

Critiques

Numéro 189-190, 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49383ac>

[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

(1997). Compte rendu de [Critiques]. *Séquences*, (189-190), 78–93.

Lost Highway



Choix multiples

Au même titre que *Eraserhead* (1976), *Blue Velvet* (1986) et *Wild at Heart* (1990), le tout dernier film de David Lynch est une oeuvre hermétique, déconcertante et inracontable. Elle restitue un univers onirique et inquiétant, imposant par là-même cette hégémonie de l'intuition immédiate sur le sens, ce refus de toute transparence symbolique, cette obstination à composer un récit abscons, à l'image des principaux protagonistes — tous des êtres torturés, oscillant entre les appâts du rêve et les arcanes de la réalité, entre l'irrésistible désir de transmettre la pensée et le pouvoir manipulateur du non-dit.

Pour décrire *Lost Highway*, il faudrait évoquer des éléments (vidéocassette, téléphones, sonnette...) dont l'intervention répétée paraît es-

sentielle sans qu'on sache vraiment en quoi. Il s'agit de formes larvaires propulsées dans des espaces pourtant bien définis (salon, boîte de nuit, prison, autoroute perdue) mais subissant d'étranges mutations (dont la plus évidente demeure le transfert de personnalité «de Fred à Pete»).

David Lynch recherche et provoque des circonstances obscures en les situant dans un environnement qui normalement présenterait tous les signes du familier (cadre quotidien, rites matrimoniaux, enquête policière...) mais qui se trouve toutefois constamment transformé par l'insolite et l'inattendu. À tel point qu'on ne sait plus si la première histoire est la vraie et la seconde la fausse, ou vice-versa. Ou si en fait elles ne s'imbriquent pas l'une dans l'autre pour former une entité.

Car il «semble» bien y avoir deux récits dans ce film sur les apparences et l'aliénation. Tout d'abord celui de Fred Madison, musicien de jazz, qu'on accuse du meurtre de Renee, son épouse. Ensuite, un autre homme, Pete Dayton, plus jeune, amoureux fou d'Alice, une femme qui ressemble à s'y méprendre à celle, défunte, du musicien. Mais comme elle est la maîtresse de Dick, un gangster notoire, la relation que le jeune homme va entretenir avec elle ne peut que s'achever en tragédie.

D'une certaine façon, *Lost Highway* mise volontiers sur une incohérence et un arbitraire qui peuvent sembler faciles bien que déroutants. Lynch parvient néanmoins à installer un malaise durable (multiples états d'âme de Fred) entraînant l'attente de l'horreur jusqu'à cette explosion

finale, proprement terrifiante, issue inexorable vers l'au-delà. Car le but du cinéaste est de mener indubitablement le spectateur sur le fil sécurisant d'une intrigue pour le manipuler plus intensément lorsque celle-ci dérape dans l'irrationnel le plus pur.

Dans une entrevue récente, le cinéaste affirme sans ambages que certains films, même s'ils sont bons, n'offrent qu'une toute petite parcelle d'ambiguïté. Il dit préférer les films aux ouvertures multiples, croire à l'histoire racontée, mais aussi aux réalités possibles, et elles sont nombreuses. Car, au moment où on ne sait pas ce qui va se passer, voilà que quelque chose bouge dans le subconscient et que tout bascule. Une des répliques de Fred confirme cette pensée: ... *I like to remember things my own way, not necessarily the way they happen.*

Dans ce jeu de correspondances, on se plaît à découvrir la dualité des personnages: Fred et son double Pete, Renee aux cheveux noirs (l'épouse) et Alice la blonde (la prostituée). Mais également: Mr. Eddy (le mal) et son pendant parallèle, Dick Laurent; le personnage lugubre sans nom (symbolisant la mort) que Fred rencontre à plusieurs reprises et celui de Frank Booth qu'interprétait Dennis Hopper dans *Blue Velvet*.

Sur le plan de la forme, l'écran large et le choix violemment tranché des couleurs (réurrence des gris et des noirs contrastant avec les blancs) exacerbent des profondeurs incertaines (ambiguïté des personnages) et des reliefs claustrophobiques (l'angoisse occasionnée par leur dualité) contribuant largement à l'atmosphère glauque et malsaine de cette sorte de cauchemar sur pellicule.

Car il s'agit bel et bien d'une intrigue déséquilibrée, prétexte à une remise en question des images en mouvement et de la narration filmique. Et aussi parce que *Lost Highway* est avant tout un des rares films contemporains où la caméra est effectivement œil.

Lorsque les visages de Fred, de Renee, de Pete et d'Alice sont filmés en gros plan, ils deviennent presque paysages. À leur tour, le corps des protagonistes de cet étrange songe poétique témoigne d'une répulsion obsessionnelle pour la vie organique. Notamment illustré par l'impuissance de Fred et le *sexe marchand* dans l'épisode chez Mr. Eddy où une Alice au pays des horreurs offre son anatomie en pâture.

Dans une oeuvre qui prend pour acquis la structure dramatique du cauchemar, les héros s'y enfoncent au ralenti, sans qu'ils s'en aperçoivent eux-mêmes. Avant tout, leur chute peut se lire comme une vertigineuse descente aux enfers. Car sous les apparences et le clinquant, les conventions et les normes sociales, couvent toujours les fameux mystères lynchiens où triomphe le Mal.

Élie Castiel

LOST HIGHWAY (Autoroute perdue)

États-Unis 1996, 135 minutes — Réal.: David Lynch — Scén.: David Lynch, Barry Gifford — Photo: Peter Deming — Mont.: Mary Sweeney — Mus.: Angelo Badalamenti, Barry Adamson — Son: Julie Duvic, Susumo Tokunow — Déc. et Cost.: Patricia Norris — Int.: Patricia Arquette (Renee Madison/Alice Wakefield), Bill Pullman (Fred Madison), Balthazar Getty (Pete Dayton), Robert Loggia (Mr. Eddy/Dick Laurent), Robert Blake (Mystery) — Prod.: Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney — Dist.: Malofilm.

Anna Oz

La vie rêvée

Éric Rochant est réputé éclectique, changeant de registre et de genre à chaque nouveau film. Pour *Anna Oz*, il se frotte cette fois au drame fantastique, un exercice particulièrement difficile à maîtriser. Or, s'il donne à certains l'impression de se chercher, pour ma part, je vois là au contraire une constante capacité de renouvellement

ainsi qu'une bonne dose de courage.

Fait à noter, Rochant n'a pas fait appel ici à son acteur fétiche, Yvan Attal, sans doute parce que le récit est cette fois axé sur un personnage féminin, ce qui constitue d'ailleurs une première pour lui. En fait, le rôle d'Anna a été expressément écrit pour Charlotte Gainsbourg, qui a fait partie de la distribution d'*Aux yeux du monde*. Ainsi, s'il y a de l'éclectisme chez le réalisateur, ce n'est certainement pas le cas pour le recours à ses interprètes.

Quoi qu'il en soit, on se doit de constater que le public, qui attend à chaque fois un nouveau *Monde sans pitié*, boude systématiquement les films de Rochant. *Anna Oz* a hélas connu le même sort, situation fort injuste pour une oeuvre de qualité qui vaut vraiment le détour, à la fois soignée, troublante, drôle et prenante.

Anna la Parisienne rêve nuit après nuit qu'elle vit à Venise une existence insouciant en compagnie de son frère Thomas et de Marcello, un énigmatique voleur de tableaux. Les choses se compliquent lorsque la jeune femme, à l'état de veille, est interrogée par un commissaire qui l'assure qu'elle a été témoin d'un crime atroce dont elle ne garde pourtant aucun souvenir. Et pour couronner le tout, l'Anna rêvée, qui semble avoir acquis une vie propre, a décidé de supprimer la rêveuse et de prendre définitivement sa place, pour lui apprendre «à préférer ses rêves à la réalité».

