

## Zoom out

---

Numéro 149, novembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50374ac>

[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*, (149), 75–94.

# RÊVES



Lorsqu'un créateur renommé atteint un âge respectable, il semble que l'on ait tendance à considérer sa dernière réalisation comme son «testament artistique». S'il arrive que l'artiste commette encore par la suite deux ou trois œuvres mineures, ou perçues comme telles, on peut croire néanmoins que l'essentiel de son message a été livré et que rien ne remettra en question la validité de son testament.

En fait, l'œuvre la plus accomplie du créateur est peut-être celle qui réussit à synthétiser l'ensemble de sa production, tout en restant une œuvre autonome, accessible non seulement aux initiés, mais à un plus vaste public. Les grands cinéastes sont peut-être ceux qui ont constamment exploré, tout au long de leur production, les formes les plus différentes et parfois les plus complexes, pour finalement atteindre la sagesse par la simplicité. Tout en économisant ses dernières années, on apprend à économiser ses moyens d'expression; l'harmonie recherchée n'est plus conséquente de grands souffles passionnés, mais se cristallise dans des images sobres, pudiques, presque naïves.

Le vieux sage retrouve la candeur d'un regard d'enfant,

Ainsi, Jean Renoir nous délivra dans son *Petit Théâtre* (réalisé en 1969) un message de paix et de renoncement qui ne fut pas saisi par tous à sa juste valeur. On ne pouvait ou l'on ne voulait comprendre que le réalisateur de *La Grande Illusion* se livrait ainsi à de navrantes puérités. Le malentendu germa d'ailleurs dès le début des années cinquante, alors que Renoir tournait le dos à

l'idéologie pour ne chercher qu'à célébrer le simple plaisir de la vie et de l'art.

Le cheminement de Renoir s'apparente à celui de son contemporain Mizoguchi, qui trouva vers la fin de sa carrière une parfaite plénitude dans la création.

Kurosawa, quant à lui, fut longtemps considéré, du moins par les occidentaux, comme un cinéaste plus moderne, c'est-à-dire plus «américain» que son compatriote Mizoguchi. Il est vrai que Kurosawa se nourrit un certain temps de cinéma américain, avant d'entreprendre la fructueuse carrière qu'on lui connaît. Mais ses récents films *Kagemusha* et *Ran*, s'ils traitaient encore de thèmes guerriers, marquent l'évolution d'un artiste vers une vision plus globale et plus contemplative.

À cet égard, *Rêves* est certainement son œuvre la plus maîtrisée, la plus sereine et peut-être aussi la plus sincère.

À prime abord sans liens apparents, les huit rêves qui composent le film sont autant de repères chronologiques témoignant de l'évolution spirituelle de Kurosawa. Le premier rêve nous présente un Kurosawa enfant observant dans la forêt embrumée un cortège de renards personnifiés. L'enfant est fasciné par ce spectacle irréel. Il le sera aussi au second rêve, au contact des âmes des pêcheurs morts venues lui reprocher la négligence des hommes. La mort revient dans le troisième songe, incarnée par une Fée des Neiges qui tente de ravir un jeune alpiniste perdu sur le flanc d'une

**RÊVES (Yume) Réalisation:** Akira Kurosawa — **Scénario:** Akira Kurosawa — **Production:** Hisao Kurosawa et Mike Y. Inoue — **Images:** Takao Saito et Masaharu Ueda — **Montage:** Tome Minami et Noriko Merahu — **Musique:** Shinichiro Ikebe — **Son:** Kenichi Benitani — **Décors:** Yoshiro Muraki et Akira Sakuragi — **Effets spéciaux:** Industrial Light and Magic, avec la collaboration de Sony. — **Interprétation:** Akira Terao (moi à l'âge adulte) — Soheil sous la pluie : Toshihiro Nakano (moi à l'âge de 5 ans), danseurs Kiku-No Kai (les renards) — Le Verger aux pêcheurs : Mitsunori Isaki (moi, à dix ans), Misato Tate (la fée aux pêcheurs) — Tempête de neige : Mleko Harada (la fée des neiges), Masayuki, Shu Nakajima et Sakae Kimura (les alpinistes) — Le Tunnel : Yoshitaka Zushi (le soldat Noguchi), Tesho Yamashita (le sous-lieutenant) — Les Corbeaux : Martin Scorsese (Van Gogh), Catherine Cadou (la lavandière) — Mont Fuji en rouge : Hisashi Igawa (l'ingénieur), Toshie Negishi (la mère) — Les Démons gémissants : Chosuke Ikariya (le démon) — Le Village des moulins à eau : Chishu Ryu (le vieux paysan) — **Origine:** Japon/États-Unis — 1990 — 116 minutes — **Distribution:** Warner Bros.



montagne enneigée.

Le rêve suivant fait se confronter un jeune capitaine et les fantômes de ses soldats morts au front. Ici, la mort est tributaire de la folie guerrière et provoque chez le protagoniste un violent sentiment de culpabilité.

Le cinquième rêve introduit l'alter ego de Kurosawa dans l'univers plastique de Vincent Van Gogh. Le jeune peintre aura beau parcourir littéralement toute l'oeuvre du maître, ses questions restent sans réponse; Van Gogh le fuit, lui faisant peut-être comprendre ainsi la stérilité de cette recherche.

Les sixième et septième rêves évoquent la lugubre perspective d'un conflit nucléaire et ses funestes conséquences.

Enfin, le huitième rêve de Kurosawa nous propose une méditation sur le bonheur de vivre en osmose avec la nature. Dans le contexte de son propos écolo-traditionnaliste, ce rêve nous permet d'approvoiser l'inévitable mort qui guette chacun d'entre nous. C'est pourquoi le film se termine sur une parade musicale colorée formant

le cortège funèbre d'une centenaire. Comme s'il convenait de souligner sereinement le départ d'un être ayant rempli sa mission sur terre; la mort devient alors récompense, elle permet le repos tant mérité.

Si l'esthétique onirique de Kurosawa ne s'embarrasse pas d'un faux réalisme, la suite de rêves présente toutefois une grande unité de ton. Pour contrastés qu'ils soient (faisant alterner le jour et la nuit, l'hiver et le printemps, et toutes les nuances d'une riche palette), les songes du cinéaste ont en commun le regard d'un homme et d'un artiste plein d'humilité dont le seul désir est de réconcilier la vie et les hommes, en leur proposant de retrouver l'harmonie si essentielle à leur fragile équilibre.

Et si le propre du rêve est de «métaphoriser» les plus obscurs de nos désirs, l'on saura gré à Kurosawa de leur avoir donné corps par la magie d'un art qu'il maîtrise parfaitement.

Et dont il a su, comme Jean Renoir, mesurer la véritable portée, après une très longue mais exemplaire quête.

Denis Desjardins

## La Vengeance d'une femme

### LA VENGEANCE D'UNE FEMME — Réalisation:

Jacques Doillon —

**Scénario:** Jacques Doillon et Jean-François Goyet d'après L'Éternel Mari de Feodor Dostoïevski. —

**Production:** Chrisine Gozlan — **Images:** Patrick Blossier — **Montage:**

Catherine Quesemond —

**Musique:** Jean Fouque —

**Son:** Jean-Pierre Duret —

**Décor:** Raul Edoardo

Gimenez —

**Interprétation:** Isabelle

Huppert (Cécile),

Béatrice Dalle (Suzy),

Jean-Louis Murat

(Stephan), Laurence

Cote (Laurence), Albert

Leprince (le médecin),

Sébastien Roche

(Dealer), Pierre Amzallag

(le voisin) — **Origine:**

France-1989- 133 minutes

— **Distribution:** Films du

Crépuscule international.

Suzy séjourne dans un hôtel où, avant la rupture, elle retrouvait André, son amant. Mais c'est Cécile qui se présente. Cécile, la femme d'André. Peu à peu, le passé s'éclaire. D'abord amie du couple, Suzy est tombée amoureuse d'André. Jusqu'à ce que, lasse de la situation, elle le quitte. Cécile lui apprend qu'André s'est tué dans un accident de voiture. (Véritable accident ou suicide?) Après avoir nié, Suzy dit la vérité sur leur liaison. Elle demande à Cécile de lui pardonner. Et, après son refus, finira par se suicider.

Les décors changent (on passe de la chambre d'hôtel de Suzy à l'appartement déserté d'André), mais c'est le même dialogue qui se poursuit entre les deux belles désœuvrées. Un dialogue qui ressemble davantage à une valse hésitation qu'à une empoignade. Avec entêtement, l'amante et l'épouse se rapprochent et s'éloignent, comme à la fois attirées et repoussées par ce qu'elles partagent et ressentent toujours : l'amour d'André et son véritable corollaire, la torturante jalousie.

Dans l'ombre de ces épronnages forts, les hommes qui passent sont des êtres à peine esquissés, fragiles et flottants. Ou des voleurs. Si une femme avait réalisé cette *Vengeance*, on l'aurait accusée de misandrie (j'ai dû inventer, pardonnez-moi le néologisme, ce pendant de misogynie). Mais Jacques Doillon a tous les droits, y compris celui de nous ennuyer. Son film, il faut bien le dire, déploie une logorrhée bientôt lassante et souvent facile. Ainsi, cette interprétation par Suzy du mot «cucurbitacée» soufflé par son inconscient : «Cul, bitte, assez. Ça veut dire que j'en ai assez de coucher avec untel.» Les psy peuvent toujours aller se rhabiller.

C'est seulement après une heure quarante-cinq de ce bavardage que le chat sort du sac. Oui, Suzy admet avoir été la maîtresse d'André. «Pardonne Cécile.» «Si je te pardonne, que me restera-t-il?»

de rétorquer celle-ci, avant de se répandre en imprécations. Là, il faut bien admettre que le ton monte et qu'il se crée enfin une tension dramatique. Mais il ne reste plus qu'une petite demi-heure à Doillon pour nous captiver. C'est trop peu et trop tard.

Cela dit, à cause de l'exceptionnel jeu des actrices, ce duo offre une indéniable séduction. Malgré la situation très classique, pour ne pas dire éculée, Béatrice Dalle et surtout Isabelle Huppert arrivent à jouer au-delà des mots, habitées, inspirées jusqu'à devenir imprévisibles. Isabelle Huppert a longuement parlé du travail avec les comédiennes effectué par le metteur en scène sur le son. Je terminerai donc par un extrait de son témoignage, intéressant et révélateur.

«Nous avons beaucoup travaillé sur l'élocution, afin d'obtenir cette façon de parler bas (nos voix sont basses, non atonales). Jacques Doillon a voulu un son très précis, très subtil. Il n'y a pas de scories émotionnelles, on ne théâtralise pas. Mais, en même temps,



avec ces longs plans-séquences, on éprouvait cette excitation de la «performance» — trois pages de texte en cinq minutes —, comme si on retrouvait ce danger du théâtre. Et parce cette tension a été maintenue, même quand ça éclate, ça ne part pas dans l'aigu. C'est

grâce à ce type de travail que le film ne dérape à aucun moment vers le psychodrame.»

Francine Laurendeau

## Nuit d'été en ville

Il y a, dans ce projet, un goût pour la performance filmique, un goût du défi qui se traduit par l'auto-imposition des paramètres narratifs limités : un seul décor, deux personnages et une temporalité qui refuse l'ellipse, du moins en apparence.

Il s'agit d'une histoire d'amour écrite à l'envers, dont les protagonistes louvoient sur les mots, les récits, et les souvenirs pendant une partie de nuit blanche, pour finalement trouver le sommeil juste à temps pour le générique de la fin. *Nuit d'été en ville* étire pendant 85 minutes une scène de séduction verbale. Le film s'installe dès le début dans le ronron d'une mécanique bien huilée et convenue, dont on sait à l'avance qu'elle va nous mener à bon port sans anicroche ni imprévu.

Michel Deville a souvent répété que *Nuit d'été en ville* est d'abord le film de sa femme, le résultat d'une écriture plutôt que d'un filmage. Il y a, dans cette déclaration, l'aveu d'une curieuse abdication du cinéaste face à ce que sa caméra, le montage, ou le jeu des acteurs peuvent apporter au texte. Certains pourront y voir le signe d'une modestie. Cette désaffection n'est peut-être qu'apparente, une fleur gentille que le cinéaste adresse à sa femme scénariste. Pourtant, le film montre tous les symptômes prouvant que Deville ne blague pas, en particulier le caractère neutre, froid et distant de la mise en scène, laquelle pêche par son absence de point de vue. En se limitant au captage d'un dialogue récité par deux acteurs, *Nuit d'été en ville* se refuse à toute expérimentation critique sur la fonction des mots au cinéma. De plus, Deville se désintéresse complètement de l'espace dans lequel les deux personnages s'agitent. La caméra ne se soucie des objets et des murs que dans la mesure où les personnages s'y intéressent eux-mêmes,

punctuellement. Il n'y a pas de double jeu dans cette mise en scène, donc aucun rôle actif, ludique ou autre, pour le spectateur. Le projet étant au départ d'une fausse audace, il aboutit sur pas grand chose à l'arrivée.

