'inusité. Elle semble chavirer, mais finit par montrer, en plongée, les entrailles du sous-marin et l'écrasante présence des silos de missiles nucléaires. Accroupi près de ceux-ci, Alec Baldwin prend l'allure d'une souris prise au piège d'un labyrinthe diabolique. L'effet est cauchemardesque et coupe le souffle, tout en ne manquant pas d'humour. Il faut dire que le mouvement péremptoire de la caméra, catalysé par le commentaire de Connery, vient teinter de cynisme la présentation de l'action. C'est comme si la caméra et le personnage de Connery se jouaient un peu de Baldwin. On sent alors le sourire machiavélique du cinéaste tout-puissant qui s'amuse à tirer les ficelles.



Voulue ou non, l'allégorie ne va pas sans ressembler aux actes de vandalisme, commis en ce moment même derrière le rideau de fer, et dirigés contre les statues de Lénine et autres symboles de la Révolution de 1917. Comme on peut le constater, le film multiplie les ironies. Voilà une bonne gymnastique intellectuelle!

Je m'en voudrais de ne pas signaler le travail de Sean Connery et de Sam Neill, tous deux excellents en militaires soviétiques. À la fois imposant et digne, Connery donne de la noblesse à son personnage, alors que Neill tempère la puissance de son regard inquiétant par une naïveté d'âme assez déroutante. Comme on le voit, ces personnages sont fort romantiques et composés dans le but évident de séduire le spectateur américain. Si cela ne choque pas votre intelligence, le jeu vaut la peine d'être joué.

Johanne Larue

Malheureusement, le film n'est pas constitué que de moments forts. Les développements narratifs sont un peu laborieux; une faiblesse ironique vu le style de la réalisation. Bien que, si on les replace dans leur contexte générique, la surabondance de détails superflus, le morcellement de l'action et la complexité des rouages narratifs, rendent peut-être justice au drame d'espionnage. Le film a toujours une longueur d'avance sur le spectateur.

Pour ceux que cela intéresse, il semblerait aussi que l'intrigue, imaginée par les auteurs, ressemble étrangement à un incident militaire qui se serait produit, il y a quelque temps. Au moment de la sortie du film, les autorités des deux superpuissances levaient le voile sur une étrange affaire impliquant un sous-marin soviétique nucléaire, coulé en mer, et une équipe de secourus américains, invitée par le Kremlin. On ne saurait rêver d'une meilleure publicité! Par contre, cet aveu des gouvernements vient souligner une nouvelle ironie au sein du film. En ces temps de perestroïka, il peut paraître déplacé de réaliser un film qui continue d'exploiter certains clichés de la guerre froide. Les auteurs se sont d'ailleurs sentis obligés d'inclure un prologue écrit, qui spécifie que les incidents du film ne sont concevables que dans un monde prégorbatchevien. On notera, au passage, que le film reflète néanmoins notre époque par une métaphore assez audacieuse, lorsqu'il montre la flotte soviétique partir à la poursuite de l'*Octobre rouge* pour le détruire.

I Love You to Death

Comique de situations, farce classique: on se croirait au centre d'une pièce de Molière avec le dernier film de Lawrence Kasdan.

C'est d'ailleurs cela qui fait de Kasdan l'entrepreneur d'oeuvres conventionnelles mais calquées sur une tradition (cinématographique ou littéraire) qui fait d'elles des oeuvrettes certes, mais possédant le parfum subtil des chefs-d'oeuvre de jadis. Il serait pour les années 80 (et 90) ce que fut Peter Bogdanovich pour les années 70.

Body Heat, le premier film de Lawrence Kasdan en tant que metteur en scène, mettait au goût du jour le *Double Indemnity* de Billy Wilder. *The Big Chill* reprenait les grands thèmes chers au cinéma américain (l'amitié, l'entraide, le soutien moral, l'amour retenu) pour leur appliquer le goût d'une jeunesse qui n'est plus la jeunesse d'antan. Avec *Silverado*, le western revenait à l'honneur (qui aurait pu oser?) l'instant d'une dernière aventure héroïque (qu'essayèrent de copier avec une maladresse évidente les scénaristes de *Young Guns*). Enfin, *The Accidental Tourist* transformait une oeuvre contemporaine en étude psychologique où l'intériorité des personnages était teintée d'un romantisme dissimulé sous des siècles de tradition américaine.

Même lorsqu'il n'était encore que scénariste, Kasdan se référait à ses connaissances cinématographiques classiques pour créer des ambiances: *Continental Divide* (réalisé par Michael Apted) rappelait des situations dignes de Lubitsch. Quant à *The Empire Strikes Back*, *Raiders of the Lost Ark* et *Return of the Jedi* (réalisés par *you know who*), les scènes étaient écrites de telle façon qu'elles rappelaient par leur contenu et leur déroulement (déjà sur le papier) les grands

films d'aventures et de cape et d'épée des années 20, 30 et 40.