À partir de là, les auteurs, Rochant et Gérard Brach, le scénariste attiré de Roman Polanski,



Anna Oz

s'amuse à brouiller les pistes. Ainsi, à un moment donné, lorsqu'Anna est emprisonnée et croit vivre un cauchemar, on se retrouve soudainement à Venise où l'autre Anna se réveille et prétend, avec soulagement, avoir rêvé ce qui précédait. On se demande alors si, depuis le début, la vraie Anna n'est pas en fait la Vénitienne comblée qui s'imagine en rêve dans la peau d'une modeste Parisienne à la vie tristounette. À ce moment précis, le film interpelle fortement le spectateur qui en vient à se poser cette éternelle et fascinante question, à savoir, faisons-nous présentement partie du rêve d'un autre? Cependant, il faut avouer que cette piste est vite abandonnée par les auteurs, qui nous confirment que l'Anna vénitienne est bien une création de l'esprit. Mais les choses ne sont pas plus simples pour autant.

Ainsi, des éléments du rêve en viennent à contaminer l'état de veille d'Anna. C'est d'abord la réception troublante du fax de la photo prise sur le bateau à Venise où, précisons-le, la jeune Parisienne n'a jamais mis les pieds. Par la suite, de façon plus ambiguë, c'est lorsque le Thomas du rêve est envoyé par sa sœur vénitienne à Paris pour livrer à la vraie Anna la lettre qui la décidera à se suicider. Enfin, lors de la séance d'hypnose chez le psychologue, scène malicieuse au possible, Anna parvient à reconstituer le crime horrible dont elle a été témoin (une femme se fait brutalement arracher les yeux), tandis qu'au même moment, son double vénitien se rend chez une psychologue italienne et fait appeler cette dernière chez le thérapeute hypnotiseur pour lui prouver qu'elle est simultanément en deux endroits différents.

Dès lors, le film se transforme davantage en une exploration de l'inconscient (et d'une certaine schizophrénie). Car on peut supposer qu'Anna a bel et bien assisté à l'agression (une scène éprouvante pour le spectateur), mais qu'elle a tout refoulé dans son inconscient qui, loin de chômer, se manifeste au sein des rêves de la jeune femme, dans lesquels le motif de l'œil devient récurrent. Ainsi, Marcello possède des yeux humains et est accusé par Thomas d'en faire le trafic. Peu après, Thomas lance violemment un œil dans les lunettes de Marcello. Et dans une scène plus sereine, Anna et Marcello se retrouvent au bord d'un canal et l'eau se reflète dans un seul verre des lunettes de ce dernier. L'effet obtenu est d'une grande beauté dans sa simplicité.

Par ailleurs, on apprend vers la fin du film que le père d'Anna portait un œil à pivot, qu'elle a conservé dans une petite boîte après sa mort. Or, cette révélation apparaît quelque peu redondante dans sa volonté d'expliquer la fascination de la jeune femme pour les yeux hors de leur orbite, comme si l'agression à laquelle elle avait assisté n'était pas suffisante pour la perturber psychologiquement.

D'autre part, cette exploration de l'inconscient évoque par moments le magnifique *Providence* d'Alain Resnais, car on y décèle une semblable distorsion de la réalité. Par exemple, le Thomas rêvé est inséparable de sa sœur, mais dans la vraie vie, il ne l'a pas vue depuis des années. De la même façon, le personnage de Dirk Bogarde dans le film d'Alain Resnais joue un être ignoble qui déteste son père dans l'ébauche de roman de ce dernier, alors qu'en réalité, il n'y a pas fils plus doux et plus aimant.

Plusieurs ont déploré la sagesse de la réalisation d'Éric Rochant, en regard des possibilités de son sujet. Je ne partage pas cette opinion. Cela indique surtout que le réalisateur demeure fidèle à lui-même, car il n'a jamais été reconnu pour ses mises en scène inspirées ou flamboyantes, mais surtout pour raconter efficacement une histoire en installant le ton qui convient. Et dans ce sens, c'est plutôt réussi. Les effets de montage s'avèrent efficaces et le récit, pourtant fort complexe, n'est jamais difficile à suivre. Quant à Venise, on l'a filmée justement comme dans un rêve, toujours majestueuse mais étrangement déserte.

Et bien évidemment, Charlotte Gainsbourg illumine tout le film, bien servie par sa force tranquille et sa fragilité, son sourire désarmant et surtout, sa façon unique de balancer ses répliques. Ses partenaires demeurent toutefois plutôt effacés, excepté peut-être Grégori Derangère, assez amusant dans le rôle du Thomas rêvé.

Louis-Paul Rioux

ANNA OZ

France/Italie/Suisse, 1996, 98 min. **Réal.:** Éric Rochant — **Scén.:** Gérard Brach, Éric Rochant — **Photo:** Pierre Lhomme — **Mont.:** Pascale Fenouillet — **Mus.:** Steve Turre — **Déc.:** Thierry François — **Int.:** Charlotte Gainsbourg (Anna), Grégori Derangère (Thomas), Gérard Lanvin (Marcello), Sami Bouajila (Marc), Emmanuelle Devos (Corinne) — **Prod.:** Alain Rocca — **Dist.:** France Film.

Hamlet

L'intégrale en question

Cinéphiles, à vos pierres blanches... Ce *Hamlet* est à marquer! Pour son septième long métrage, Kenneth Branagh poursuit son étude de Shakespeare avec la fougue et l'énergie qu'on lui connaît. Tout de passion et de fureur, mais de sentiment aussi, ce nouveau *Hamlet* – transposé dans le faste de la cour du Danemark au XIX^e siècle – crève littéralement l'écran et complète admirablement la *Shakespearemania* qui déferle sur les écrans depuis quelque temps. Loin de se contenter de relever l'audacieux défi de porter à l'écran la pièce dans son intégralité (le film dure plus de quatre heures, il existe cependant une version courte qui devrait être distribuée bientôt), l'acteur-réalisateur de 37 ans se permet un monument cinématographique qui confère une somptuosité et une ampleur nouvelles à Shakespeare.

Il y a chez Branagh, depuis ses remarquables débuts au cinéma (*Henry V*, 1989) une passion évidente pour le 7^e art et une grande aisance dans la manipulation du langage cinématographique. Chaque film, qu'il soit intimiste (*Peter's Friends*, *A Midwinter's Tale*) ou plus imposant (*Frankenstein*, *Hamlet*), devient une aventure cinématographique passionnée. Avec *Hamlet*, le réalisateur avait déjà un atout de taille en main : d'une part l'expérience – Branagh, ne l'oublions pas, s'est d'abord fait connaître comme spécialiste du barde de Stratford – et d'autre part sa troupe d'acteurs. Rassemblant en effet une nouvelle fois sa famille cinématographique-théâtrale (Derek Jacobi, Brian Blessed, Richard Briers, etc.), le réalisateur a pu constituer une distribution magistrale formée d'acteurs qui récitent Shakespeare comme ils respirent. Or Branagh, homme de spectacle, nous réservait d'autres surprises. Son *Hamlet* n'est pas qu'une brillante interprétation de la pièce, c'est aussi une symphonie d'images, de couleurs et de sons. Ses gros plans exaltent autant la force intérieure du texte que la splendeur des costumes, des décors et des accessoires. En harmonie avec les images 70mm et le format CinémaScope, la bande-son du film est faite de mille et un bruits *in et off* qui complètent admirablement la richesse de l'image. Il faut *voir et entendre*, lors de la scène des noces de Claudius et Gertrude, les milliers de confettis



virevolter avant de finalement atteindre le sol (du premier au dernier). Il faut également entendre le frottement des costumes donner à la notion de luxe une dimension sensorielle. Le *Hamlet* de Branagh se veut donc une œuvre opulente, soit ! Mais, ici, l'opulence n'est qu'un élément parmi d'autres du film. Le faste ne distrait jamais le spectateur de l'élément essentiel du film, c'est-à-dire la force et la beauté du texte.