Cela ne veut pas dire que *Nuit d'été en ville* soit mal fait ou mal photographié. En fait, il s'agit d'une oeuvre soigneusement composée, très fluide et souvent gracieuse. C'est un joli film, plaisant à regarder pendant qu'on l'écoute. Mais là où la mise en scène aurait pu se donner un rôle dans cet espace en huis clos, elle se contente de regarder un peu bêtement. Il n'y a pas de stratégie de distanciation ou de rapprochement, sinon de manière furtive, au moyen de quelques plans plus recherchés, saupoudrés au hasard d'un montage sans surprises. Le travail de Deville respecte la tradition du faux-semblant naturaliste. Le style du film, si tant est qu'on peut parler de style, consiste à niveler le texte par le bas, c'est-à-dire le conformer à un cinéma bourgeois traditionnel.

Quant au texte lui-même, il s'efforce par tous les moyens de ne pas déranger ou troubler le confort intellectuel du spectateur. *Nuit d'été en ville* est le summum d'un cinéma bon chic bon genre, faussement original et faussement audacieux. Il distille un ennui distingué, bien douillet et de bonne compagnie. Je suppose que si on parvient à croire un seul instant à ces dialogues d'une futilité bien enrobée de bons mots et au jeu de deux acteurs qui ont tellement répété qu'il n'y a plus un once de créativité et de spontanéité dans leur interprétation, alors peut-être que ce film plus séducteur que séduisant peut emporter l'adhésion.

Martin Girard

**NUIT D'ÉTÉ EN VILLE** —  
**Réalisation:** Michel Deville  
 — **Scénario:** Rosalinde Deville — **Production:** Rosalinde Deville —  
**Images:** Bernard Latic —  
**Montage:** Raymonde Guyot — **Musique:** Camille Saint-Saëns (Quatuor op. 112) — **Son:** Philippe Lioret — **Décor:** Thierry Leproust —  
**Costumes:** Cécile Balme — **Interprétation:** Marie Trintignant (Emilie), Jean-Hugues Anglade (Louis), **Origine:** France-1990- 85 minutes — **Distribution:** Alliance Vivafilm.



## Taxi Blues

**TAXI BLUES** — Réalisation: Pavel Lounguine —  
 Pavel Lounguine —  
**Scénario:** Pavel Lounguine —  
**Production:** Marin Karmitz —  
**Images:** Denis Evstigneev —  
**Montage:** Elizabeth Guido —  
**Musique:** Vladimir Chekassine —  
**Décor:** Valery Yourkevitch —  
**Costumes:** —  
**Interprétation:** Piotr Mamonov (Liocha, le saxophoniste), Piotr Zaitchenko (Schlikov, le chauffeur de taxi), Vladimir Kachpour (Netchiporenko), Natalia Kolakianova (Christina), Elena Saphonova (l'épouse de Liocha), —  
**Origine:** U.R.S.S./France — 1990 — 110 minutes —  
**Distribution:** Cinépix.

Le blues, cette musique cultivée par les Noirs des États-Unies d'Amérique cache bien des bleus infligés par des tensions raciales. Cette musique vous a un petit quelque chose de lancinant même quand le boogie-woogie l'invite à danser à l'intérieur de la grande famille du jazz.

*Taxi Blues* est un film axé sur un désœuvrement généralisé. Un film qui fait parfois rire d'un jaune très foncé. Le film de Pavel Lounguine s'apparente à une partition de blues où le mouvement amour-haine prend de l'ampleur au fur et à mesure que le film avance. Ce «road movie», à l'intérieur d'un Moscou aux quartiers douteux, coule tellement de source qu'on a l'impression d'une ligne mélodique improvisée. Et pourtant, le contretemps, l'anacrouse et la syncope s'y donnent rendez-vous avec une maîtrise peu commune qui étonne dans un premier film. On se croirait devant une partition de Bach qui n'oublie aucune indication de caractère. Pour ce dernier, les termes de caractères seraient amabile et furioso.

*Taxi Blues* s'articule autour de deux personnages qui pratiquent aussi bien la force centrifuge que la force centripète. Schlikov et Liocha sont aux antipodes. Qui sont-ils?

Schlikov, c'est un chauffeur de taxi très près de ses sous. Une sorte de loup solitaire avec un idéal en rase-mottes. Il se défoule en faisant du conditionnement physique. Il avoue lui-même qu'il chasse le cafard (pas la blatte mais les idées noires) en faisant des pompes et des exercices abdominaux. Pour Liocha, Schlikov, c'est un bouc mal léché. Petit détail en passant : dans la version parisienne, le bouc s'est métamorphosé en chacal. Schlikov fait de la brutalité un mode de vie. Il considère les artistes comme des moins que rien. Il joue au petit combinard. Cependant, c'est un homme très ordonné qui n'a pas peur de défendre ses droits. Un petit Rambo du taxi dans son périmètre. Liocha, c'est un musicien juif esclave de la dive bouteille. Il *vodka*lise à merveille avec son saxophone. Il se dit un génie et un saint. Il parle à Dieu. Il va même jusqu'à le tutoyer quand il discute avec lui. C'est un grand rêveur devant l'éternel, agrémenté d'un caractère très instable. N'oublions pas que Schlikov et Liocha

font partie des oubliés de la terre.

Un soir, Schlikov transporte dans son automobile un groupe de fêtards en quête de vodka. Chacun s'éclipse à tour de rôle sans payer la note. Le dernier à fausser compagnie, c'est un musicien. Il finit par le dénicher. Il s'agit d'un saxophoniste du nom de Liocha à qui il confisque son instrument avec l'intention de le vendre. Schlikov change d'idée. Il décide non seulement remettre le saxophone à son propriétaire mais aussi d'installer chez lui ce personnage étrange. Histoire de lui faire découvrir ce qu'est une vie normale. Nos deux amis connaîtront bien des ennuis et des affrontements.

*Taxi Blues*, c'est une sorte de fable sur une liberté difficile à conquérir à travers une allégorie sur l'art. Ce film veut nous communiquer un peu la désillusion d'un peuple après l'avènement de la perestroïka. Quand les Russes vivaient à l'ombre du rideau de fer, les sacrifices qu'on leur imposait faisaient de chacun d'eux un véritable héros. Maintenant que le rideau est levé, chaque Russe se rend compte qu'il est devenu un zéro à qui on n'a pas cessé de mentir. Ce n'est pas facile à prendre.

Dans ce film, Liocha représente l'intelligentsia et Schlikov le prolétariat. Pavel Lounguine oppose un rustaud à un vil artiste urbain. Le mépris réciproque entre rats des villes et rats des champs ne date pas d'hier. Il est de tous les milieux et de toutes les époques. Pour insulter un citoyen mal dégrossi, on le traite de paysan. Quand un travailleur manuel veut rendre la pareille à un citoyen, il le décrit comme une tête enflée dans un corps malsain. Comment expliquer cette étrange amitié entre ces deux êtres si différents? On voit toutes sortes d'allusions quand on s'arrête à analyser ce film, mais le jeu de la fascination-méfiance entre deux personnes qui vivent dans des univers qui se tournent le dos, c'est une réalité qu'on peut vérifier dans tous les coins et recoins de notre petite planète. Le jazz ici incarne la liberté. Il dénote aussi la solitude d'un saxophoniste de fond. Liocha donne le point de vue du réalisateur. Il représente l'intelligentsia de la génération des quarante ans qui, à cause de la peur et de la censure, a pratiqué l'autodestruction sur une très basse échelle : le mépris de sa propre personnalité.

On peut voir en Schlikov une sorte de bête noire habitée par une force aveugle qui s'oppose à toute forme de démocratie. Cette nouvelle liberté fait peur à beaucoup de monde de Russie. Malgré cette liberté, on continue à reproduire les mêmes tracasseries. Ici, Schlikov tente de domestiquer Liocha qui a pris des libertés en l'art de vivre à la russe. Il essaiera de faire de Liocha son esclave comme pour mieux le normaliser. La dictature du prolétariat, vous connaissez? D'où qu'elle vienne, toute dictature, qu'elle soit douce ou dure, demeure une dictature avec ses abus de pouvoir sans fin. Comment l'ancien régime a-t-il pu tenir le coup pendant un si long temps? Parce que la terreur a le bras long. Pour chaque tête de pipe, il y avait une possibilité de trois ou quatre délateurs. Un enfant pouvait dénoncer ses propres parents. Qui dit mieux?

Dans *Taxi Blues*, il y a aussi le petit vieux Netchiporenko qui partage l'appartement avec Schlikov. Il représente ceux qui



s'accrochent aux valeurs ou aux erreurs du passé. Très nationaliste, notre petit vieux qui n'arrête pas de gesticuler est un antisémite pratiquant. Il menace continuellement de quitter les lieux. D'après le réalisateur, c'est un être dont on doit se méfier : il est dangereux.

*Taxi Blues*, c'est une jazzerie qui montre ses bleus au cœur et porte un certain désabusement à la boutonnière. Cependant, l'attitude de Louguine n'a rien de didactique. Il ne donne pas un cours. Il court avec ses personnages à la poursuite du bonheur de vivre. Sur cette toile aux traits sombres, il y a quand même un peu de place pour la fantaisie d'un si qui doute à cause de l'omniprésence d'un bémol. Je retiens cette scène de défoulement lorsque Schlikov se donne corps et âme à un twist très enlevé. Il y a surtout cette séquence qui invite à rire quand Liocha s'adonne à une «sexophonie» impressionniste. Son instrument de musique se laisse aller à des minauderies qui pourraient avoir un saveur aphrodisiaque.

*Taxi Blues* contient une mine d'informations sur la vie

quotidienne à Moscou dans les quartiers populaires. Des appartements aussi exigus que ternes. Un manque de confort généralisé pour les gens ordinaires. La cohabitation à cause de la rareté des logements. Des territoires réservés au commerce de la drogue. Les petites combines. Les placards pourris. Les arrières-cours malsaines. La prostitution. La délinquance. Les clochards. Des rockers. Des peines exorbitantes pour des délits mineurs. Par exemple, Liocha, si la plainte d'un tabassage inventé était maintenue, pourrait se mériter cinq ans de prison.

Après le visionnement de *Taxi Blues*, le spectateur ne se découvre pas béat d'admiration devant une mise en scène pourtant très réussie. Il est comme excité par le fait d'avoir vécu une expérience singulière : le déclin de la communication avec des personnes qui, dans un passé récent, nous apparaissaient aussi blindées qu'inabondables. Le cinéma fait parfois des miracles. *Taxi Blues*, jazzez pour nous!

Janick Beaulieu

## Tombés du ciel

Le Grand Prix des Amériques récompense cette année un film dont la force discrète et la rigueur exemplaire auraient pu facilement échapper à l'attention du jury. *Tombés du ciel* entrelace trois histoires : celle d'un vieux couple bourgeois dont l'unique préoccupation est de parvenir à financer leur mausolée en marbre avant de mourir; le récit d'une vieille femme aveugle qui, pour engraisser un porc, force ses deux petits-fils à courir les dépotoirs; enfin le drame d'un annonceur de radio qui prend sous sa protection une jeune femme suicidaire à qui il tente de redonner goût à la vie.

Si les personnages d'une histoire croisent parfois ceux d'une autre, le lien principal unissant ces trois récits est d'ordre esthétique et moral plutôt que narratif. Avec une habileté et une cohérence rarement prises en défaut, l'auteur parle de thèmes universels comme le désir, la survivance, la solitude ou la souffrance. Qu'ils appartiennent à la bourgeoisie désuète ou à la plus pauvre couche sociale, tous les personnages naviguent dans les mêmes eaux et sont à la recherche d'un bonheur qui se dérobe plus souvent qu'autrement. À la fin du film, ils se retrouvent tous dans le même cimetière. En matière de justice sociale, il est impossible de faire mieux que la mort.

La construction du film peut décontenancer le spectateur. Elle donne parfois l'impression que l'on saute d'un récit à l'autre selon les humeurs d'un narrateur arbitraire. J'avoue qu'après un seul visionnement du film, je ne sais trop si cela constitue une de ses faiblesses ou une de ses forces. Il est vrai, d'une part, que ce va-et-vient désamorce parfois notre intérêt, alors que, d'autre part, cela contribue à l'effet de distanciation que recherche à l'évidence l'auteur. Lombardi profite de cette construction pour jouer avec les contrastes. C'est une idée intrigante, car elle utilise un format typiquement téléromanescque (entrelacement de plusieurs intrigues), pour un film qui autrement ne retient du genre ni les ingrédients, ni les recettes.

Le spectateur nord-américain aurait tort de voir du cynisme dans ce film profondément humain. Le cinéaste péruvien caresse le désespoir de ses personnages en évitant tout mélodrame et tout pathos, employant au contraire un regard neutre et implacable qui sied parfaitement, en contrepoint, au caractère insolite ou ironique des récits. Ainsi l'auteur trouve une manière exemplaire, très convaincante de marier le fantastique réaliste sud-américain à ses préoccupations morales, politiques et sociales, toutes ancrées dans le contexte péruvien actuel.

Le film montre que le bonheur n'est pas une denrée démocratique. C'est une morale toute simple, mais qui touche à l'essentiel dans le contexte de l'Amérique du Sud, où l'inflation à elle seule prend des allures de cataclysme quotidien. Ces trois contes moraux transpirent une sorte de sagesse dans la vision qu'a le cinéaste d'une misère humaine tranquille, un lot quotidien avec lequel les personnages doivent composer sans se plaindre.