Avec *I Love You to Death*, la farce se trouve presque dans chaque scène. Il y a même un malade imaginaire, les coups de bâton d'un Scapin et les retrouvailles dénouement avec une demande de pardon formulée à genoux. On y trouve des séquences entières issues d'un seul élément comique (la mère de Joey Boca qui lui donne de grosses gifles successives sur la tête à l'hôpital), d'autres improbables, exagérées jusqu'à l'absurde (la difficulté pour William Hurt et Keanu Reeves à passer à l'acte et de tirer enfin sur Kevin Kline), d'autres enfin, burlesques à souhait (comme celle où Tracey Ullman et sa mère Joan Plowright concoctent une sauce à spaghetti mortelle, croient-elles).

Si l'on se laisse aller à imaginer, à croire, à se laisser distraire, il y a de bonnes chances que *I Love You to Death* puisse plaire. Il demeure cependant sur la liste des films à recommander aux amis qui ne cherchent dans le cinéma que le simple divertissement, et aux cinéphiles qui vont y retrouver des souvenirs filmiques qui installeront, tout au long de la projection, un sourire connaisseur sur le visage.

Avant tout, signalons le festival d'accents auquel nous sommes conviés. Tracey Ullman, une Anglaise, a parfaitement pris l'accent américain (c'est son premier film sur ce continent). Joan Plowright, une Anglaise qui fut mariée à Laurence Olivier, s'est transformée en Yougoslave et sa façon de s'exprimer ferait rougir d'envie ou de honte à la fois Meryl Streep et Viveca Lindfors (à qui on aurait sans doute pensé confier le rôle il y a quelques années). Sa longue expérience du théâtre a permis à Kevin Kline d'emprunter l'accent

I LOVE YOU TO DEATH —

Réalisation: Lawrence Kasdan — **Scénario:** John Kostmayer — **Production:** Jeffrey Lurie, Ron Moler — **Images:** Owen Roizman — **Montage:** Anne V. Coates — **Musique:** James Horner — **Son:** Robert Grieve — **Décors:** Lilly Kilvert — **Costumes:** Aggie Guerard Rodgers — **Interprétation:** Kevin Kline (Joey), Tracey Ullman (Rosalie), Joan Plowright (Nadja), River Phoenix (Devo), William Hurt (Harlan), Keanu Reeves (Marlon), James Gammon (Lt. Schooner), Jack Kehler (Wiley), Victoria Jackson (Lacey), Alisan Porter (Carla), Jon Kasdan (Dominic), Heather Graham (Bridget), Phoebe Cates (la fille de la discothèque). **Origine:** États-Unis — 1990 — 96 minutes — **Distribution:** Columbia.



italien approprié, tandis que William Hurt (dans un court rôle) a su donner à son personnage de paumé vaguement drogué une présence hautement recherchée, comme il le fait toujours, et qu'il a exagérée avec joie, pour plaire à ses *copains d'abord*, Kline et Kasdan.

Chaque personnage est parfaitement délimité dans l'espace, orné de ses idiosyncrasies propres. Joan Plowright est une dame experte en mécanique (électrique et automobile), River Phoenix est un jeune homme doté d'une connaissance ésotérique des cailloux et des pierres de toutes sortes et de toutes dimensions. William Hurt et Keanu Reeves sont deux individus fantomatiques qui bâillent leur vie entre une salle de billard et un coup monté. Ce sont tous des êtres dont l'excentricité innocente les classe à part dans une société qui passera longtemps encore son temps à les regarder de travers.

C'est comme le personnage de Joey Boca, flirteur impénitent, qui se découvre soudain un caractère d'homme fidèle à vie. Peu importe si les personnages changeront à la fin de l'histoire ou s'ils garderont à tout jamais leurs travers saugrenus. Ce sont des êtres entiers qui ont décidé de vivre comme ils l'entendent.

Qu'en est-il de l'institution du mariage? Elle n'est pas épargnée, disons-le tout de suite, et sous la grosse farce du genre Sganarelle, on peut compter sur les doigts d'une main les petites fléchettes lancées à l'endroit de la conjugalité: la femme-esclave (mais ça lui plaît), l'homme infidèle (mais ça lui plaît aussi), les belles-mères

touche-à-tout (rugissantes ou envahissantes), l'hypocrisie sournoise, la fidélité outrancière...

Nous sommes dans un nouveau genre de comique. Kasdan aime opposer ses personnages par le caractère, le vocabulaire, les moeurs; il aime également les opposer à eux-mêmes par leurs contradictions. Il n'en manque pas dans *I Love You to Death*. Pour le spectateur, il s'agira de découvrir au fil des situations les intentions satiriques de l'auteur qui, lui, parvient à l'orienter en évitant toute vulgarité. Si l'on considère son film comme une simple comédie, on risque d'être déçu en fin de compte. Mais si l'on essaie d'aller au-delà de la simple appréciation d'un geste ou d'une situation, on peut parvenir à un degré d'analyse plus élevé, classique même, où à certains moments, les trois unités sont parfois respectées. Tous les caractères traditionnels de la farce (presque de la *commedia dell'arte*) sont présents et jouent un rôle important: coups de bâton, gifles, déguisements, personnages qui se cherchent, outrances caricaturales, mélange habilement dosé de bouffonnerie et de réalité...