Depuis que Branagh a abordé le cinéma, une sorte de leitmotiv s'est dégagé de sa mise en scène, surtout lorsqu'il adapte Shakespeare. Ce cachet particulier, cette *touche Branagh*, tend vers la recherche d'une fusion entre l'esthétique théâtrale et celle du cinéma. En effet, tout comme il l'avait fait pour *Henry V* et *Much Ado About Nothing*, l'intention première de Branagh est de chercher à restituer le texte et l'esprit shakespeariens le plus fidèlement possible. Dans *Hamlet*, ce respect de l'œuvre se fait d'abord par la reprise du texte dans sa totalité, on l'a dit, mais il implique aussi pour le cinéaste une valorisation des conventions du théâtre élisabéthain. L'esthétique théâtrale pourra s'imposer et, parfois, aller jusqu'à prendre le dessus sur le *réalisme cinématographique*. Ainsi, par exemple, les apartés, les scènes de nuit ou les effets spéciaux (notamment ceux entourant l'apparition du spectre) répondent à une logique beaucoup plus théâtrale que cinématographique. Il en va de même du montage, qui s'élabore essentiellement en fonction d'une temporalité toute théâtrale, c'est-à-dire

une segmentation qui prend forme tout d'abord en fonction du temps des répliques et des monologues. Aussi les plans séquences et les mouvements de caméra permettent-ils au spectateur de demeurer, dans sa relation avec l'acteur, dans un rapport qui rappelle celui de la scène. Or, la force de l'interprétation – et en premier lieu celle de Branagh en Hamlet – et l'ampleur du film font que nous ne sommes nullement dans l'esprit du théâtre filmé. Branagh a réussi l'exploit de fusionner théâtre et cinéma pour en faire un spectacle saisissant.

Certains, cependant, pourront se poser quelques questions: ce *Hamlet* est-il trop spectaculaire? Au cœur de tout ce faste, que reste-t-il de l'intériorité de ce drame existentiel et humain? Ne perd-on pas un peu d'humanité au milieu de toute cette magnificence? À cette question, nous pourrions répondre qu'en cherchant à faire *grand*, Branagh a voulu révéler l'ampleur épique et spectaculaire du texte de Shakespeare, tout en permettant au spectateur d'assister à un *bon show*. Qu'il soit monté sur une petite scène comme celle du *Globe* ou projeté sur un écran en CinémaScope, le drame shakespearien demeure le même. *Hamlet* est une tragédie plus grande que nature, où le surnaturel côtoie le psychologique. C'est un drame rempli de contrastes qui peut se permettre, dans un même plan, la chorégraphie de centaines de figurants et l'introspection d'un être solitaire, les couleurs flamboyantes des décors et l'obscurité ténébreuse du

prince du Danemark. *Hamlet* est aussi un drame qui laisse à Branagh toute la latitude pour se permettre de nombreuses percées dans le domaine de l'humour et, par le fait même, opérer de nombreux changements de rythme (dans l'interprétation, le montage) qui tiennent le spectateur constamment sur le qui-vive et procurent au film un grand dynamisme.

Par contre, malgré toutes les qualités de ce film, on regrette parfois que Branagh n'ait pas cru bon d'explorer et d'exacerber davantage les passions humaines contenues dans le texte. En effet, ni le délire paranoïde de Hamlet, ni les tensions sexuelles sous-jacentes et ni la folie d'Ophélie ne sont vraiment approfondis. À cet égard, le jeu un peu fade de Kate Winslet y est sans doute pour quelque chose. On se souviendra d'ailleurs qu'Helena Bonham-Carter, dans le *Hamlet* de Zeffirelli, incarnait une Ophélie beaucoup plus convaincante et troublante. Le film de Branagh est donc une adaptation peut-être un peu trop sage, qui ne veut pas faire trop de remous. De cette œuvre cinématographique qui se veut grandiose, on aurait pu s'attendre à une description tout aussi intense des rapports humains.

Néanmoins, le *Hamlet* de Branagh est très réussi. C'est un film qui permet un contact total et direct avec le texte, tout en laissant le cinéma s'enthousiasmer pour ce drame fabuleux. En sachant doser les effets et retenir les ardeurs des nombreux personnages qui défilent devant la caméra (avec notamment, dans de petits rôles, Gérard Depardieu, Billy Crystal, Jack Lemmon, Robin Williams et Charlton Heston) Branagh est parvenu à offrir un grand spectacle homogène et rigoureux, dépourvu d'effets inutiles, constamment attentif au respect du texte.

Carlo Mandolini

HAMLET

États-Unis 1996, 238 minutes — Réal.: Kenneth Branagh — Scén.: Kenneth Branagh d'après William Shakespeare — Photo: Alex Thomson — Mont.: Neil Farrell — Mus.: Patrick Doyle — Déc.: Tim Harvey — Cost.: Alexandra Byrne — Int.: Kenneth Branagh (Hamlet), Julie Christie (Gertrude), Derek Jacobi (Claudius), Kate Winslet (Ophélie), Richard Briers (Polonius), Brian Blessed (Hamlet père), Nicolas Farrell (Horatio), Michael Maloney (Laertes), Charlton Heston (l'acteur-roi), Rufus Sewell (Fortinbras), Billy Crystal (le premier fossoyeur), Rosemary Harris (l'actrice-reine), Robin Williams (Osric), Jack Lemmon (Marcellus), Timothy Spall (Rosencrantz), Reece Dinsdale (Guildenstern), Gérard Depardieu (Reynaldo), Richard Attenborough (l'ambassadeur d'Angleterre), John Mills (le vieux roi de Norvège), John Gielgud (Priam), Judi Dench (Hécube) — Prod.: David Barron — Dist.: Columbia.



Rosewood

Rosewood

Contre l'oubli

Le mois de février est dédié à l'histoire des Noirs en Amérique. C'est ainsi qu'on a pu entendre parler cette année des cimetières oubliés d'esclaves noirs en Estrie et au Nouveau-Brunswick. Le film *Rosewood* traite du massacre de 6 et peut-être de 40 à 150 personnes en 1923 dans le Sud profond en Floride. Cette affaire a été occultée pendant près de 60 ans et est finalement devenue un film américain typique par son traitement basé sur l'identification. Au début du film, après une vue idyllique de Rosewood comparé au village voisin de *petits blancs* de Sumner, pour nous introduire dans l'Histoire, les auteurs, le scénariste Gregory Poirier, le producteur Jon Peters et le réalisateur John Singleton ont décidé de passer par un étranger, Mann, personnage fictif, soldat revenant de guerre et cherchant à s'établir. Servent donc de points d'ancrage de l'identification, en plus de Mann (l'homme), l'étranger par qui on comprend les tensions qui divisent même ce village, Sylvester, le noir qui a réussi et qui ne se laisse pas marcher sur les pieds, John Wright, le marchand blanc qui vit en symbiose dans le village, tante Ella, la matriarche qui a connu les suites de la guerre de Sécession

et même Scruppie, la jeune institutrice. La répulsion se construit surtout autour de deux personnages: Duke et le shérif. Duke éduque son fils dans le racisme le menant de palier en palier vers l'horreur, le refus que son fils ait un ami noir, la torture d'un noir dans le camion, la préparation de la corde pour la pendaison, la vue de la fosse commune. L'autre personnage répulsif, le shérif Walker, élu par ses concitoyens et ayant assez vite compris le mensonge retient d'autant moins ses voisins, qu'il est d'accord pour réduire l'influence de Rosewood et qu'il est poussé un peu plus tard par un juge venu le conforter dans son attitude.

Dans cette description quasi clinique, à partir du mensonge d'une femme battue, de la montée d'une erreur judiciaire qui se transforme en massacre par l'action d'une haine qui meut les hommes en meute, Singleton par sa mise en scène nous fait vivre l'époque et découvrir, par exemple par un panoramique, l'horreur du piquet-nique macabre devant les cadavres fumants. La fin où beaucoup des personnages auxquels le spectateur pouvait s'identifier sont sauvés souvent de manière quasi magique atténue la portée du film en réconfortant facilement le spectateur. Les deux séquences où des hymnes sont entendus, premièrement dans une église pleine de gens apeurés puis dans cette même église vide

quelques heures après sont beaucoup plus fortes que la musique de John Williams insistante dans les scènes d'action.

La très bonne interprétation dans l'ensemble permet à Singleton de mieux illustrer le conflit qu'il avait esquissé dans le milieu universitaire de *Higher Learning* car ses personnages sont ici plus que des types et l'histoire a des échos contemporains nombreux et universels.