**TOMBÉS DU CIEL (Caidos del cielo)** — **Réalisation:** Francisco Lombardi — **Scénario:** Francisco Lombardi, Giovanna Pollarolo et Augusto Cabada — **Production:** Emilio Moscoso — **Images:** Gerardo Herrero — **Musique:** Alejandro Masso — **Son:** Daniel Padilla — **Décors:** Marta Mendez Iturriaga — **Montage:** Alberto Arevalo — **Interprétation:** Gustavo Bueno (Humberto), Diana Quijano (Veronica), Leontina Antonina (Jesus), Carlos Gassols (Lizardo), David Zuniga (Cesar), Edwar Centeno (Tomas), Delfina Paredes (Mercedes), Oscar Vega (Manolo), Luis Giron T. (Shimura), Fernando Vasquez (le directeur du poste de radio) — **Origine:** Pérou/Espagne — 1990 — 119 minutes — **Distribution:** Les Films du Crépuscule international.

Il y a plusieurs idées et moments forts dans ce film, par ailleurs, mis en scène avec une économie narrative qui force l'admiration : le vieux couple qui magasine pour acheter le marbre de leur monument funéraire et qui se résigne à vendre meubles, puis maison pour payer la facture; l'annonceur de radio spécialisé dans la démagogie sirupeuse qui tente de convaincre une jeune femme de renoncer à

son projet de suicide; la vieille aveugle qui tue le chien de ses petits-fils pour nourrir son cochon, avant de servir elle-même de repas à la bête. On pourrait multiplier ces exemples, car le film est riche en images fortes. À mon avis, un Grand Prix mérité.

Martin Girard

## Rosalie fait ses courses

**ROSALIE FAIT SES COURSES (Rosalie Goes Shopping)** — Réalisation: Percy Adlon — Scénario: Percy Adlon, Eleonore Adlon et Christopher Doherty — Production: Percy Adlon et Eleonore Adlon — Images: Bernd Heindl — Montage: Jean-Claude Piroué — Musique: Bob Telson — Son: Heiko Hinderks — Décors: Stephen Lineweaver — Costumes: Elizabeth Warner Nankin — Interprétation: Marianne Sägebrect (Rosalie Greenspace), Brad Davis (Ray Greenspace), Judge Reinhold (le prêtre), Patricia Zehentman (Barbara), John Hawkes (Schnucki), Erika Blumberger (la mère de Rosalie), Willy Harlander (le père de Rosalie), Courtney Kraus (April) — Origine: République fédérale allemande — 1988 — 94 minutes — Distribution: Cinéma Plus.

Rosalie Greenspace aurait pu devenir le pendant féminin de Donald Trump et figurer, bon an mal an, au palmarès du magazine *Fortune*. Mais au lieu de lire son *Wall Street Journal* bien calée dans son fauteuil de pdg, elle le fait dans un bungalow kitsch perdu au milieu de l'Arkansas où son mariage l'a conduit depuis son Allemagne natale. Mais ne vous y trompez pas : Rosalie ne s'ennuie guère, trop occupée qu'elle est à profiter à plein de notre société de consommation, grâce à une multitude de moyens illégaux et un talent certain pour la graphologie. Son credo : on peut bien rouler les banques, elles passent leur temps à nous voler !

Ce synopsis original est au cœur du dernier film de Percy Adlon, celui-là même qui, il y a deux ans, après une carrière bien remplie en Allemagne (sept longs métrages), avait surpris l'Amérique avec *Bagdad Café* (Out of Rosenheim). Sortie de nulle part, cette oeuvre devait s'avérer le coup de cœur de plus d'un festivalier. Adlon a donc remis ça, encore une fois avec son actrice-fétiche, l'incontournable Marianne Sägebrect, en nous offrant *Rosalie fait ses courses*. Mais, cette fois, il n'y aura pas de miracle en Arkansas, malgré la tentative évidente d'Adlon de travailler avec les mêmes ingrédients à la base de son succès précédent. Ainsi, il se plaît à dérouter le spectateur avec ses cadrages peu orthodoxes (souvenez-vous de l'introduction de *Bagdad Café* et l'utilisation de prismes qui confèrent à certains paysages des airs de peintures. Sans oublier une nuée de références folkloriques au pays d'Adlon.

(Exemple: le bled où habite Rosalie s'appelle...Stuttgart !) Mais toute cette poudre aux yeux n'est pas suffisante pour nous faire oublier la pauvreté d'un scénario qui ne cesse de s'enliser au fur et à mesure que gonfle le compte en banque de la replète Rosalie et que sa famille se frotte les mains d'aise. La vision adlonienne de l'économie est à ce point simpliste qu'elle sombre vite dans un ridicule consommé, laissant même croire, en épilogue, que notre reine du foyer se retrouvera, un jour, grâce à ses ruses, à Wall Street.

En dépit de ses belles intentions, *Rosalie fait ses courses* fait à peine sourire. C'est avec peine que l'on parvient à endurer cet insupportable cabotinage sorti en droite ligne du théâtre des Variétés. Le pauvre Brad Davis, l'inoubliable interprète de *Midnight Express*, attire la pitié dans son rôle du mari, fou d'aviation, qui n'a plus toute sa tête une fois revenu au sol. Sa progéniture est à l'avenant. Plus fêlés, tu meurs ! Seule la présence de Marianne Sägebrect nous empêche de quitter notre siège avant la fin et, dans une moindre mesure, celle de Judge Reinhold, dans le rôle d'un prêtre qui recueille avec ahurissement les confessions de sa paroissienne dévorée par la soif de l'argent.

Percy Adlon est-il en voie de suivre les traces de Jean-Jacques Beineix qui, depuis son merveilleux *Diva*, semble condamné à jouer à saute-mouton avec le succès et l'échec ?

Normand Provencher



## Daddy nostalgie

La douceur de vivre est si périssable. C'est une des dernières remarques de Tom Russell à sa fille Caroline. Tom Russell est un ancien représentant de commerce pour parfumerie anglaise, qui vit ses années de retraite sur la Côte d'Azur avec sa femme Miche, une Française. Pour Caroline, Tom Russell, c'est Daddy, un père qui a été pour elle un peu trop distant non seulement physiquement, car il était trop souvent en voyage pour ses affaires, mais même mentalement. «Je n'ai pas de souvenir de toi avant tes vingt ans», lui avoue-t-il un jour ingénuement, sans s'apercevoir de la nouvelle écorchure qu'il vient d'infliger à son esprit sensible, déjà meurtri par tant de souvenirs de frustrations enfantines. Mais ces blessures lointaines trouvent un certain baume dans les rapports actuels qu'entretient Caroline avec son père à l'occasion d'une convalescence consécutive à une opération. Car Daddy est maintenant bien malade, il vit peut-être même ses derniers jours et Caroline, alertée par sa mère, s'est empressée de venir passer quelques jours avec eux, en dépit d'obligations familiales et professionnelles pressantes.

*Daddy nostalgie* appartient à la tranche intimiste de l'oeuvre de Tavernier, là où on peut trouver des films comme *Une semaine de vacances* ou *Un dimanche à la campagne*, des films où il ne se passe pas grand-chose, mais où tout devient intéressant par la magie d'un traitement finement accordé aux sentiments des personnages. Cette parenté d'esprit, l'auteur lui-même d'ailleurs la reconnaît puisqu'il prend la peine d'inscrire en finale une apparition surprise de Louis Ducreux, l'interprète du vieux peintre du *Dimanche*, où déjà l'intrigue était centrée sur des relations père-fille.

Il s'en est fallu de peu pourtant pour que *Daddy nostalgie* ne soit pas un film de Tavernier. Colo Tavernier O'Hagan en avait conçu le scénario peu après *Un dimanche à la campagne* justement, mais Tavernier, qui n'aime guère se répéter, surtout à si brève échéance, l'avait laissé passer. Il fut même un temps question que Francis Mankiewicz dirige l'opération. Et puis, les années passant, Tavernier a repris intérêt au texte de son ex-épouse et en a fait un projet personnel.

Ce qu'il y a d'intéressant dans l'approche de ce film, c'est le ton de confiance avec lequel, dès l'abord, on entraîne le spectateur dans l'histoire. Un narrateur (Tavernier lui-même) se fait entendre au cours du générique, avant même que la caméra ne s'arrête sur la protagoniste au travail dans son appartement (elle est scénariste). «Cette nuit-là Caroline avait rêvé qu'elle promenait Daddy dans une brouette.» Un appel téléphonique enclenche l'action et voici Caroline en avion, puis à l'hôpital où elle trouve son père dans un état d'épuisement. Premières phrases à peine murmurées, puis brusquement on passe à l'anglais, qui sera la langue préférée de communication entre le père et la fille. Cette question de langue est très importante dans l'économie du sujet; elle suggère une complicité entre les personnages, un accord mutuel dans lequel entre difficilement la mère présentée comme une Française d'âge mûr très typique : pot-au-feu, tatillonne, agaçante et pourtant jamais antipathique, grâce au jeu à la fois brusque et touchant d'Odette Laure. Elle est là pour suggérer l'agacement que peuvent susciter

dans un couple les petites manies et les attendrissements inutiles; les époux semblent désaccordés et pourtant l'amour demeure. Caroline, qui s'est séparé de son mari Bernard, contemple étonnée cette vie conjugale en dents de scie qui reste pourtant solide. «You never speak in English to me anymore», se plaint un moment Russell à sa femme; aussi est-il réconfortant d'entendre Miche dire à la fin d'une journée difficile «Come to bed», à son mari qui lui répond, gentiment émoustillé, «You used to say : Come in bed».

À travers les échanges verbaux se placent des séquences muettes, accompagnées ou non de musique, qui assurent au film une sorte de respiration. Car l'atmosphère reste assez lourde malgré l'apparente futilité des conversations. La maladie est là, toujours présente, et l'inquiétude se lit dans les yeux de l'un ou de l'autre. Elle occasionne des états dépressifs et des fatigues, que chacun, stoïquement, s'efforce de cacher à l'autre, malgré les sautes d'humeur occasionnelles. Il y a des mésententes, mais jamais de rupture. Il n'y a pas que la douceur de vivre qui soit périssable, il y a la vie elle-même et cette issue inéluctable a de quoi rendre mélancolique. «I don't want to leave the party», s'exclame Daddy au sein d'une orgie de souvenirs, à l'occasion d'une promenade avec Caroline, lui qui a toujours conçu l'existence comme une partie de plaisir. Sa fille, plus sensible aux problèmes sociaux, déteste son indifférence et envie sa légèreté. Il y a beaucoup d'ambivalence dans les regards qu'elle jette à son père pour qui elle a autant d'admiration que de rancune. Ce sont ces nuances de jugement qui affleurent dans les conversations, ces ambiguïtés à peine exprimées

**DADDY NOSTALGIE** —  
**Réalisation** Bertrand Tavernier — **Scénario** : Colo Tavernier O'Hagan — **Production** : Adolphe Viezzi — **Images** : Denis Lenoir — **Montage** : Adriane Boeglin — **Musique** : Antoine Duhamel — **Décor** : Jean-Louis Poveda — **Interprétation** : Dirk Bogarde (daddy, Tom Russell), Jane Birkin (Caroline), Odette Laure (Miche), Bertrand Tavernier (le narrateur), Charlotte Kady (Barbara), Emmanuelle Bataille (Juliette), Michèle Mins (Caroline enfant) — **Origine** : France — 1990 — 105 minutes  
**Distribution** : Alliance Vivafilm.



qui font la richesse des dialogues. C'est une semblable impression mêlée d'ironie et de tristesse, un sentiment de *spleen* très british qui envahit le spectateur devant ce film si adroitement, si subtilement conduit, où la direction d'acteurs apparaît sans faille, tant les interprètes semblent habités par leur personnage, malgré tout ce qu'on peut connaître d'eux auparavant <sup>(1)</sup>. «What counts is the loving», dit Daddy, ce qu'on traduit dans les sous-titres par «Ce qui

compte c'est la tendresse.» Il apparaît évident que la scénariste et le réalisateur ont beaucoup aimé leurs créatures, qu'ils ont eu pour elles une tendresse qu'on pourrait qualifier de paternelle.

Robert-Claude Bérubé

(1) Saluons tout de même le retour de Dirk Bogarde au cinéma, après dix ans consacrés à écrire des livres.

## La Voix de la lune / La Voce della luna

**LA VOIX DE LA LUNE (La Voce della luna)** — **Réalisation** : Federico Fellini — **Scénario** : Federico Fellini, Tullio Pinelli et Ermanno Cavazzoni — **Production** : Mario et Vittorio Cecchi Gori — **Images** : Tonino Delli Colli — **Montage** : Nino Baragli — **Musique** : Nicola Piovani — **Son** : Tomaso Quatrini — **Décor** : Dante Ferretti — **Costumes** : Maurizio Milenotti — **Interprétation** : Roberto Benigni (Ivo Salvini), Paolo Villaggio (le préfet Gonnella), Nadina Ottaviani (Aldina), Marisa Tomasi (Maria, la locomotive), Sim (le hautboïste), Syusy Blady (la soeur d'Aldina), Angelo Orlando (Nestore) — **Origine** : Italie/France—1990—115 minutes — **Distribution** :

N'est-il pas surprenant qu'un cinéaste comme Fellini ait attendu si longtemps pour intégrer pleinement la lune à son univers imaginaire? Car, empreint de poésie et d'onirisme mêlés à la caricature et au fantastique avec un fond de nostalgie, celui-ci semble être tout indiqué pour y accueillir cet astre si puissant par la façon dont son attraction affecte la Terre (la marée) et ses habitants (nos humeurs). Mais l'attente en valait la peine, car le maestro nous a livré cette année, à Cannes, puis au Festival des films du monde, un film étonnant dont la lune est un des personnages principaux : *La Voix de la lune*, inspiré du *Poème des lunatiques* d'Ermanno Cavazzoni.