Dans le guignol de la société contemporaine, le film de Lawrence Kasdan fait figure de morceau d'anthologie. Et si ce recours à la farce est parfois gratuit, il répond à une technique dramatique qui dissipe peut-être la gravité de certaines situations. Ce sera au spectateur de choisir dans le tas ce qu'il voudrait trouver.

Maurice Elia

La Baule-Les Pins

LA BAULE-LES PINS —
Réalisation: Diane Kurys
Scénario: Diane Kurys,
 Alain Le Henry —
Production: Robert
 Benmussa — **Images:**
 Giuseppe Lanci —
Montage: Raymonde
 Guyot — **Musique:**
 Philippe Sarde — **Son:**
 Bernard Bats, François
 Groult — **Décors:** Tony
 Egly — **Costumes:**
 Caroline de Vivaise —
Interprétation: Julie
 Bataille (Frédérique),
 Candice Lefranc
 (Sophie), Nathalie Baye
 (Léna Korski), Jean-Pierre
 Bacri (Léon Mandel),
 Richard Berry (Michel
 Korski), Zabou (Bella
 Mandel), Valéria Bruni-
 Tedeschi (Odette), Didier
 Benureau (Ruffier),
 Benjamin Sacks (Titi),
 Vincent Lindon (Jean-
 Claude), — **Origine:**
 France — 1989 — 100
 minutes — **Distribution:**
 Alliance/Vivafilm.

Pour Frédérique et sa petite soeur Sophie, les vacances de l'été 58, à la station balnéaire La Baule-Les Pins, s'annonçaient à l'image des années précédentes: de longs mois de farniente, à se laisser bercer dans les flots de l'Atlantique, à faire des châteaux de sable au son de la musique des Platters avec oncle, tante, cousins et, surtout, papa et maman. Mais voilà, l'été 58 marque la fin de ce bonheur tranquille. Rien ne va plus entre les parents de Frédérique et Sophie: le divorce attend au tournant. Dorénavant, les étés ne seront plus jamais les mêmes. L'insouciance laisse place aux doutes et à l'appréhension. Bonjour tristesse!

La réalisatrice Diane Kurys ne s'embarrasse pas de symboles. Aux chemins tortueux, elle préfère la ligne directe qui mène droit au coeur. Sans fioritures. Elle possède ce don — rare — de traiter des choses de la vie — avec simplicité. Qu'on se rappelle *Diabolo Menthe*, le film qui l'avait fait connaître en 1977. Avec *La Baule-Les Pins*, elle poursuit sur sa lancée, décrivant avec gravité et légèreté à la fois le subtil passage d'une adolescente à l'univers adulte. Ce genre d'année-sandwich que Pierre Boutron avait tenté de nous faire comprendre avec plus ou moins de succès, il y a quelques années. Par l'entremise de Frédérique — superbement interprétée par Julie Bataille, un nom à retenir — Kurys nous ramène à cette période de la vie où notre corps et notre esprit s'éveillent, cette étape charnière où l'enfant s'aperçoit, parfois douloureusement, que ses parents ne sont pas toujours des héros sans reproches et sans travers. Qu'ils peuvent même se détester au point de se ruer de coups et qu'un

autre homme peut parfois se glisser dans le lit de maman. C'est un peu tout cela que Frédérique découvrira en cette année 58 à La Baule-Les Pins.

En toile de fond de cette oeuvre savamment ficelée, se dessinent les mille et une facettes de l'enfance. Qu'on pense à ces petites excursions en forêt qui prennent souvent l'allure de véritables épopées, de ces innocents jeux, prétextes à la découverte de l'autre sexe, à la première cigarette, au chien recueilli que l'on abandonne à son sort l'été terminé. Kurys dépeint avec réalisme tous ces petits souvenirs que chacun se remémore avec un brin de nostalgie.

Le scénario de *La Baule-Les Pins* laisse tellement la place aux enfants que les adultes sont presque éclipsés. Mais rendons néanmoins justice au duo Nathalie Baye et Richard Berry qui parvient à rendre très crédibles leurs rôles d'époux déchirés. L'orage qu'ils déclencheront, un soir, dans leur lieu de villégiature, restera mémorable: dur, très dur. Le reste de la distribution doit se contenter de rôles marginaux, campés avec plus ou moins de conviction par Zabou, Jean-Pierre Bacri et, surtout, Vincent Lindon. Mais qu'importe, les enfants sont là pour nous faire oublier ces petits ratés.

Il y avait *Un été 42*. Grâce à Diane Kurys, il y a maintenant un été 58.

Normand Provencher