Luc Chaput

ROSEWOOD

États-Unis 1997, 140 minutes — Réal.: John Singleton — Scén.: Gregory Poirier — Photo: Johnny E. Jensen — Mont.: Bruce Cannon — Mus.: John Williams, Wynton Marsalis — Déc.: Paul Sylbert — Cost.: Ruth Carter — Int.: Ving Rhames (Mann), Don Cheadle (Sylvester Carrier), John Voight (John Wright), Bruce McGill (Duke), Esther Rolle (Sarah Carrier), Michael Rooker (le shérif Walker), Elise Neal (Scruppie), Tristan Hook (le fils de Duke), Loren Dean (James Taylor), Catherine Kellner (Fannie Taylor), — Prod.: John Peters — Dist.: Warner.

Love, etc.

Marie et ses Jules

C'est la classique histoire du triangle amoureux. Banal et rabâché, pensez-vous? Du tout du tout. C'est-à-dire que l'intrigue en soi ne réinvente pas la roue, mais grâce à un traitement moderne et surtout au regard tendre et ironique que Marion Vernoux porte sur ses personnages, son film se laisse voir avec un réel plaisir.

Benoît, jeune banquier timide et peu confiant en lui, décide un jour de passer une petite annonce dans un journal pour trouver l'âme sœur. C'est Marie, une restauratrice de tableaux, qui lui répond. Et bien vite, ils s'aperçoivent que ça peut marcher entre eux. Mais le grand ami de Benoît, le séduisant et cynique Pierre, professeur de français dans un lycée, s'aperçoit le jour de leur mariage qu'il est amoureux fou de Marie et qu'il n'aura de cesse de la ravir à Benoît.

Donc, à partir de ce canevas usé, Marion Vernoux parsème son film de mille et un détails insolites qui suscitent constamment l'intérêt. Au premier chef, parlons de la plus belle idée narrative du film, soit la photographie que Benoît envoie initialement à Marie. Contre toute attente, le sujet de cette photo est Pierre, tandis que se profile, marquée d'une flèche, l'ombre de Benoît, l'auteur du cliché. Ce dernier expliquera à Marie qu'il a décidé de procéder ainsi parce

qu'il ne se considère pas suffisamment photogénique. Cette astuce dénote certes un sérieux manque de confiance en soi, mais de par son originalité, elle permet à Benoît de se démarquer des autres prétendants. Par ailleurs, cette photographie contient en germe le conflit à venir, car par la force des choses, Marie aura d'abord été attirée par Pierre (au moins de façon inconsciente) et non par Benoît.

Autre aspect intéressant du récit, Pierre et Marie ne passent jamais à l'acte et ce, en dépit de leur ardent désir. Si bien que la jeune femme pourra à la fin dire en toute honnêteté à Benoît qu'il ne s'est jamais rien passé avec Pierre. On ne se retrouve donc pas devant un cas banal d'adultère et de mari cocu. Benoît peut sentir à juste titre que Marie l'a trompé, mais en intention seulement.

Par ailleurs, il apparaît évident que, malgré leur tempérament opposé, Benoît et Pierre sont indissolublement liés par une profonde complicité. Et malgré ses airs de faux jeton, on sent bien que Pierre ne cherche pas à séduire Marie par simple convoitise. Car ce tombeur qui pourrait, s'il le voulait, coucher avec toutes ses belles étudiantes, a sans doute découvert pour la première fois le grand amour. Et ce sentiment peut hélas mettre en péril les amitiés les plus solides, sans égard pour la souffrance éventuelle d'un vieux copain.

La modernité du traitement de Marion Vernoux se traduit par une mise en scène ayant fréquemment recours à des procédés de distanciation qui, sans être tout à fait neufs, se retrouvent habilement intégrés au récit et apportent une note de fantaisie. Il s'agit tout d'abord et bien évidemment de la narration multiple, qui permet d'épouser à tour de rôle les points de vue complémentaires des trois personnages principaux. Par ailleurs, la réalisatrice utilise avec aisance l'adresse directe à la caméra (déjà employée dans *Personne ne m'aime*), surtout lors de la scène cruciale du mariage. Simulant l'immobilité d'une photo de groupe, Vernoux détache tour à tour un membre du trio qui exprime alors au spectateur son sentiment du moment pendant que les autres apparaissent figés. Il s'agit d'une scène décisive, car c'est à ce moment que Pierre réalise qu'il est irrémédiablement amoureux de Marie. Et enfin, variante du procédé précédent, les conversations (en forme de confidences) de Pierre avec des quidams sur un banc

de parc ou encore sur un quai de métro (on aura reconnu dans ce deuxième cas Marion Vernoux qui s'est donné un rôle de figurante).

Si Charlotte Gainsbourg est toujours irréprochable, conférant à Marie ce qu'il faut de charme candide et d'assurance vacillante, je l'ai tout de même préférée dans son personnage d'Anna Oz, beaucoup plus riche et plus fascinant. D'ailleurs, en toute justice, c'est davantage pour le rôle du film d'Éric Rochant que la jeune comédienne aurait dû être mise en nomination aux derniers Césars. Mais pour moi, la véritable révélation, c'est l'indéniable talent comique de Charles Berling, bien plus à l'aise ici que dans le *Ridicule* de Patrice Leconte. Pour sa part, Yvan Attal se surpasse lors de la scène attendue de l'explication finale: il rend de façon palpable toute la frustration et les doutes accumulés par Benoît, de même que l'amertume de sa condition d'éternel bafoué, qui ne se rend pas compte qu'il est bien souvent l'artisan de son propre malheur.

Louis-Paul Rioux

LOVE, ETC.

France 1996, 105 minutes — Réal.: Marion Vernoux — Scén.: Marion Vernoux et Dodine Herry d'après le roman de Julian Barnes *Talking it over* — Photo: Éric Gautier — Mont.: Jennifer Augé — Mus.: Alexandre Desplat, Leonard Cohen, Puccini — Son: Didier Sain — Déc.: François Emmanuelli — Cost.: Pierre-Yves Gayraud — Int.: Charlotte Gainsbourg (Marie), Yvan Attal (Benoît), Charles Berling (Pierre), Thibault de Montalembert (Bernard), Charlotte Maury Sentier (Catherine), Marie Adam (la femme de Bernard), Élodie Navarre (Éléonore), Yvan Martin (Nicolas), Susan Moncur (Susan) — Prod.: Patrick Godeau — Dist.: Malofilm.

Les Voleurs

La difficulté de vivre

Même si *Les Voleurs* a reçu un accueil plutôt tiède lors de la dernière édition du Festival de Cannes, les cinéphiles montréalais attendaient avec enthousiasme la présentation du film d'André Téchiné. D'une part, parce que l'on se souvient du succès d'estime qu'a remporté *Les Roseaux sauvages* (prix Louis Delluc et César du meilleur film en 1994). Et d'autre part, parce qu'André Téchiné s'affirme, depuis une dizaine d'années, comme l'un des auteurs les plus constants du cinéma français. Dans ses grandes lignes, l'intrigue des *Voleurs* se résume comme suit: après avoir volé quelques flacons de parfum

dans un grand magasin, Juliette, une jeune femme révoltée, est arrêtée puis amenée au commissariat de police. Là, elle fait la connaissance d'Alex, un inspecteur cynique, d'une quarantaine d'années. Suite à un interrogatoire minutieux, il la relâche. Deux mois plus tard, Alex se rend dans la boîte de nuit de son frère Ivan. Là, il retrouve Juliette qui le suit et noue avec lui une *liaison amoureuse*. Mais Alex ne se doute pas des complications que cette relation d'amour-haine va entraîner.

Contrairement à l'approche qu'il a adoptée dans *Les Roseaux sauvages*, le réalisateur choisit de ne pas accorder une grande importance à la structure de son intrigue. Par conséquent, il fragmente sa narration en multipliant les retours en arrière et les anticipations. Le point de départ du récit est la mort d'Ivan qui souligne la fragilité de la vie humaine. Or, cet événement exerce une influence déterminante sur son entourage. Une kyrielle de points de vue se superposent et s'entremêlent afin de reconstituer, morceau par morceau, les composantes du drame. Pour un cinéaste moins talentueux que Téchiné, l'utilisation répétée des procédés précités aurait pu s'avérer périlleuse mais, pour lui, elle s'effectue sans heurt. Fidèle aux principes énoncés, il y a trente-cinq ans, par les cinéastes de la Nouvelle Vague (dont il fut l'un des disciples), André Téchiné a élaboré une mise en scène très souple qui lui permet de sonder adroitement les états d'âme de ses personnages: à preuve, pensons simplement à la scène insolite où l'on voit Juliette embrasser le mort. On pourrait croire qu'elle agit ainsi par bizarrerie, voire par nécrophilie. Mais, un brusque *flashback* permet au spectateur de comprendre la portée réelle de ce geste, de saisir le rapport à la vie qu'entretient cette jeune femme. Evidemment, cela interrompt la continuité chronologique du récit. Toutefois, on prend ainsi conscience de l'importance des personnages. Du reste, ne peut-on pas affirmer que la tragédie n'a d'existence que pour celui qui la vit?