Non seulement Fellini se sert-il de cet astre comme d'un élément visuel, mais il lui donne une dimension que jamais on n'a osé lui attribuer au cinéma : la parole. Car, à une série d'événements extraordinaires, tels la Fête des Gnocchis, l'élection de Miss Farine et la prise en otage de la lune par une foule hurlante, il joint un

merveilleux conte au début duquel, sortant d'un puits, la voix de la lune appelle Ivo Salvini, à qui elle a quelque chose à dire... En tout cas, ce personnage fluet, habillé de noir, affublé de lunettes rondes et affichant au visage la forme et la couleur de la lune (tiens! tiens!) qui accentue sa candeur, est persuadé que l'astre de la nuit lui a parlé : cela l'entraîne dans un monde étrange que prétend gouverner un vieux personnage grognon et paranoïaque, le préfet Gonella.

Fellini a souvent dit dans des entrevues qu'il faisait toujours le même film et, à voir celui-ci, c'est à se demander s'il ne veut pas le prouver une bonne fois pour toute. La forme varie, mais les thèmes sont essentiellement semblables d'une oeuvre à l'autre : la caricature/critique de la société contemporaine, la disparition des anciennes valeurs et, de façon certaine mais souvent déguisée, la mort. *La Voix de la lune* est rempli de références à des films précédents : la magnifique image de la moissonneuse dans une mer de blé la nuit rappelle incontestablement *E la nave va*; le personnage



d'Ivo pourrait être le parent de Gelsomina dans *La Strada* et serait tout à son aise dans *Les Clowns*. Le préfet Gonella représente le réalisateur : par son habillement, on le reconnaît manifestement comme le jumeau de Fellini, rôle autrefois assumé par Marcello Mastroianni (*Otto e mezzo*, *La Città delle donne*, etc.). Certains plans rappellent la folle course en moto à travers la ville de *Fellini-Roma*. Ce film revêt presque la forme d'une anthologie.

Dans *Intervista* Fellini dénonçait l'emprise grandissante de la télévision, avec pour conséquence la mort du cinéma; dans *La Voix de la lune* ce médium est encore son cheval de bataille. Il est omniprésent et enlaidit les villes avec ses horribles antennes métalliques. De plus, il pollue et réduit à peu de chose l'esprit des gens. Enfin, la télévision ne cesse de propager de la publicité bêtifiante et bruyante.

Ce film joue beaucoup avec les contrastes sonores : Fellini nous y apprend à apprécier le silence, denrée fort rare de nos jours, comme il en fait la démonstration. Dans ce film, le bruit est infernal en milieu urbain, comme dans la séquence de la discothèque avec la chanson *Billie Jean* de Michael Jackson émanant d'énormes haut-parleurs, alors que dès qu'on en sort, le calme règne et un murmure comme celui de la lune peut être entendu.

Pour interpréter Ivo, Fellini a choisi Roberto Benigni, cet acteur comique italien que le public nord-américain a découvert dans le film de Jim Jarmusch, *Down by Law*. Bien qu'occasionnellement agaçant par certains maniérismes, il a une présence extraordinaire et donne à son personnage toute la sensibilité et la candeur requises par ce Pierrot lunaire plein de contradictions : il possède un sens de l'humour, mais ne cesse, pourtant, de parler de la mort (à noter la séquence dans un cimetière où un hautboïste décrit les effets

néfastes de l'accord des notes sol-la-do-mi). Ivo émeut par l'amour qu'il voue à la belle Aldina, mais amuse par son obsession à vouloir lui rendre l'escarpin d'argent qu'il lui a un jour dérobé : rien n'est à son épreuve pour arriver à ses fins, il se perchera même de façon précaire sur la corniche d'un toit d'immeuble, la tête vers le bas, pour essayer de passer par un fenêtre, alors que dans la rue le public s'attroupe en attendant sa chute!

Benigni est secondé de main de maître par Paolo Villaggio, un autre acteur comique, paraît-il. On ne le devinerait pas : celui-ci campe un préfet Gonella dont la misanthropie et la paranoïa ne cessent d'augmenter tout au long du film. Autant Ivo semble posséder une forte joie de vivre, autant l'autre broie du noir, mais ils se ressemblent en cela qu'ils sont tous deux des personnages fondamentalement tragiques.

*La Voix de la lune* livre une vision de la société moderne à la fois sévère et débridée. Depuis longtemps, Fellini ne se conforme plus aux structures bien établies, à des histoires avec une progression toute logique et ce film le démontre totalement. Il s'agit ici d'un assemblage remarquable d'une série d'événements, d'images et de sons avec, pour dominante, la poésie. Autrement, comment imaginer une lune qui parle avec affection à Ivo, mais qui dérange au point qu'on voudrait l'anéantir?

On sort de ce film à la fois touché, amusé mais aussi perplexe. Cette oeuvre n'est pas digestible sitôt la projection terminée. Avec le temps, elle s'incruste et revient nous hanter. On y voit des liens, des références qui finissent petit à petit par former un tout qu'on n'est pas près d'oublier et on se dit qu'une fois de plus la magie fellinienne a opéré.

Martin Delisle



## Lignes interdites / Flatliners

Cinq étudiants en médecine fascinés par les mystères de la vie décident de faire l'expérience de la mort. À l'aide d'une quincaillerie sophistiquée, ils s'envoient donc «dans l'au-delà»... pour se réanimer au bout de quelques minutes. Malheureusement pour eux, leur voyage de retour virera au cauchemar : l'un des étudiants sera poursuivi par le fantôme d'un jeune garçon, alors qu'une autre sera condamnée à revivre le suicide de son père.

Après avoir été évacué au cours des années 80, le thème de la mort fait un retour fulgurant dans le cinéma américain. Les jeunes adolescents de New York et de Los Angeles commenceraient-ils à s'intéresser à autre chose qu'aux apparences? Se seraient-ils rendus compte que ni l'argent, ni le sport ne peuvent les rendre immortels? Toujours est-il que de plus en plus de films américains traitent du vieillissement, de la séparation et de la mort. Comme si, en regardant *Ghost* ou *Always*, nos voisins du Sud tentaient de renouer avec l'idée de finitude — fin de l'amour, fin du succès, fin de la vie.

Dans *Flatliners* (un titre merveilleux qu'on a maladroitement traduit par *Lignes interdites*), on affronte ce thème de face. En effet :

non seulement les cinq étudiants du film se demandent-ils ce qu'il y a «de l'autre côté» (la plus jolie d'entre eux allant même jusqu'à passer ses journées en compagnie de vieillards agonisants afin de satisfaire sa curiosité), mais ils acceptent aussi de s'y projeter. Fatigués de perdre leur temps avec de longues discussions philosophiques qui tournent en rond et ne mènent nulle part, ils décident de s'en remettre à la science et de «passer à l'action».

L'idée de base, on le voit, était fascinante : il s'agissait de confronter la jeunesse américaine à sa propre mortalité. Malheureusement, le film n'exploite pas la moitié des possibilités que recelait son sujet. Plutôt que de réaliser une épopée métaphysique à la 2001, Joel Schumacher et son équipe se sont contentés de nous donner un divertissement inoffensif; quelque chose comme *The Brat Pack Meets the Monsters from Beyond*.

Contrairement à ce qu'ont écrit la plupart des critiques, le problème principal du film de Schumacher ne réside pas dans son esthétisme exacerbé; les décors de Jim Dultz sont gothiques à souhait, et les éclairages dorés de Jan De Bont (qui évoquent à la fois l'aube et le crépuscule, le réveil et le sommeil) collent

**LIGNES INTERDITES**  
**(Flatliners)** — **Réalisation:** Joel Schumacher —  
**Scénario:** Peter Filardi —  
**Production:** Michael Douglas et Rick Bieber —  
**Images:** Jan de Bont —  
**Montage:** Robert Brown —  
**Effets spéciaux :** Philip Cory — **Musique:** James Newton Howard — **Son:** David MacMillan —  
**Décor:** Eugenio Zanetti — **Costumes:** Susan Becker — **Interprétation:** Kiefer Sutherland (Nelson), Julia Roberts (Rachel), Kevin Bacon (Labraccio), William Baldwin (Joe), Oliver Platt (Steckle), Kimberly Scott (Winnie Hicks), Joshua Rudoy (Billie Mahoney) —  
**Origine:** États-Unis — 1990 — 115 minutes —  
**Distribution:** Columbia.



parfaitement bien au sujet. Son problème réside plutôt dans le scénario de Peter Filardi, qui n'ose pas aller au bout de ses prémisses. À mi-chemin, il se transforme rapidement en drame d'horreur traditionnel avec fantômes, apparitions et confrontation finale.

Malgré ses prétentions philosophiques, *Flatliners* n'affronte pas vraiment la question de la mort : il l'évacue, il l'exorcise. Plutôt que de nous raconter l'histoire d'une bande de jeunes gens qui prennent conscience de leur mortalité (ce qui lui aurait permis de se démarquer de tous ces films qui dépeignent les adolescents américains comme des sortes de demi-dieux invincibles) Schumacher nous raconte l'histoire d'une bande de jeunes gens qui ont raison de la mort.

Pour ces cinq «whiz-kids», la mort n'est pas vraiment un

mystère: c'est un «trip», une expérience. Une partie de poker qu'on joue... et qu'on remporte.

À la fin, les méchants fantômes seront neutralisés et les cinq étudiants dévoileront les «mystères» de la vie. Assurés de devenir riches et célèbres, ils pourront vieillir en paix, convaincus qu'ils sont d'obtenir le paradis à la fin de leurs jours.

Inquiétante, la mort? Énigmatique? Vertigineuse? Non : excitante. Après avoir gagné en amour, amassé la cagnotte à la bourse et remporté tous les honneurs, voilà donc que la jeunesse américaine franchit la dernière limite, contourne le dernier obstacle et décroche les clés de l'immortalité!

À quand *I Was a Teenage God*?

Richard Martineau

## Sailor et Lula / Wild at Heart

Dans *After Hours* (Martin Scorsese, 1985), le personnage de Rosanna Arguette vient de quitter son ami qui avait d'étranges habitudes. Ainsi, son film préféré était *The Wizard of Oz* et, chaque fois qu'il faisait l'amour et qu'il jouissait, il s'écriait : «Rends-toi, Dorothy!» En voyant *Wild at Heart*, on peut se demander si ce personnage n'est pas inspiré de David Lynch!

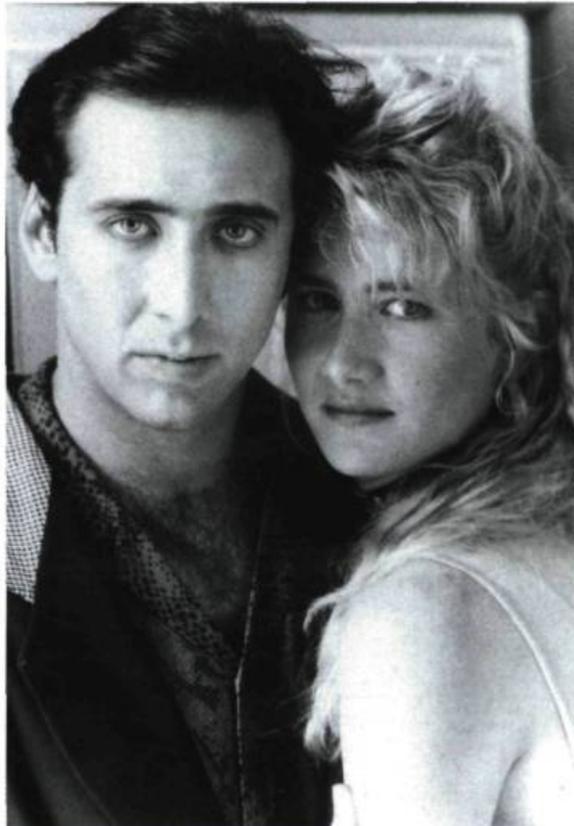
L'allusion est plus pertinente qu'elle puisse paraître à prime abord. Le comportement sexuel de l'ami dans *After Hours* pervertit un modèle de pureté et de naïveté dans l'inconscient collectif américain. Dépuceler Dorothy devient un fantasme malsain pour les Américains bien pensants qui y voient une attaque indécente envers un joyau de la culture américaine. Les multiples références à *The Wizard of Oz* que nous retrouvons dans *Wild at Heart* procèdent de la même perversion. De toute évidence, Lynch s'amuse à démolir une par une les valeurs morales de l'Amérique profonde en subvertissant les symboles iconographiques de l'oeuvre de Victor Fleming. Pas surprenant que *Wild at Heart* soit en train de choquer nos voisins.