Au fil des ans, on remarque que le réalisateur a considérablement épuré son style. On n'y sent plus ce goût immodéré de la citation et de la photogénie qui était perceptible dans des oeuvres aussi différentes que *Barocco* (1976) *Les Sœurs Brontë* (1979) et *Hôtel des Amériques* (1981). Téchiné a développé une approche beaucoup plus sobre et dépouillée que par le

passé. Ce qui ne signifie pas qu'il a renoncé à toute ambition esthétique, loin s'en faut. Au demeurant, on constate qu'il a recours à une mise en scène très contrastée pour traduire sa vision du monde: il passe continuellement des cadrages étroits aux cadrages larges, des éclairages tamisés aux éclairages éclatants, des scènes violentes aux scènes apaisantes. Si sa démarche s'avère efficace, c'est principalement en raison de la subtilité des transitions qu'il opère. Elles reflètent, aux yeux du spectateur, la dualité profonde de l'univers. Par ailleurs, signalons l'importance de la musique de Philippe Sarde, un vieux complice de Téchiné, qui respecte totalement l'esprit du film en faisant alterner des airs de musique populaire et de musique classique.

Au niveau de la psychologie des personnages, on appréciera la finesse des portraits tracés par André Téchiné. En premier lieu, il faut souligner la qualité de la description du personnage d'Alex, un policier solitaire et calculateur, qui s'est démarqué du reste de sa famille en se situant du *bon côté* de la loi. Il aurait été aisé de stéréotyper un tel protagoniste. Pourtant, Téchiné nous montre que derrière l'image du *sale flic dominateur* se cache un être vulnérable qui a vécu une enfance difficile et a cherché, à l'âge adulte, à se réfugier dans le giron de la

légalité. De façon générale, on peut affirmer qu'il n'ose pas s'investir dans la vie, de peur d'avoir à en subir les conséquences. Par ailleurs, on sera sensible à la détresse de Juliette, une écorchée vive, qui a du mal à s'orienter dans le monde d'aujourd'hui. Son ambiguïté sexuelle (elle est partagée entre Alex et Marie) traduit éloquemment son indécision psychique. Quant à Marie, elle apparaît comme une femme vieillissante et tout à fait épanouie. Néanmoins, la relation amoureuse qu'elle vit avec Juliette l'a rendue beaucoup plus fragile qu'elle ne le pensait. Ces portraits psychologiques sont d'autant plus saisissants que le réalisateur parvient à les ancrer dans un contexte social bien précis. Une des principales qualités du film de Téchiné consiste à décrire rigoureusement un microcosme tout en évitant de sombrer dans la complaisance ou les discours moralisateurs.

Comme dans la quasi-totalité des oeuvres d'André Téchiné, il faut louer les mérites de l'interprétation. Celle-ci est dominée par le grand talent de Daniel Auteuil. Au cours des dernières années, rarement a-t-on vu un acteur français afficher une technique aussi sûre, aussi efficace. Chacune de ses expressions suggère quelque chose de personnel, d'intime, qui épouse constamment la démarche de son personnage. En ce

qui a trait à Laurence Côte, Téchiné avouait avoir voulu faire ressortir l'aspect intransigeant, agressif de sa personnalité. Or, force est d'admettre qu'il a réussi. La jeune femme traduit avec beaucoup d'intensité le mal de vivre qui ronge son personnage. Quant à Catherine Deneuve, l'actrice fétiche du réalisateur, elle manifeste de nouveau une très grande justesse de ton. Elle nous convainc totalement de la vérité de son personnage d'intellectuelle qui consent à s'oublier entièrement pour vivre une grande passion.

Bien qu'il évoque souvent le monde désespéré de la tragédie grecque et du film noir, on constatera que *Les Voleurs* se termine sur une note équivoque. S'il apparaît clair que Alex et Marie n'échappent pas à une certaine fatalité, on ne saurait en dire autant du personnage de Juliette. La scène où on la voit s'acquitter sereinement de sa tâche de libraire constitue un grand moment de poésie. Comment a-t-elle pu échapper au malheur qui l'accablait? De quelle façon a-t-elle accédé au bonheur? Téchiné se garde bien de répondre à ces questions. Toutefois, il apparaît manifeste, qu'à ses yeux, les miracles sont encore possibles.

Paul Beaucauge

LES VOLEURS

France 1996, 117 minutes — Réal.: André Téchiné — Scén.: André Téchiné, Gilles Taurand — Photo: Jeanne Lapoirie — Mont.: Martine Giordano — Mus.: Philippe Sarde — Déc.: Ze Branco — Cost.: Élisabeth Tavernier — Int.: Daniel Auteuil (Alex), Laurence Côte (Juliette), Catherine Deneuve (Marie), Didier Bezace (Ivan), Benoît Magimel (Jimmy), Julien Rivière (Justin), Fabienne Babe (Mireille), Ivan Desny (Victor), Didier Raymond (Lucien) — Prod.: Alain Sarde — Dist.: CFP.

Fourbi

Faux remake

Alain Tanner semble être à bout de souffle. Certains avancent qu'il n'a plus rien à nous communiquer. C'est peut-être oublier que les auteurs gravitent souvent autour d'un même thème qu'ils questionnent sous différents angles, à la remorque de nouvelles situations. Lorsque le réalisateur a un talent certain, on ne se lasse pas de le fréquenter avec une jubilation renouvelée. Depuis *Charles mort ou vif*, Tanner ne laisse pas



Les Voleurs

de questionner une société qui s'empresse de marginaliser ceux qui n'entrent pas dans le moule fabriqué pour eux. Notre cinéaste a une prédilection pour les faits divers. En partant de ces faits, il interroge la vérité en tablant sur l'interaction des personnages. Par la même occasion, il observe la marge de liberté de certaines personnes qui fonctionnent dans un contexte particulier.

Ceux qui pensent que Tanner est foutu à défaut de n'être pas assez touffu n'ont qu'à regarder de près son *Fourbi* pour s'enchanter de nouveau. Bien sûr, depuis *L'Homme qui a perdu son ombre*, Tanner semble moins inspiré. Et ce, d'autant plus que *Fourbi* se présente à nous comme un remake de *La Salamandre*, qui date de 1971. Dans ces deux films, nous partons d'un fait divers.

Dans *La Salamandre*, il est question de Rosemonde âgée de 23 ans qui a tenté de tuer l'oncle chez qui elle travaillait comme bonniche. La télévision helvète confie à Pierre et Paul le soin de libérer cette cause cadennassée par un non-lieu. Paul, en qualité d'écrivain, imagine les choses comme elles auraient dû se passer, tandis que Pierre, en bon journaliste, part à la recherche des protagonistes. Au fil des rencontres, on découvrira que l'écrivain était plus proche de la vérité que notre zélé reporter. Dans *Fourbi*, Rosemonde a liquidé un homme qui tentait de la violer. Et c'est elle qui offre ce fait vécu à la télévision helvétique pour en faire un film. Ici, c'est l'écrivain Paul qu'on mandate pour écrire le scénario qui doit coller aux faits réels. Mais voilà que notre Rosemonde refuse toute collaboration. Quand on lui fait remarquer qu'elle a signé un contrat, elle rétorque qu'elle a accepté par besoin d'argent.

Cette fable sur les mœurs télévisuelles nous offre sur le plan de la psychologie une étude intéressante qui résulte d'un tissu d'interrelations polymorphes. Quand Paul interroge Rosemonde sur son enfance, elle avoue qu'elle trouve sa vie sans intérêt. On sent qu'elle ne veut pas en parler parce qu'une enfance passée entre un père picoleur qui battait sa conjointe et une carrière avortée de chanteuse a donné naissance à de beaux rêves contrariés. Son ami Pierrot trouve que le fait de déballer sa vie devant des cons s'avère dégueulasse alors qu'il s'adonne à un trafic douteux. Comme pour mieux fouiller dans l'intimité de Rosemonde, Paul a recours à une



astuce. Il fait intervenir Marie, une amie comédienne. Si elle réussit, on lui offrira le rôle principal dans le film. Et voilà qu'entre cette dernière et Marie se tisse une belle complicité qui débouchera sur une amitié capable de transcender les tentacules du pouvoir et de l'argent. Toute cette entreprise se développe sur un rythme plutôt lent mais jamais ennuyeux. Un rythme propice à la réflexion. Au rayon des séquences remarquables, je m'en voudrais de ne pas souligner celle de l'initiation à la musicalité des alexandrins, trouvaille digne de figurer dans une anthologie.

En fait, les tenants et les aboutissants de *Fourbi* en font un film très différent de *La Salamandre*. Au fur et à mesure que *Fourbi* progresse, on se rend compte qu'on n'a pas affaire à un remake mais plutôt à l'adaptation d'un thème à la situation d'aujourd'hui. La télévision, de timide qu'elle était en 1970, est devenue une croqueuse d'événements croustillants. Elle en est même venue à faire d'une confession intime un spectacle obscène. Ce genre d'aveu peut-il être qualifié d'expiation cathodique? Par l'intermédiaire de ses personnages, Tanner incline à penser que la télévision s'adonne à un sensationnalisme de bas étage pratiqué sur une haute échelle. Dans *Fourbi*, une nouvelle chaîne de

télévision privée va ouvrir dans six mois. On prépare une série de programmes qui se doivent de coller à la réalité. Cette série est commanditée par une boîte de bouffe à chiens. Donc, chaque fois qu'un chien défèque, cela produit une ligne de scénario. Le film dénonce le fait que la télévision contrôle les goûts du public. On y débranche des fils pour les placer là où ça rapporte.

Avec *Fourbi*, nous n'avons pas affaire à du fast-food prédigéré mais à de la substantifique moelle capable de nourrir une réflexion en profondeur. Par le temps qui court, c'est une denrée de plus en plus rare.

Janick Beaulieu

FOURBI

Suisse/France 1996, 114 minutes — Réal.: Alain Tanner — Scén.: Alain Tanner, Bernard Comment — Photo: Denis Jutzeler — Mont.: Monica Goux — Mus.: Michael Wintsch — Int.: Karin Viard (Rosemonde), Jean-Quentin Châtelain (Paul), Cécile Tanner (Marie), Robert Bouvier (Kevin), Antoine Basler (Pierrot), Jed Curtis (l'homme d'affaires), André Steiger (le professeur de théâtre) — Prod.: Alain Tanner — Dist.: Film Tonic.

Ed's Next Move et The Pompatus of Love Couples, mode d'emploi?

Voir l'un à la suite de l'autre *Ed's Next Move* et *The Pompatus of Love* permet de jauger l'évolution de la comédie romantique américaine telle que pratiquée par les jeunes cinéastes indépendants. Ce type de comédie a permis récemment à d'autres jeunes, Edward Burns par exemple, de faire leur marque et d'apporter une touche personnelle à la suite de leurs aînés, Cukor, Hawks, Lubitsch, McCarey, Minnelli ou Wilder. La comédie de situation est aussi un des plats principaux de la télé américaine alors qu'au Québec, c'est plutôt sous la forme du téléroman que les relations amoureuses sont explorées.

Le scénariste et réalisateur John Walsh, dans *Ed's Next Move*, présente les aventures d'Ed, un jeune provincial venu à New York pour un emploi et qui se cherche une nouvelle âme sœur parce que sa copine du Wisconsin le trouvait trop envahissant. L'accumulation de courtes scènes justes et drôles (le sac oublié sur les poubelles, par exemple) permet à Walsh d'établir un certain nombre de relations d'amitié, d'entraide qui dépeignent les personnages et permettent l'éclosion d'une relation amoureuse. Ed reconstitue dans son quartier ou à son travail un reflet du village où il vivait: le restaurant où une ser-

veuse d'origine slave l'initie aux mystères de la cuisine new-yorkaise, son colocataire, coureur de jupons qui l'emmène dans des soirées... La plupart de ces scènes sont saupoudrées d'un humour généralement ironique, verbal ou visuel, dont la version la plus tarabiscotée se trouve dans les paroles des chansons du groupe dont fait partie Callie, la violoniste qui saura faire vibrer les cordes sensibles de ce généticien d'Ed. Tourné avec les bobines non utilisées du *Smoke* de Wayne Wang, ce film distille un certain charme grâce, entre autres, à la juste interprétation d'acteurs le plus souvent inconnus.

Le titre *The Pompatus of Love* provient d'une phrase extraite de la chanson de Steve Miller, *The Joker*. *Pompatus* est, selon le dictionnaire Oxford (à l'adjectif *pompatic*), le participe passé du verbe *pompare*: faire avec pompe, donc être pompeux, ce qui décrit bien le ton grandiloquent des réflexions des personnages. Écrit par le réalisateur Richard Schenkman et deux des acteurs, John Cryer et Adam Oliensis, ce film illustre quatre types de relations homme-femme. Mark, thérapeute, tente d'emménager avec sa copine mais il a peur des compromis. Phil, quinquagénaire bien marié, est séduit par l'idée d'une aventure avec une décoratrice. Le dramaturge Runyon tente de renouer une relation avec son ex maintenant domiciliée à Los Angeles. Josh, l'homme d'affaires don juan, pense à se caser mais n'a pas encore trouvé chaussure à son pied. Ainsi décrites, ces quatre situations pourraient se

retrouver dans un de ces livres de psychologie populaire style *Men Are From Mars, Women Are From Venus*. Mais les auteurs ont voulu en faire une comédie satirique qui tombe le plus souvent à plat car les quatre personnages ne sont pas assez caricaturaux pour qu'on en rie, apparaissant plutôt comme des adolescents attardés qu'on doit plaindre. Ainsi, leurs sorties entre hommes ne servent qu'à confirmer leurs idées préconçues, alors qu'ils sont le plus souvent en porte-à-faux dans leurs relations avec les femmes. D'ailleurs, à la fin de *Pompatus*, aucun des personnages n'est plus avancé dans sa quête amoureuse, et le spectateur a l'impression d'avoir été floué car il s'est peu amusé et a peu appris des travers de ces quatre New-Yorkais.

Luc Chaput

ED'S NEXT MOVE

États-Unis 1996, 88 minutes — Réal.: John Walsh — Scén.: John Walsh — Photo: Peter Nelson — Mont.: Pam Martin — Mus.: Ed's Redeeming Qualities — Déc.: Kristin Yallow — Int.: Matt Ross (Eddie Brodsky), Callie Thorne (Lee Nicol), Ray Obregon (Kevin Carroll), Nina Sheveleva (Elenka), Ramsey Faragallah (le docteur Banarjee), Jimmy Cummings (Raphael) — Prod.: Sally Roy — Dist.: Everest.

THE POMPATUS OF LOVE

États-Unis 1996, 99 minutes — Réal.: Richard Schenkman — Scén.: Jon Cryer, Adam Oliensis, Richard Schenkman — Photo: Russell Lee Fine — Mont.: Dan Rosen — Mus.: John Hill — Déc.: Michael Krantz — Cost.: Carolyn Grifel — Int.: Tim Guinee (Runyon), Jon Cryer (Mark), Adam Oliensis (Phil), Adrian Pasdar (Josh), Kristen Wilson (Tasha), Dana Wheeler-Nicholson (Kathryn), Arabella Field (Lori), Paige Turco (Gina), Mia Sara (Cynthia), Kristin Scott Thomas (Caroline), Roscoe Lee Brown (Leonard Folder), Jennifer Tilly (Tarzaan) — Prod.: D. J. Paul, Jon Resnik — Dist.: Malofilm.