Ainsi, la mère se transforme dans l'imagination de sa fille Lula en méchante sorcière («the Wicked Witch from the West»), poursuivant le couple amoureux en fuite de ses redoutables et diaboliques machinations. Ce symbole signale, de plus, un dérèglement de la vie familiale, car la mère ultra-possessive se révèle également responsable de la mort du père et de la vendetta lancée contre Sailor Ripley, l'amant de sa fille, qu'elle aura auparavant essayé de séduire. On ne peut avoir famille plus éclatée. Voilà une valeur de démolie.

Lynch procède ainsi avec une virulence qui ne doit pas vraiment nous surprendre venant de l'auteur de *Blue Velvet*, qui déjà affichait son lot de tabous transgressés. Mais alors que *Blue Velvet* était plus sombre et plus mystérieux, *Wild at Heart* se fait à la fois plus coloré et plus exubérant, quoiqu'en même temps moins intrigant et moins surprenant, à mon avis, que *Blue Velvet*. Il est sans doute injuste de comparer les deux, comme il serait injuste de comparer ses deux premiers films, *Eraserhead* et *The Elephant Man*, mais je ne peux m'en empêcher, sans doute parce que les deux films, comme la série télévisée *Twin Peaks*, abordent le même sujet, soit la vie rurale américaine.

Pas étonnant que Lula compare cette vie à «un chemin de briques jaunes». Pas étonnant non plus qu'après s'être laissée séduire par le repoussant Bobby Peru (qu'interprète avec une terrifiante efficacité un Willem Dafoe défigurée par de fausses dents pourries et par un rictus facial démoniaque), Lula cogne en pleurant les talons de «ses souliers de rubis rouges», comme pour sortir de ce monde «fou dans le coeur et bizarre en dehors», et ainsi revenir à une réalité pure, simple et belle. Le plus étonnant alors, c'est que Lula devienne par le fait même associée à Dorothy.

Ce qui me ramène à *After Hours*. Lula est un être pur et naïf dans son amour immodéré pour Sailor, mais sexuellement libéré et prêt à tout essayer. On retrouve donc incarné dans ce personnage



les qualités de la petite Dorothy et la perversité du fantasme : Dorothy a finalement cédé. Cet amalgame crée un personnage très «lynchéen», qui contient en lui-même son propre paradoxe. C'est en quelque sorte la fusion des deux femmes opposées de *Blue Velvet*, la blonde Sandy et la mystérieuse Dorothy Vallens (tiens donc, une autre Dorothy).

Avec *Wild at Heart*, David Lynch nous offre une autre distorsion onirique de la réalité. Il compose des images et des séquences qui possèdent une qualité hypnotique rarement atteinte au cinéma. Malgré l'étrangeté du propos, on ne peut s'empêcher d'avoir les yeux cloués sur l'écran. Comme sur cette scène insolite dans l'hôtel dont les employés sont des vieillards se déplaçant, lentement, très lentement, sur cannes et béquilles... Ou cette soirée sur le terrain de camping avec l'ivrogne joué par Jack Nance (encore et toujours lui) et sa bizarre histoire de chien (Toto?), et les femmes obèses aux seins nus qui dansent... Ou cet accident de voitures avec cette jeune fille (Sherilyn Fenn, la Audrey Horne de *Twin Peaks*) qui déambule la tête en sang en cherchant sa bourse (une séquence qui concorde bien avec la démarche de Lynch sur les conséquences immédiates de la violence sur les individus)... Il y a beaucoup d'autres scènes brillantes dans *Wild at Heart*.

On ne peut qu'admirer le talent de Lynch, même si l'on est en droit de s'interroger sur la signification profonde de sa démarche. Je ne vous offrais ici que mon interprétation personnelle des références à *The Wizard of Oz*, mais elles peuvent, en fait, se déchiffrer de bien des façons. Par exemple, et en guise de conclusion, pourquoi l'actrice Sheryl Lee, qui tient les rôles de la défunte (ou pas...) Laura Palmer et de la vivante (ou pas...) cousine Madeleine dans *Twin Peaks*, incarne-t-elle la bonne fée qui sauve Sailor? S'agirait-il de nécrophilie narrative perverse? Rends-toi, David Lynch!

André Caron

**SAILOR ET LULA (Wild at Heart)** — **Réalisation:** David Lynch — **Scénario:** David Lynch d'après le roman de Barry Gifford — **Production:** Monty Montgomery, Steve Golin et Joni Sighvatsson — **Images:** Fred Elmes — **Montage:** Duwayne Dunham — **Musique:** Angelo Badalamenti — **Son:** John Wentworth et John Power — **Décor:** Patricia Norris — **Costumes:** Amy Stofsky — **Effets Spéciaux:** David Domeyer — **Interprétation:** Nicholas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Diane Ladd (Marietta Pace), Willem Dafoe (Bobby Peru), Isabella Rossellini (Perdita Durango), J.E. Freeman (Marcello Santos), Marvin Kaplan (l'oncle Pooch), Morgan Sheperd (M. Reindeer) — **Origine:** États-Unis — 1990 — 127 minutes — **Distribution:** Malofilm.

## Présumé innocent / Presumed Innocent

Le dernier film d'Alan J. Pakula pose un sérieux problème à quiconque essaie d'en faire le tour ... sans trop en dire.

Mise à part la demande explicite de la Warner Bros. à la presse de ne pas révéler la fin du film, il y va évidemment du plaisir du spectateur qui, lors d'un premier visionnement, peut délier les brins serrés d'une trame dramatique brillamment tissée, alors qu'un second visionnement permet d'admirer la maestria de l'exécution.

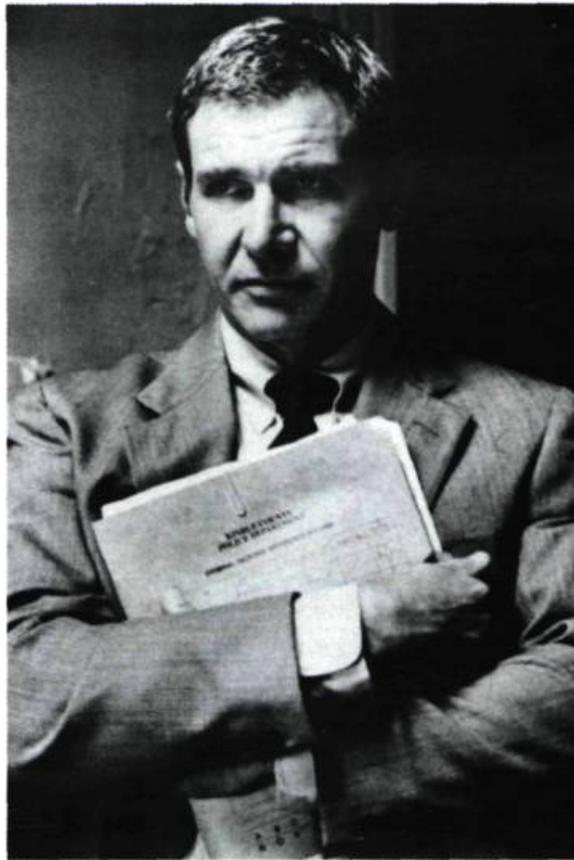
Les prémices sont maintenant connues: brillant avocat au bureau de *prosecuting attorney*, Rusty Sabich se voit accusé du meurtre d'une collègue avec laquelle il a eu une liaison, un meurtre dont il était chargé de monter la preuve. D'accusateur, il devient accusé.

Si *Presumed Innocent* peut donner l'impression de tirer dans plusieurs directions à la fois, c'est que l'histoire de cette obsession sexuelle (et non pas amoureuse: «it was never love», dira Rusty) se double d'une intrigue politique nourrie d'un jeu de pouvoirs et de vengeances personnelles aboutissant à un meurtre crapuleux, autant de composantes qui sont agencées de façon complexe avec un succès indéniable.

Spécialiste de ce qu'il a été convenu d'appeler pendant les années 70 la «white-collar paranoia», Pakula retrouve ici la veine de *Klute* (1971), *All the President's Men* (1976) et de *The Parallax View* (1974), relevant ainsi une filmographie qui pendant les années 80 s'enlisait sérieusement. Plus qu'un simple «whodunit» (on pourrait dire ici un «did-he-do-it»), *Presumed Innocent* soulève d'importantes questions d'éthique. Il remet directement en cause la notion d'«apparence de justice» et nous force à nous demander à tout moment ce qui est vraiment souhaitable: que Rusty soit véritablement innocent ou qu'il soit déclaré coupable. Membre d'une profession dont la fonction consiste à trouver un accusé pour un crime commis, Rusty Sabich a toujours fait son travail avec intégrité jusqu'à ce que la machine se retourne contre lui et qu'il se retrouve de l'autre côté de la barrière. Il apprendra un peu, à son corps défendant, que lorsqu'on est acculé au pire, la fin justifie les moyens.

Nous découvrons alors tout un réseau complexe d'influences où les échanges de mauvais procédés sont monnaie courante et où l'on ne recule pas devant certaines entorses aux procédures, afin de préserver l'image de la justice. On peut trafiquer des pièces à conviction si c'est pour «le bon motif». On peut oublier des erreurs passées et taire quelques actions illicites, si c'est pour sauver de la déche un cerveau remarquable qui autrement fait honneur à la profession et, lorsqu'il s'agit de gagner sa cause, un peu de chantage a fait ses preuves. Rusty lui-même non seulement tolère mais demande, de façon à peine voilée, à son collègue d'effacer toute trace des appels téléphoniques qu'il a pu faire à la victime. Pour aider son ami, ce même collègue, le détective Lipranzer, ment sans gêne sur l'existence d'une liaison entre Sabich et Carolyn. Pour Lipranzer, la nature même de Carolyn semble expliquer (peut-être même être à l'origine de) sa fin tragique.

Au fil de l'enquête et du procès pour le meurtre de Carolyn Polhemus, nous découvrons, au moyen de flash-back, la genèse de la passion obsessionnelle de Rusty Sabich. Carolyn était une jeune avocate brillante et ambitieuse qui ne craignait pas de bâtir sa carrière par voie de la chambre à coucher et qui rejetait avec aisance les amants qui ne servaient plus son avancement, les laissant dans un état de dépression avancé souvent teinté d'un désir de vengeance. Plus que ses attraits physiques évidents (après tout, il s'agit de Greta Scacchi), c'est l'approche professionnelle de Carolyn qui doit séduire Rusty. Elle lui fera redécouvrir un aspect du métier qu'il avait peut-être écarté depuis longtemps ou simplement ignoré: l'émotion.



En l'emmenant voir le petit garçon victime des mauvais traitements infligés par sa mère, Carolyn joue sa grande scène de séduction (nous voyons toujours tout par les yeux de Rusty). Lorsque Rusty termine sa plaidoirie en répétant pour la troisième fois «My mommy hurt my head», le léger trémolo de sa voix trahit la perte de contrôle qui s'installe juste avant qu'il ne cède aux avances de Carolyn. Dès lors, il est perdu.

Harrison Ford, chez qui on pouvait ne pas soupçonner une telle profondeur, offre le spectacle troublant d'un homme intègre, tant sur le plan personnel que professionnel, qui doit lutter contre ses démons intérieurs. Car ce n'est pas tant l'obsession comme telle qui

**PRÉSUMÉ INNOCENT (Presumed Innocent) — Réalisation:** Alan J. Pakula — **Scénario:** Alan J. Pakula et Frank Pierson d'après le roman de Scott Turow. — **Production:** Sydney Pollack et Mark Rosenberg — **Images:** Gordon Willis — **Montage:** Evan Lottman — **Musique:** John Williams — **Son:** James Sabat — **Décor:** George Jenkins — **Costumes:** John Boxer — **Interprétation:** Harrison Ford (Rusty Sabich), Brian Dennehy (Raymond Horgan), Bonnie Bedella (Barbara Sabich), Raul Julia (Alejandro «Sandy» Stern), Paul Winfield (le juge Darren Lyttle), Greta Scacchi (Carolyn Polhemus), John Spencer (le détective Lipranzer), Joe Grifasi (Tommy Molto) — **Origine:** États-Unis—1990— 127 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

le tourmente que le combat qu'il lui livre, alors qu'il se cramponne aux dernières bribes d'idéalisme qui lui restent. Rusty est rongé de culpabilité envers sa femme et tous deux portent le fardeau de cette liaison qu'ils essaient à leur façon d'oblitérer. On sent Barbara compréhensive; on veut croire Rusty sincère.

C'est un homme défait, pitoyable, pas forcément attachant que nous montre Ford dans une prestation sobre, nuancée et sans compromis, qui ne cherche pas à gagner notre sympathie, sa meilleure depuis *Witness*. Il s'est fait ici une tête à la Jules César (bien décriée), peu attirante, qui résume bien un personnage ordinaire, voire même fade, si ce n'était des circonstances. Sauf de rares exceptions, son visage demeure très fermé. Fort bien servi par la superbe photo de Gordon Willis qui nous le dissimule plus qu'elle ne nous le révèle, il est souvent éclairé de façon à maintenir ses yeux dans l'ombre (voir la scène de l'ascenseur avec Brian Dennehy), ce qui lui permet de distiller les émotions, peurs ou remords, au compte-gouttes.

Bien que Sabich soit accusé et cerné de toutes parts, il est fort malaisé de se livrer à une quelconque catharsis avec lui. Ici, le jeu de l'identification au personnage est piégé et peut se révéler

dangereux puisque nous devons sans cesse remettre en question nos conclusions. La scène finale est particulièrement efficace à cet effet, alors que nos certitudes sont bousculées à chaque plan, à chaque phrase.

Ironiquement, c'est le compositeur John Williams qui, après tous les *Star Wars* et les *Indiana Jones*, «habille» encore Harrison Ford. Bien loin des fanfares et des marches enlevées, il a écrit un thème mélancolique qui nous fait partager le malaise du souvenir et la douleur de l'absence.

Il faut également souligner le très haut calibre de l'interprétation, notamment celle de Bonnie Bedelia et de Paul Winfield dans le rôle d'un juge aux réactions imprévisibles.

Le défi pour Pakula et Ford en transcrivant à l'écran le roman à succès de Scott Turow consistait à nous présenter un suspect au comportement fort ambigu, présentation qui, à aucun moment, ne nous permet d'être tout à fait certain de sa culpabilité ou de son innocence. Le résultat est impressionnant. Et palpitant.

Dominique Benjamin

## Mister Frost

Trop occupés à courir au diable vauvert, les gens ne croient plus en rien. À moins de dix ans du second millénaire, la science a remplacé la foi. Les églises se vident au profit des laboratoires et des canapés des psychanalystes. Même le pauvre Lucifer tire le diable par la queue. On n'y prête même plus attention. Sa réincarnation en la personne de l'énigmatique mister Frost ne l'aide pas tellement, avouons-le, à nous persuader de la véracité de ses visées diaboliques.

Le regard sombre et glacial, le verbe rare, mister Frost est un



châtelain qui habite seul dans un coin perdu de Grande-Bretagne. Son penchant pour les bons petits plats mijotés n'a d'égal que sa propension à occire des individus en quantité industrielle et à les enterrer dans son jardin. Un enquêteur finit par découvrir avec horreur le pot aux roses. Vingt-quatre cadavres sont recensés. Les médias s'emparent de l'affaire. Une nouvelle vedette des faits divers est née et sa réputation débordera les frontières, suscitant la curiosité d'un pays à l'autre, où les plus éminents psychiatres tenteront en vain, pendant deux ans, de percer le mur de silence derrière lequel s'est dissimulé le mystérieux personnage. Jusqu'au jour où, contre toute attente, il sortira de son mutisme pour se confier à une femme médecin, Sarah Day, qui finira par découvrir que ce diable de bougre est vraiment le diable en personne. Diable!

*Mister Frost* ne restera pas longtemps dans la mémoire des cinéphiles avides d'histoires de Lucifer. Depuis la vague *Exorcis* dont le troisième épisode est arrivé récemment sur nos écrans, on ne compte plus le nombre de films à saveur satanique. Certains méritaient un détour; d'autres ont vite sombré dans l'oubli. *Mister Frost* devrait faire partie de cette dernière catégorie. En dépit d'une certaine recherche esthétique, cette production franco-britannique concoctée par Philippe Setbon, qui signe ici son deuxième film, ne s'avère finalement qu'une oeuvre futile, agaçante, voire insignifiante.

L'idée de faire passer un meurtrier sadique, qui, de surcroît; filmé les supplices infligés à ses victimes pour le démon en personne, se veut intéressante. Mais l'intrigue se dégonfle rapidement devant l'incapacité de Setbon et Brad Lynch à donner une âme au scénario. On préfère plutôt s'inspirer allègrement de films déjà tournés sur le sujet avec tous les clichés qui l'accompagnent: chants de stentors saccadés pour les moment

intenses, curés tirés comme des pigeons d'argile, transfert de voix, etc. Avec l'éternelle parenthèse onirique qui permet de sortir de la réalité et de duper le spectateur. Là où l'*Exorcist* ou *Omen* frappait avec force effets spéciaux, *Mister Frost* ne se contente, budget oblige, que d'une petite étoile au fond des yeux de notre démon. Faute de montrer, on suggère donc. En plus de parler beaucoup. Du combat du Bien et du Mal bien entendu. Sans plus de succès. Considéré comme un scénariste réputé, Setbon avait pourtant connu meilleurs jours avec *Détective* de Jean-Luc Godard, *Lune de miel* de Patrick Jamain, et *Mort un dimanche de pluie* de Joël Santoni.

À première vue, le choix de l'Américain Jeff Goldblum pour jouer le rôle principal s'avère judicieux. À la vie comme à l'écran, il dégage une aura de mystère et ses voies semblent toujours impénétrables. À l'instar de Dieu, donc du Diable! Mais le pauvre Goldblum est si mal servi par les longueurs et les chutes de tension qu'il lui aurait fallu se surpasser pour sauver la mise. Le cinéphile averti remarquera dans *Mister Frost* les clins d'oeil lancés au rôle de sa vie, celui du professeur muté en mouche, dans *The Fly*, de David Cronenberg. Ainsi, dès le début, au cours d'une conversation, on

aperçoit une mouche se déplacer sur le dos du fauteuil où est assis Goldblum; puis, un peu plus tard, à l'institut psychiatrique, il en écrabouille une dans sa main; et, finalement, dans une scène sans équivoque, Setbon fait intervenir le bruit d'une mouche autour de la tête de Goldblum qui, les nerfs en boule, est incapable de la saisir...

La médiocrité de *Mister Frost* peut également trouver son explication dans la pauvreté du jeu des deux acteurs sur lesquels le démoniaque sbire exerce son influence. Kathy Baker et Alan Bates, dans les rôles d'une psychiatre naïve et d'un détective «burn-outé» qui voulait devenir prêtre (évidemment), ne sont guère convaincants dans leur interprétation cousue de fils blancs. Ils errent comme des âmes en peine, du début à la fin, avant de connaître une idylle tirée par les cheveux. Pour camper les personnages secondaires, Setbon a puisé dans le who's who français pour y dénicher les Jean-Pierre Cassel, Daniel Gélin, Roland Giraud. Des rôles très minces et joués avec la même nonchalance que leurs compères pris dans cette entreprise douteuse. Non vraiment, ce *Mister Frost* m'a laissé froid!

Normand Provencher

**MISTER FROST** —  
**Réalisation** : Philippe Setbon — **Scénario** : Philippe Setbon et Brad Lynch — **Production** : Xavier Gélin — **Images** : Dominique Brencuier — **Montage** : Ray Lovejoy — **Musique** : Steve Levine — **Son** : Bernard Rochut — **Décors** : Max Berto — **Costumes** : Judy Schrewsbury — **Interprétation** : Jeff Goldblum (Mister Frost), Alan Bates (Félix Detweiler), Kathy Baker (Sarah Day), Daniel Gélin (Simon Scolari), Roland Giraud (Raymond Reynhardt), Jean-Pierre Cassel (Inspecteur Corelli), François Negret (Christopher Kovac), Maxime Leroux (Frank Larcher) — **Origine** : France/Grande-Bretagne — 1990 — 105 minutes — **Distribution** : Alliance Vivafilm.

## Mon fantôme d'amour / Ghost

Il semblerait qu'après avoir fait équipe avec Jim Abrahams et son frère David, Jerry Zucker ait décidé de faire cavalier seul pour réaliser un petit film sans prétention, divertissant et, somme toute, assez drôle. Inutile de chercher ici des points de repères. Il n'y a dans *Ghost* aucune vache se promenant en bottes de caoutchouc (*Top Secret*), ni pilote neurasthénique essayant de sauver un avion en péril (*Airplane*), bref, rien de tout ce qui jusqu'à maintenant constituait le délire satirico-burlesque et la grosse farce plutôt vulgaire présents dans la plupart des films de Zucker. Compte tenu du passé cinématographique de l'auteur, *Ghost* pourrait même faire figure de comédie sophistiquée et admirablement bien ficelée, ce qui n'est pas loin d'être le cas, du moins en ce qui a trait au scénario.

Un jeune conseiller fiscal, Sam, écoule des jours paisibles entre son travail et la flamme de sa vie avec qui il partage un splendide appartement de Manhattan. Tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes, mais voilà que Carl, ami intime de Sam, tente de détourner des fonds et, pour ce faire, il a besoin de certaines données informatiques gardées confidentielles par Sam. Carl décide donc d'engager un petit truand pour simuler une agression envers Sam, afin de lui voler son portefeuille où se trouvent, devinez quoi? Eh oui! les fameux codes dont Carl a désespérément besoin. Mais la mise en scène tourne mal; au cours de la bagarre qui s'ensuit, Sam est tué d'un coup de revolver. C'est ici que le filon bascule dans le fantastique, car au lieu de partir paisiblement pour l'autre monde, Sam reste sur terre, à l'état de fantôme que personne ne peut voir ni entendre, investi d'une mission dont il ne connaît pas encore toute l'étendue, mais qui se révélera bientôt de façon claire et précise: protéger celle qu'il aime du danger qu'elle court avec Carl. Jusqu'ici rien d'original. On a même l'impression d'assister à une succession de vieux clichés, de vieilles situations déjà vues dans plus d'un film. Arrive alors la rencontre déterminante qui fera basculer le récit dans

un tout autre registre, celui de la comédie. Au cours d'une promenade sans but, histoire de s'habituer à son nouveau statut de fantôme, Sam fait la rencontre d'Oda Mae Brown, sorte de faux médium qui gagne sa vie en escroquant les pauvres gens naïfs désireux d'entrer en contact avec un cher disparu. Or, voilà que Sam réussit à entrer véritablement en contact avec le faux médium qui, par le fait même, devient un vrai médium. Terrorisée, la pauvre Oda Mae accepte d'abord à contre-cœur d'aider Sam dans sa mission. À partir de cette rencontre, tous les éléments sont en place et le filon ne décolle vraiment qu'à cet instant.

Les péripéties de Sam le fantôme et d'Oda Mae le médium contribuent, par leur hilarité, à nous faire oublier le dénouement plutôt prévisible, tout droit sorti de la plus pure tradition américaine.

C'est dans ce parfait assemblage de genres fort différents les uns des autres que *Ghost* trouve toute son originalité et toute sa fraîcheur. Jerry Zucker y mélange drame policier, conte fantastique, comédie romantique et comédie tout court avec une telle virtuosité que l'on a peine à croire qu'il s'agit là du même réalisateur que celui



**MON FANTÔME D'AMOUR (Ghost)** — **Réalisation** : Jerry Zucker — **Scénario** : Bruce Joel Rubin — **Production** : Lisa Weinstein — **Images** : Adam Greeberg — **Montage** : Walter Murch — **Musique** : Maurice Jarre — **Effets spéciaux** : Bruce Nicholson, John Van Vliet, Catherine Kean, Richard Edlund — **Décors** : Jane Musky — **Costumes** : Ruth Morley — **Interprétation** : Patrick Swayze (Sam Wheat), Demi Moore (Molly Jensen), Whoopi Goldberg (Oda Mae Brown), Tony Goldwyn (Carl), Rick Aviles (Willie Lopez), Vincent Schiavelli (le fantôme du métro) — **Origine** : États-Unis-1990 — 122 minutes. — **Distribution** : Paramount.

qui nous avait donné jadis des comédies aussi vulgaires que *Airplane*, etc. Sa mise en scène, quoique sans grandes trouvailles, est parfaitement bien maîtrisée, et admirablement servie par une photographie soignée et des effets spéciaux des plus réussis.

Dans le rôle du médium Oda Mae Brown, Whoopi Goldberg vole littéralement la vedette à un Patrick Swayze un peu trop empesé et une Demi Moore larmoyante. La performance de Goldberg vaut à elle seule le déplacement : elle est tout simplement hilarante et nous prouve une fois pour toutes qu'elle est l'une des plus grandes

actrices comiques de sa génération. On a même l'impression par moments que tout le film a été construit autour, sinon de son personnage, du moins de sa performance.

*Ghost* n'est certainement pas le film le plus drôle qu'il m'ait été donné de voir, mais c'est un divertissement des plus agréables, un tantinet surprenant et qui nous donne un heureux présage quant à la vitalité et à l'avenir de la comédie typiquement américaine.

Robert Leclerc

## Attache-moi !

### ATTACHE-MOI ! (Atame !)

— **Réalisation:** Pedro Almodóvar — **Scénario:** Pedro Almodóvar — **Production:** Agustín Almodóvar et Pedro Almodóvar — **Images:** José Luis Alcaine — **Montage:** José Salcedo — **Musique:** Ennio Morricone — **Son:** Goldstein & Steingerg — **Décor:** Ferran Sanchez — **Costumes:** José María Cossío — **Interprétation:** Victoria Abril (Marina), Antonio Banderas (Rick), Francisco Rabal (Maximo Espejo), Loles Leon (Lola, sœur de Marina), Emilliano Redondo (le décorateur), Lola Cardona (la directrice de l'hôpital psychiatrique) — **Origine:** Espagne — **1989** — 100 minutes — **Distribution:** Malofilm.