Citizen Ruth

Le grand débat

À l'heure où le conflit s'envenime et se radicalise aux abords des cliniques d'avortement aux États-Unis, à l'heure aussi où les mères sont condamnées pour torts causés au fœtus, ce film de l'Américain Alexander Payne tombe pile. Présenté une première fois l'été dernier au FFM, où il a remporté le prix d'interprétation féminine (Laura Dern), *Citizen Ruth* met en scène une bataille rangée entre deux armées. Une première prônant l'abolition de l'avortement, l'autre préconisant le droit à l'I.V.G. Prisonnière de ces deux camps, et même carrément prise en otage,



Ed's Next Move



Citizen Ruth

il y a une femme abandonnée à elle-même, sans avenir, qui ne sait même pas ce que le lendemain lui réserve. Victime de son propre manque de conviction, cette jeune femme – la citoyenne Ruth du titre – perdra carrément son identité pour devenir un symbole que tout un chacun tentera de s'approprier.

Ne voir dans cette histoire qu'un *simple* débat sur l'avortement, c'est la dépouiller d'une donnée essentielle. *Citizen Ruth* est en effet un film qui cherche à recentrer l'attention sur l'individu, comme l'indique le titre. Il mise en effet d'abord et avant tout sur la liberté de chacun, sur le libre arbitre. La question de l'avortement n'est en fait qu'un prétexte pour aborder des réflexions plus vastes, notamment l'implication des citoyens dans les grands débats moraux et sociaux. Plus encore, le film évoque le sort des *junkies* – et des exclus en général, sans oublier l'éternel vétéran du Vietnam – en se demandant ce que la société (incarnée ici par l'un de ses symboles les plus puissants, c'est-à-dire la justice) peut faire pour s'y intéresser *vraiment*.

Cynique et mordant, ce film se veut donc un portrait de la société américaine avec toutes ses contradictions et ses emportements moraux. Très drôle à certains égards, *Citizen Ruth* possède une légèreté qui fait surgir une ironie constante.

C'est un film anarchiste où Ruth change d'opinion politique et morale selon l'argent qu'il y a à retirer d'un camp ou de l'autre.

Avec ce film, le réalisateur a décidé de mordre tout ce qui bouge. Payne a ainsi su tirer parti de quelques excellentes idées de scénario : la musique (style musak) qui établit un parallélisme provocant entre le centre Pro Vie et la clinique d'avortement, l'allusion aux manœuvres militaires (et à la présence de mercenaires) pour évoquer l'organisation sur le terrain des militants Pro Vie ou Pro Choix, la présence de Burt Reynolds et Tippi Hedren dans le rôle d'icônes surannées, le fanatisme des militants qui les aveugle littéralement au moment où Ruth décide de tout laisser tomber, etc. Par moments, devant cette prolifération de cibles sur lesquelles le réalisateur et son scénariste tirent à boulets rouges, on pense au cinéma des frères Coen.

Mais là s'arrête la comparaison, car le film de Payne souffre d'une mise en scène somme toute bien peu inspirée, qui n'arrive pas à donner au scénario l'ampleur qu'il mérite. Le réalisateur filme en effet son sujet de façon très académique et fonctionnelle, sans se soucier de donner à sa caméra un caractère plus incisif. Avec un traitement filmique plus convaincu, le film aurait gagné en profondeur et aurait très certainement

atteint sa cible et avec beaucoup plus de mordant. Quoi qu'il en soit, cette faiblesse est compensée par la très forte interprétation de Laura Dern qui, sans jamais surjouer, parvient à incarner un personnage complètement dépassé par les événements et en constant décalage avec la réalité. Sa force, c'est justement de parvenir à nous montrer cet écart et de nous faire saisir la perte d'autonomie de l'individu lorsqu'il se fait embriager par une cause, quelle qu'elle soit.

L'autre grande qualité du film, c'est d'avoir su démontrer le ridicule de certaines organisations et mouvements sociopolitiques qui n'hésitent pas à faire passer la *Cause* avant l'individu. *Citizen Ruth* est donc l'illustration du malaise d'un système qui a tout misé sur ses discours et qui a oublié de faire de ses citoyens, sa priorité. D'où ce sentiment d'abandon et de désillusion qui règne non seulement dans ce film, mais aussi dans nos rues.

Carlo Mandolini

CITIZEN RUTH (Un sujet capital)

États-Unis 1996, 102 minutes — Réal.: Alexander Payne — Scén.: Alexander Payne, Jim Taylor — Photo: James Glennon — Mont.: Kevin Trent — Mus.: Rolfe Kent — Déc.: Jane Ann Stewart — Cost.: Tom McKinley — Int.: Laura Dern (Ruth Stoops), Kurtwood Smith (Norm Stony), Mary Kay Place (Gail), Swoozie Kurtz (Diane), Kelly Preston (Rachel), Burt Reynolds (Blaine Gibbons), Diane Ladd (la mère de Ruth) — Prod.: Cary Woods, Cathy Konrad — Dist.: Alliance.

Le Garçu

Vertus du questionnement

Maurice Pialat essaie de réconcilier ce qui semble inconciliable: le documentaire et la fiction. Au sujet de Pialat, on a parlé d'un cinéma du regard. Sans chercher de compromis entre l'imagination et la réalité, il dépose un regard personnel sur une réalité tout en gardant une certaine distance dans le but de faire travailler sa conscience de créateur et celle du spectateur. Cela n'a rien à voir avec la distanciation du théâtre brechtien. Il s'agit d'une distance plus ou moins sympathique entre l'objectif et l'objet. Voilà pourquoi Pialat privilégie le plan fixe sans fioritures. Cela peut donner dans le malaise ou l'euphorie. Par exemple, dans *Le Garçu*, on a l'impression d'atterrir en plein désaccord dans la vie d'un couple. Le malaise s'installe à demeure

avec ses périls et ses sautes d'humeur. Entre Gérard et Sophie, rien ne semble plus aller.

Ce regard de Pialat s'apparente au cinéma-vérité. Mais un cinéma-vérité longuement mijoté. Pialat produit peu. **L'Enfance nue**, son premier long métrage, n'a vu le jour qu'après sept ans de préparation. Avec Pialat, il n'y a pas de dépense d'énergie inutile de la part de la caméra. Un plan fixe suggérera de voir le plus de détails possibles à l'intérieur du cadre. Imaginaire et fiction se renvoient la balle comme pour mieux s'interpénétrer. Mais voilà qu'avec **Le Garçu**, Pialat questionne sa méthode qui a pourtant fait sa marque de commerce. La caméra semble être au beau fixe. Et pourtant, elle bouge. Elle pousse la coquetterie jusqu'à se balader dans un car qui lui permet d'exécuter un travelling naturel. Il faut un courage certain pour remettre en question une méthode qui avait si bien fonctionné. Pialat se paie même le luxe de nous donner de fausses pistes. On pense que le titre renvoie à un mot gentil qui désignerait Antoine, un enfant de 5 ans. Nenni.

Cela vient du patois auvergnat qui désigne ainsi le père de Gérard. On passe de l'île Maurice à la France sans l'avertissement d'une transition. Ce désordre dans la facture rend bien le désordre amoureux au mitan d'un désarroi. Dans ce film, on n'arrête pas de s'interroger comme on peut le faire dans la vie. Ici, Gérard et Sophie cherchent à refaire leur vie. Mais le

produit de remplacement peut s'avérer gênant quand la rupture n'est pas tout à fait consommée. Gérard s'accroche-t-il à une bouée imaginaire? Tergiverse-t-il devant une séparation définitive? Ici, la dérive des sentiments le dispute à la montée de la jalousie. Une jalousie qui viendrait du fait qu'Antoine semble s'entendre mieux avec Jeannot, le nouveau conjoint de Sophie, qu'avec son père biologique qui déploie pourtant force cadeaux pour mieux amadouer son fils.

On remarque aussi dans ce film une attention accordée à la couleur. Attention qu'on pouvait déjà observer dans **Van Gogh**. Il faut savoir qu'avant d'être cinéaste, Pialat a été peintre. Le blanc et le vert des décors contrastent avec les vêtements souvent sombres. Ce qui pourrait suggérer que tous les espoirs sont permis malgré les échecs et les coups bas de la vie. À une époque où les certitudes sont en berne et les questionnements se méfient des réponses passe-partout, **Le Garçu** risque de faire réfléchir plusieurs contemporains sur la fragilité des sentiments et le courage de l'introspection.