Le rapt et la séquestration, deux des thèmes abordés par Pedro Almodóvar dans son huitième long métrage, rappellent en quelque sorte *L'Obsédé* (The Collector) de William Wyler. Le lien qui les unit : la présence d'un être aux prises avec les tourments de l'amour. Mais là s'arrête le dénominateur commun. Dans le premier film cité, le réalisateur s'était volontairement enfermé avec les protagonistes d'un récit en forme de duel psychologique. Ainsi, les gestes et les regards exprimaient le conflit permanent entre la raison et la folie, entre le bien-être et la maladie, entre Éros et Thanatos. Sans oublier que l'application des diverses touches chromatiques et une exceptionnelle bande-son s'adaptaient judicieusement aux différentes atmosphères. Le spectateur ressentait personnellement l'angoisse de chaque instant. Et le film se terminait par la mort de la séquestrée. Inconscient de ses actions pernicieuses, le ravisseur se mettait à la recherche d'une nouvelle victime. Dans *Attache-moi !*, le psychopathe en question se révèle un amoureux transi dont les aspirations sont loin d'être hors du commun : il rêve de devenir un bon mari et un bon père de famille.

Et pourtant, le début du film nous laisse croire autre chose. Le générique défile sur un détail d'un portrait du Sacré-Coeur de Marie. Petit à petit, la caméra se déplace et nous nous trouvons dans un asile d'aliénés, pour ensuite nous retrouver dans un studio de cinéma. En quelques minutes, Almodóvar nous entraîne dans trois décors, illustres métaphores de la religion, de la folie, et du cinéma.

Depuis très longtemps, Ricki rêvait de Marina, ancienne star du porno, recyclée dans le film d'horreur de série B. Il sort d'un hôpital psychiatrique, la kidnappe, l'enferme, la terrorise, et finit par l'aimer. Tous les clichés du genre «thriller» sont là et Pedro Almodóvar joue le jeu avec une assurance presque naïve, respectant les codes établis lorsque les personnages passent à l'action. Mais une fois l'acte criminel accompli, le «thriller» se transforme en une singulière histoire d'amour.

Depuis son premier long métrage, *Pepi, Luci, Bom, y otras chicas del monton*, le cinéaste sent l'intense besoin de pasticher, voire de caricaturer, une façon comme une autre d'en finir une fois pour toute avec les interdits de l'ère franquiste. Dans son cas, ce laxisme passe par la provocation : on se souviendra des intenses scènes d'ouverture dans *Matador* et dans *La Loi du désir*. Mais depuis *Femmes au bord de la crise de nerfs*, l'enfant terrible du cinéma espagnol n'est pas aussi excessif qu'à ses débuts. Même si



dans *Attache-moi !* certaines extravagances hantent toujours le réalisateur (scène de la baignoire, détails scatologiques...), il incombe de reconnaître que son ardeur est ici beaucoup plus distillée.

Par le biais d'une histoire d'amour des plus simples et sans aucune importance, Pedro Almodóvar met en relief les différentes formes d'emprisonnement intérieur, ces «liens» qui attachent inexorablement chaque être humain. En sortant de son asile «mental», est-il certain que Ricki, aveuglé par les feux de la passion, ne se dirige pas vers une autre prison, le mariage? En choisissant d'aimer son ravisseur (fantasme de la femme «dominée»), Marina ne fait que changer de liens (la star ne doit-elle pas fidélité à son public?).

À plusieurs reprises dans le récit, on montre la fin du tournage d'un film, non seulement un détail parmi tant d'autres, mais avant

tout, une allégorie sur l'acte même de création. Et sous l'oeil vigilant d'un Francisco Rabal paralysé dans un fauteuil roulant (alter ego d'Almodóvar peut-être?), nous reconnaissons là l'ironie d'un cinéaste se livrant à nu aux spectateurs : raille-t-il le film qu'on tourne (un insipide drame d'horreur) ou son propre film? Dans ce jeu de miroir sans tain, il évite la trop forte démonstration et préfère le jeu des subtilités.

Fidèle à son esprit de cinéaste «libéré», il évite de s'enfermer dans ce huis clos et l'interrompt de plusieurs sorties (visite chez une

amie de Marina, achat de médicament, incursion dans le studio de tournage...). Comme le titre l'indique, *Attache-moi!* est bel et bien un film sur les liens, sur cet appétit vorace de posséder autrui et d'être possédé. La lourde tâche pour Almodóvar est de suggérer plutôt que de «montrer». Même si parfois il défaille dans l'exercice de ses fonctions, il le fait avec bonhomie, sincérité et une maladresse d'adolescent que nous sommes prêt à pardonner.

Élie Castiel

## Notre dernière valse

C'est la fête et pourtant Karl Age a l'air morose. Son épouse Regitze a organisé une garden-party sans raison précise à la petite maison de campagne que le couple s'est achetée, il y a quelques années. Parents, amis, voisins y participent avec bonne humeur, mais Karl Age reste mélancolique. Karl Age est un homme dans la soixantaine, un ouvrier qui a atteint une certaine aisance financière, grâce à son ardeur au travail et à la bonne administration ménagère de Regitze. Pendant que les autres s'amusent, Karl Age rumine les incidents de sa vie conjugale, à commencer par sa première rencontre avec Regitze. Comment lui, Karl Age, le timide, le réservé, qui n'avait jamais eu de chance avec les filles, avait-il osé, dans ce restaurant, poser la main sur la nuque de cette jeune femme dont la beauté l'attirait et l'inviter à danser, d'autant qu'il ne savait pas mettre un pied devant l'autre en accord avec la musique? Et pourtant, à sa surprise, Regitze l'avait bien examiné, avait accepté sa demande,

s'était amusé gentiment de sa maladresse comme danseur, l'avait rapidement mis à l'aise. Leur entente née de façon si simple avait duré toute une vie, comme si cette valse qu'ils avaient entamée ensemble n'avait jamais cessé.

Elle n'est pas particulièrement compliquée l'histoire d'amour de Karl Age et de Regitze. Ils se sont aimés, ils se sont mariés, ils ont eu un fils, John, qui leur a causé quelques soucis (il est là d'ailleurs à la réception avec sa compagne et leurs enfants), ils ont vieilli ensemble gentiment à travers divers incidents tantôt cocasses, tantôt émouvants. Comme tous les couples, ils ont connu joies et épreuves, enthousiasmes et difficultés, mais jamais véritablement de mésentente. Et pourtant leur union était faite de contrastes; lui était taciturne et susceptible, elle, lumineuse et énergique. Karl Age se rappelle les interventions de la mère de Regitze exigeant d'abord le

### NOTRE DERNIÈRE VALSE

(*Dansen med Regitze*) —

**Réalisation:** Kaspar

Rostrup — **Scénario:**

Kaspar Rostrup, d'après le

roman de Martha

Christensen —

**Production:** Lars Kolvig —

**Images:** Claus Loof —

**Montage:** Grete Moldrup

— **Musique:** Fuzzy — **Son:**

Bjorne Rijsberg — **Décors:**

Magnus Magnusson —

**Costumes:** Annelis

Hauberg —

**Interprétation:** Frits

Helmuth (Karl), Ghita

Norby (Regitze), Mikael

Helmuth (Karl jeune),

Rikke Bendsen (Regitze

jeune), Hening Moritzen

(Borge), Michael Moritzen

(Borge jeune), Anne

Werner Thomsen (Ilse),

Dorthe Simone Land (Ilse

jeune) — **Origine:**

Danemark — 1989 — 90

minutes — **Distribution:**

CinémaPlus.



mariage du couple, qui avait décidé de vivre en union libre, puis le baptême de leur premier-né, allant même jusqu'à s'aliéner à demeure, tant qu'on n'accéderait pas à ses demandes (ces souvenirs donnent lieu à quelques-unes des scènes les plus savoureuses du film).

On aura compris que la construction du récit repose avant tout sur un enchaînement de retours en arrière. L'auteur a d'ailleurs eu l'intelligence de ne pas s'astreindre à une suite chronologique stricte dans ces évocations, si bien qu'on peut parfois revenir sur un incident pour l'examiner sous un autre angle, le point de vue de John par exemple. Par ailleurs, la progression dramatique n'est pas des plus rigoureuses et l'on n'a guère de conflits à se mettre sous la dent. La construction est anecdotique et certains incidents peuvent paraître un peu gratuits comme pourraient l'être dans une chambre divers colifichets qui contribuent pourtant à lui conférer une personnalité propre. Il ressort de l'assemblage une sympathique impression de vie, de vie pleine et animée.

Regitze la spontanée et Karl Age le bourru ont droit chacun à deux interprètes. Pour l'homme on a recours à deux acteurs apparentés, Frits Helmuth et son fils Mikael, tous deux fort

convaincants, même si l'on se demande comment le jeune homme a pu perdre quelques pouces en vieillissant. Ghita Norby, vedette reconnue du cinéma danois partage son rôle avec une jeune collègue d'un esprit accordé au sien, Rikke Bendsen. Cette double distribution s'applique à d'autres personnages d'amis fidèles dont la sympathie pour le couple n'a pas diminué avec les années. Le rôle de John, pour sa part, est partagé entre six interprètes selon ses âges respectifs, d'un mois à quarante ans.

Malgré cette construction en va-et-vient, le film est d'une seule coulée, celle de la vie. On y apprécie la sympathie de l'approche, l'humour constant du traitement (un humour subtil, jamais vulgaire, qui signale, sans les fustiger, certains traits de caractère). On est frappé par la vivacité du rythme et la précision de la mise en images. On est ému par la diversité et la richesse des échanges mutuels et même si la mort (car la tristesse de Karl Age est due au fait qu'il vient d'apprendre le départ prochain de l'un d'entre eux) vient apporter une note sombre en finale, l'impression d'ensemble qui demeure, c'est celle d'une sympathique brassée d'images et d'émotions, d'un véritable hymne à la vie.

Robert-Claude Bérubé

## Le Lac des cygnes — La Zone

**LE LAC DES CYGNES — LA ZONE (Lebedyne Ozero — Zona) — Réalisation:** Yuri Illienko — **Scénario:** Yuri Illienko, Sergueï Paradjanov — **Production:** Yuri Illienko et Virko Baley — **Images:** Yuri Illienko — **Montage:** Eleonora Summovska — **Musique:** Virko Baley — **Son:** Bohdan Mikhnevych — **Costumes:** Nadia Sovtus — **Décor:** Ileksandr Danylenko — **Interprétation:** Viktor Solovyov (l'homme), Lyudmyla Yefimenko (la femme), Maya Bulhakova (la gardienne de la morgue), Pylip Illienko (le garçon), Viktor Demertash (le gardien de prison) — **Origine:** U.R.S.S. (Ukraine/Canada/États-Unis/Suède) — 1990 — 96 minutes — **Distribution:** Cinéphilie.

*Le Lac des cygnes — La Zone* est un film ukrainien qui a été coproduit avec le Canada. Son réalisateur s'est d'abord illustré en tant que directeur-photo pour les films de Paradjanov, l'auteur de la nouvelle autobiographique qui a inspiré le scénario de *La Zone*. Dans sa nouvelle, Paradjanov racontait les expériences carcérales qu'il a dû subir dans une prison d'Ukraine.

*Le Lac des cygnes — La Zone* livre un plaidoyer pour la liberté, mais présente aussi un constat très sombre de l'état d'esprit des soviétiques. S'il faut en croire le film, ces derniers sont les prisonniers consentants de leur régime. Comment interpréter autrement un film où un détenu en cavale choisit de retourner de lui-même en prison?

Avec un discours aussi critique, il aurait été impossible à Illienko de distribuer, ou même de réaliser, *Le Lac des cygnes*, il y a quelques années. Et ce, malgré la forme métaphorique que prend son message politique.

Par delà la force du contenu dramatique de *La Zone*, ce qui est renversant dans le film, c'est la maîtrise de sa mise en images et l'invention de sa direction artistique. Le récit ainsi que les émotions des personnages nous sont communiqués en termes presque exclusivement visuels. Pendant un long moment, on croit même que le film sera muet (bien que sonore).

Le premier tiers du film se déroule dans un espace restreint, l'intérieur d'un monument de tôle représentant la faucille et le marteau communistes. C'est là que se réfugie le héros, un prisonnier évadé. Les murs sont troués de toutes parts, laissant entrer des faisceaux de lumière, mais aussi le froid et la pluie. (Comme métaphore sur l'URSS, on ne fait pas mieux). Recroquevillé sur lui-

même, le héros laisse vagabonder son esprit. Un de ses rêves nous ramène en milieu carcéral. La prison ressemble à une immense usine de métal où les hommes sont gardés dans des cellules qui ressemblent à des cages d'oiseaux ou à un «poulailler» ultramoderne. À travers la fumée blanche, l'éclairage bleuté et les jets d'eau provenant des pompes à incendie tenues par les gardiens, on voit soudainement apparaître des cygnes blancs qui tentent de voler dans les couloirs de la prison. C'est une scène très forte qui témoigne du talent de visionnaire d'Illienko, qui a lui-même signé la photographie. Et je le rappelle, toute cette partie du film est tournée sans dialogues.

Lorsqu'il y a échange verbal, celui-ci acquiert souvent une fonction allégorique. C'est le cas de la scène à la morgue. La responsable de l'autopsie du héros s'entretient de la résurrection du Christ pendant qu'elle effectue une transfusion sanguine qui ranime justement le «défunt».

*Le Lac des cygnes — La Zone* risque de décontenancer plus d'un spectateur. La structure narrative refuse autant les conventions



que le style visuel et la forme du propos. Le récit est non seulement soumis aux caprices de l'imagination du héros, mais aussi à ceux d'un narrateur omniscient qui procède par ellipses et retours en arrière péremptoirs. C'est particulièrement vrai dans la deuxième partie du film, celle où le prisonnier tombe amoureux d'une jeune femme qui vit seule avec son fils adolescent, près du monument où il s'est réfugié. Illienko commence par nous faire voir la fin tragique de leur union avant de nous en montrer, pêle-mêle, les bons moments.

## Force majeure

L'originalité du troisième long métrage de Pierre Jolivet (*Strictement personnel, Le Complexe du kangourou*) tient du regard sans jugement posé par le réalisateur. Force est d'ajouter que les films à grands engagements ne faisant plus légion, ni recette non plus, le mérite est d'autant plus grand pour un cinéaste qui a choisi de parler du courage individuel.

Philippe et Daniel, deux Français, et Hans, un Hollandais, se sont liés d'amitié lors d'un voyage en Asie. Le jour de leur départ, les Français donnent à Hans le haschisch qui leur reste. Dix-huit mois plus tard, un avocat d'Amnesty International vient frapper à leur porte et leur apprend que Hans a été arrêté par les autorités du pays pour possession de «trop» de haschisch, plus que la loi ne le permet, et qu'il a été condamné à mort. Il sera exécuté si ses amis ne se rendent pas sur place pour reconnaître leur complicité dans cette affaire et sauver leur camarade en purgeant quelques années de prison. Ils n'ont que cinq jours pour se décider à partir.

Daniel n'a rien à perdre. Chômeur, marié et père d'un enfant, il accepte de partir malgré l'opposition de sa femme. De son côté, Philippe, qui prépare une licence en maths, refuse d'abord, puis se laisse persuader sous l'influence de Katia, l'ex-maîtresse de Hans et responsable de son départ. Au dernier moment, Daniel refuse de partir et retourne reconquérir sa femme, mais sans succès. Quand il se présente à l'aéroport, il apprend que Hans s'est suicidé en prison et que Philippe, croyant qu'il a renoncé, a rejoint Katia. Daniel décide de partir seul pour l'Asie.

L'idée du scénario était originale, mais non dépourvue de pièges, écueils habilement déjoués par le cinéaste. Pierre Jolivet évite les facilités et se maintient sur son seul sujet essentiel, c'est-à-dire l'autopsie d'une décision, l'anatomie d'un cas de conscience morale. Le fait que le réalisateur a mis en scène deux protagonistes plutôt qu'un seul favorise la lecture du récit dans la mesure où on se trouve soumis à un choix : Daniel accepte de partir, Philippe nage dans le doute après avoir refusé.

Impossible, en voyant ce film, de ne pas songer à des films comme *Midnight Express* qui ont traité du supplice de ces martyrs de la justice locale, oubliés dans des cellules abjectes, totalement abandonnés de leur pays ou à peine réclamés par leurs parents. L'omniprésence d'Amnesty International se trouve donc justifiée dans *Force majeure*, seul organisme de dissuasion contre un état répressif.

Il n'y a pas d'héroïsme à proprement parlé dans le film de Jolivet,

Cette façon de faire peut paraître arbitraire, mais l'éclatement du montage ne fait que refléter l'échec du héros et sa négation du bonheur. C'est son rêve de liberté que l'on écartèle.

*Le Lac des cygnes — La Zone* ne restera probablement pas à l'affiche très longtemps; c'est un film de répertoire. Surtout ne le ratez pas; il n'a pas fini de vous surprendre.

Johanne Larue



parce que le réalisateur préfère passer par les comportements psychologiques des deux garçons. L'un (Daniel) est presque inconscient, l'autre (Philippe), en pur mathématicien, mesure immédiatement l'ampleur de la situation : lorsque le premier reçoit l'argent du voyage, il n'attend pas de le dépenser. À l'opposé, son ex-compagnon de voyage va d'abord se réfugier chez des amis asiatiques pour éviter les harcèlements d'Amnesty International. Tout en évitant de confronter les deux amis, Jolivet esquisse leurs états d'âme verbaux qui auraient pu rendre le film plus empesé.

Dans le cas de *Force majeure*, on s'attache à deux personnages ordinaires, avec leurs préoccupations simples, comme réussir un examen ou survivre avec une femme et un enfant. Mais à cause d'une audacieuse imprudence faite au loin, leur vie se trouve brusquement transformée du jour au lendemain.

Et c'est à partir de ce moment que leur existence prend des tournants irréels et que s'affirme l'aspect fictionnel du film. Une certaine forme de suspense commence à s'établir, les situations deviennent plus imaginées, la tension monte. L'intrigue devient un spectacle cinématographique.

Double mérite pour le réalisateur qui, en plus d'intéresser le public par le sujet, lui procure quatre-vingt-six minutes d'évasion passionnantes. Le constat de Jolivet est simple : peut-on être héroïque dans un pays où les lois nous protègent mais nous laissent empêtrés dans notre confort matériel?

Le film ne propose aucune réponse à cette interrogation, mais nous laisse le soin d'en déduire plusieurs, à notre guise. Et, à bien y réfléchir, *Force majeure* reste tout de même une arme à double tranchant, puisque nous sommes à la fois confrontés aux certitudes du sacrifice et en même temps forcés de remettre en question l'état actuel de notre conscience morale et de notre notion de courage et de liberté. Profondément humain et édifiant.

Élie Castiel

**FORCE MAJEURE** —  
**Réalisation:** Pierre Jolivet  
**— Scénario:** Pierre Jolivet et Olivier Schatzky —  
**Production:** Paul Claudon et Michelle de Broca —  
**Images:** Bertrand Chatry —  
**Montage:** Jean-François Naudon —  
**Musique:** Serge Perathoner —  
**Son:** Yves Osmu —  
**Décors:** Eric Simon —  
**Interprétation:** Patrick Bruel (Philippe), François Cluzet (Daniel), Kristin Scott-Thomas (Katia), Alan Bates (Malcolm), Sabine Haudepin (Jeanne), Thom Hoffman (Hans) —  
**Origine:** France — 1988 — 86 minutes —  
**Distribution:** Prima.

## Quelle heure est-il

**QUELLE HEURE EST-IL** —  
**Réalisation:** Ettore Scola  
 — **Scénario:** Ettore Scola, Beatrice Ravaglioli et Sylvia Scola —  
**Production:** Mario et Vittorio Cecchi Gori —  
**Images:** Luciano Tovoli —  
**Décor:** Luciano Ricceri —  
**Costumes:** Gabriella Pescucci — **Montage:** Raimondo Crociani —  
**Musique:** Armando Trovaioli — **Interprétation:** Marcello Mastroianni (le père), Massimo Troisi (Michele, le fils), Anne Parillaud (Loredana), Renato Moretti (Sor Pietro), Lou Castel (le pêcheur muet) —  
**Origine:** Italie/France — 1989 — 95 minutes —  
**Distribution:** Malofilm

L'histoire de *Quelle Heure est-il* est des plus simples. Elle tient en deux lignes. Un avocat de soixante ans rend visite à son fils Michele qui fait son service militaire dans un petit port de pêche. Il est venu seul dans le but de passer la journée avec son fils, de parler avec lui, entre hommes, avec l'espoir de mieux le connaître et le comprendre.

Tout le film repose sur cette rencontre entre un père et un fils qui se sont rarement parlé. Cette rencontre aurait pu avoir lieu un an plus tôt ou un an plus tard mais, comme dans la vie, on ne choisit pas toujours ses moments pour discuter. Elle intervient maintenant sans qu'un réel besoin se fasse sentir.

Cette trame, classique à souhait, aurait pu donner un vaudeville ou une comédie de boulevard à la française ou inversement un grand drame sentimental et larmoyant. Cependant Ettore Scola a astucieusement échappé au piège du théâtre filmé. Au lieu d'enfermer ses deux personnages dans une pièce unique et intime propice à la conversation et aux confidences, mais aussi à l'immobilisme et à l'ennui, Scola les fait marcher à travers la ville. Qu'importe où ils vont. Ils se promènent en passant d'un restaurant à une fête foraine, d'un cinéma vide à un bar rempli de pêcheurs. Ils arpentent les rues au hasard, sans but précis. Ce n'est pas une visite touristique, juste une balade, une errance.

Le geste rejoint ici la parole. Les deux personnages errent physiquement et verbalement. Ils parlent de tout et de rien mais sans ordre comme dans la réalité. Le passé, le présent et le futur s'entrecroisent au fil des rues, au fil des silences à combler. Le dialogue n'est pas structuré. Très souvent, il ressemble à de l'improvisation avec ses banalités, ses plaisanteries douteuses, ses blancs... Il démarre on en sait où pour ne finir nulle part. Le père en est lui-même conscient. Il dit «qu'ils parlent de tout, de rien pour finalement ne rien dire». Décousue, cette conversation correspond toutefois parfaitement au film qui n'est lui-même structuré que par le temps qui s'écoule.

L'unité de temps était fondamentale pour justement donner une cohésion à cette déambulation. Les personnages errent mais pas les spectateurs, car jamais nous n'oublions qu'ils n'ont que la journée pour se parler.

Les trois unités de lieu, de temps et d'action sont respectées par l'intrigue. Le lieu : une petite ville italienne sans intérêt, un port de pêche sans vie battu par le vent et la pluie. Le ciel est gris, il fait froid et humide. Le climat et la ville sont à l'image de la rencontre : peu chaleureux. L'histoire n'aurait pas pu se dérouler au soleil. Ce n'est pas à une partie de plaisir que nous allons assister. Le premier plan sur lequel se déroule le générique plante parfaitement le décor : nous ne devons pas nous attendre à des retrouvailles avec effusion de joie. La journée sera incertaine.

Heureusement pour les protagonistes et les spectateurs, Ettore Scola a choisi de traiter cette histoire, ce «road city movie», sur le ton de la chronique intimiste teintée d'humour. L'humour, c'est le père, un père qui se comporte en vraie maman italienne (est-ce une conséquence de l'absence de la mère?). Envahissant, exubérant,

coléreux, excessif (à la limite de la caricature), il parle sans cesse de lui, des autres, du passé; les souvenirs tiennent une grande place dans la conversation. Il parle de son fils, pour son fils surtout, qui écoute plus qu'il ne parle. Il parle dans le but de faire parler son rejeton, non pour l'espionner mais parce qu'il s'inquiète. Que va-t-il devenir après l'armée? Face au mutisme du fils qui se tait, le père prend les devants à coups de cadeaux, fait les questions et les réponses. Chacune de ses paroles creuse un peu plus le fossé entre eux tout en les rapprochant. Plus la journée passe et plus le père prend conscience, gaffe après gaffe, qu'il ne connaît pas son fils, qu'il est un inconnu pour lui. Il souffre. Cela le met en colère surtout lorsqu'il découvre que sans rien dire, son fils le connaît bien, lui. Nous faisons avec le père le constat de l'échec de la communication. Ils se disputent ou n'arrivent pas à se dire ce qu'ils ont au fond du cœur. Nous passons du rire à l'émotion avec ces deux hommes qui se chamaillent comme deux enfants.

La mise en scène de Scola est très sobre : peu de mouvements de caméra, aucun effet de style. Le réalisateur a su s'effacer derrière le sujet. Sans être inexistante, la réalisation est discrète comme l'exigeait le récit. C'est une histoire banale. Les plans sont souvent fixes, figés comme leur relation. Tout le film est ponctué de gros plans qui soulignent les conversations. La bande-son vient au secours des personnages : au début du film, elle comble les silences trop pesants.

Bon film intimiste, *Quelle Heure est-il* aurait gagné en force si l'émotion avait été plus présente. Nous sourions, nous rions même, mais jamais nous ne sommes réellement émus par ce père et ce fils qui s'aiment mais n'arrivent pas à se le dire. Il manque au film ce petit quelque chose qui fait que l'on a la gorge serrée et les larmes aux bords des yeux. Ainsi la scène avec Loredana est mal exploitée, voire ratée. Trop courte, elle méritait un développement plus important. Le père, à son contact, commence à se dévoiler, à nous révéler ce qu'il cherche; mais nous restons sur notre faim. Scola n'a pas osé jouer à fond la carte des sentiments et c'est regrettable. Je ferai le même reproche pour la scène dans le bar de Pietro. Scola amorce une grande scène, très forte émotionnellement, car la détresse du père éclate mais le moment n'aboutit pas. Nous ne sommes pas émus, juste un peu triste pour le personnage. L'émotion vraie est absente.

Le final est superbe et résume tout le film même si l'émotion fait encore défaut. Le père et le fils n'arrivent à se parler, à se dire qu'ils s'aiment, que lorsqu'ils jouent aux inconnus qui se demandent l'heure. La montre de l'aïeul, que le père a donné à Michele lors du repas, prend toute sa valeur sentimentale et symbolique : le temps passe mais la famille reste, même si les mots sont impuissants face à l'amour.

Il manque au titre le point d'interrogation. «Quelle Heure est-il?» La question restera toujours en suspens et ne sera jamais réellement posée — sauf en jeu —, car tout au long de la journée, nous redouterons la réponse du père ou du fils : «Il est l'heure de partir.»

Olivier Lefebvre du Bus