Janick Beaulieu

LE GARÇU

France 1995, 105 minutes — Réal.: Maurice Pialat — Scén.: Maurice Pialat — Photo: Maurice Pialat — Mont.: Hervé de Luze — Son: Jean-Pierre Duret — Déc.: Olivier Radot — Int.: Gérard Depardieu (Gérard), Géraldine Pailhas (Sophie), Antoine Pialat (Antoine), Dominique Rocheteau (Jeannot), Fabienne Babe (Cathy), Élisabeth Depardieu (Micheline), Claude Davy (le Garçu) — Prod.: Édith Coinel, Gérard Louvin — Dist.: CFP.

Blood and Wine

La quête de la Toison d'or

Venu au cinéma par le biais du théâtre expérimental, Bob Rafelson s'impose depuis plus de vingt-cinq ans comme un réalisateur indépendant exigeant. Certes, ses œuvres n'ont jamais révolutionné l'art de la mise en scène, mais force est d'admettre qu'elles portent toutes (de la moins importante à la plus réussie) la marque de leur auteur. Parmi elles, contentons-nous de mentionner **Five Easy Pieces** (1970), une solide étude de mœurs, ainsi que **The Postman Always Rings Twice** (1980) et **Black Widow** (1986), deux brillants polars. Renouant avec son acteur fétiche Jack Nicholson, Rafelson réalise cette fois **Blood and Wine**, un film policier dont les composantes dramatiques s'entremêlent avec celles de la tragédie familiale. Dans ses grandes lignes, l'intrigue se résume ainsi: Alex Gates, un marchand de vin fauché, planifie un grand coup. Avec l'aide de Victor Spansky, un cambrioleur chevronné, il tente de commettre un lucratif vol de bijou. Le fruit de cette opération lui permettrait de couler des jours heureux en compagnie de Gabrielle, sa jeune maîtresse. Au début, tout semble aller rondement. Mais c'est sans compter sur l'intervention de la femme et du beau-fils d'Alex...

Sur le plan scénaristique, on appréciera le travail effectué par Rafelson et ses deux collaborateurs, Nick Villiers et Alison Cross. Ensemble, ils ont patiemment construit une intrigue des plus rigoureuses. Cela tient surtout à l'interpénétration des deux niveaux du récit: d'une part la chronique de famille et, d'autre part, le *thriller*. Ainsi, les coscénaristes nous montrent-ils que le huis-clos familial détermine le comportement des protagonistes, engendre l'action. Le spectateur assiste donc à une lutte sans merci entre les différents personnages, mais aussi à un combat prométhéen de l'homme contre l'état des choses, contre la fatalité. Pour s'en convaincre, il convient d'évoquer la scène au cours de laquelle Alex et Suzanne Gates se séparent: à prime abord, cela semble n'être qu'une petite dispute de ménage. Mais, compte tenu de ses enjeux, elle dégénère rapidement en une scène de violence durant laquelle l'épouse assomme son mari. Sitôt après l'arrivée de son fils, Jason, Suzanne s'enfuit avec lui. Par conséquent, on



Le Garçu



Blood and Wine

ces deux mondes, puis à opérer d'imperceptibles glissements de l'un à l'autre. De cette façon, il parvient à nous montrer que ses personnages se trouvent aux confins de deux réalités: entre le bien et le mal, entre le sacré et le profane. À preuve, contentons-nous de citer la scène (déstabilisante) au cours de laquelle Alex Gates fouille impudiquement le corps ensanglanté de sa femme, moribonde, pour récupérer le *trésor* qu'il croit en sa possession. Cette séquence, qui évoque subtilement un passage-clé de *The Postman Always Rings Twice*, s'avère fort significative puisqu'elle dévoile jusqu'où le protagoniste consent à s'abaisser pour concrétiser son rêve. Au demeurant, ne peut-on pas affirmer que l'idéal matérialiste d'Alex se confond, à bien des égards, avec celui de l'Américain moyen? D'où son aspect à la fois banal et terrifiant.

En ce qui a trait à l'interprétation, comme il fallait s'y attendre, Jack Nicholson, très à l'aise dans l'univers de Rafelson, offre une performance sans bavure. Toutefois, on ne saurait affirmer que le film repose entièrement sur ses épaules ni que sa présence s'avère trop envahissante, loin s'en faut. À ses côtés, Stefen Dorff, assume son rôle avec une surprenante assurance: il oppose au jeu suave et décontracté de Nicholson une interprétation laconique et intériorisée. Par ailleurs, on ne pourrait passer sous silence la composition de Michael Caine qui est remarquable en bandit maladif et désespéré. Quant à Judy Davis, quelques scènes lui suffisent pour camper adroitement son personnage de femme marquée par le destin. En fait, seul le jeu de Jennifer Lopez laisse à désirer. Mais, comme elle demeure généralement à l'arrière-plan du récit, cela prête peu à conséquence.

Fidèle à l'ensemble de son œuvre, Bob Rafelson procède à une habile remise en question de l'idéal américain qui consiste à faire fortune au détriment de toute considération morale. Cependant, il n'ignore pas que ce rêve matérialiste, souvent confondu avec la légitime aspiration au bonheur, reste intemporel. Voilà pourquoi *Blood and Wine* comporte de nombreuses références à la mythologie grecque. Parmi elles, il faut souligner l'allusion explicite au mythe de Jason et la Toison d'or: à l'instar du personnage légendaire, le jeune héros (qui se nomme également Jason) profite de la prise de possession d'un trésor pour venger la mort de ses parents naturels. À ses yeux, la richesse demeure

donc accessoire par rapport aux règles de l'honneur. Sa vision du monde finira par triompher puisqu'il sort vainqueur de son affrontement avec Alex. Pourtant, l'avant-dernière séquence du film constitue un véritable morceau d'anthologie cinématographique: on y voit Alex, grièvement blessé, jeter à la mer le funeste bijou. Un peu comme Pélias, le roi d'Iolcos, il réalise trop tard que sa vénalité a causé sa perte. «Humain, trop humain» aurait dit Nietzsche.

Paul Beaucage

BLOOD AND WINE

États-Unis — Réal.: Bob Rafelson — Scén.: Nick Villiers, Alison Cross — Photo: Newton Thomas Sigel — Mont.: Steven Cohen — Mus.: Michael Lorenc — Déc.: Richard Sylbert — Cost.: Lindy Hemming — Int.: Jack Nicholson (Alex Gates), Stephen Dorff (Jason), Jennifer Lopez (Gabriella), Michael Caine (Victor Spansky), Judy Davis (Suzanne Gates) — Prod.: Jeremy Thomas — Dist.: Twentieth Century-Fox.

Freeway

Une fable sans relief

L'action du premier long métrage de Matthew Bright (sélectionné en compétition officielle du dernier Festival de Sundance) se déroule aux États-Unis, de nos jours. Suite à l'arrestation de sa mère et de son beau-père, une jeune délinquante issue d'un milieu défavorisé, décide d'aller rendre visite à sa grand-mère. Sur son chemin, elle croise, un psychologue aux allures sympathiques, à qui elle ne tarde pas à se confier. Toutefois, elle découvre subitement que celui-ci est un dangereux tueur en série. Après avoir pris le contrôle de la situation, elle tente de l'abattre, mais en vain. Grièvement blessé et affreusement défiguré, l'homme porte plainte contre elle et la fait incarcérer. Malgré l'iniquité du système judiciaire américain, la jeune fille n'a pas encore dit son dernier mot...

Si, a priori, l'idée d'actualiser l'histoire du petit chaperon rouge paraissait intéressante, force est de reconnaître que le film de Matthew Bright ne s'élève pas à la hauteur de ses ambitions. Cela est, en grande partie, attribuable aux carences du scénario. D'emblée, on constate que l'intrigue souffre de plusieurs invraisemblances dramatiques et que les dialogues de Bright versent dans la vulgarité gratuite. Mais là n'est pas le plus grave: il découle plutôt de la lourde

constate la rupture du triangle amoureux unissant le beau-père, la mère et le fils; puis, l'affirmation d'une relation œdipienne entre un jeune homme et sa mère. Néanmoins, celle-ci sera de courte durée puisqu'elle contrecarre les projets criminels d'Alex. Par la suite, les multiples rebondissements de l'intrigue mèneront inexorablement à un combat décisif entre Jason et son beau-père. À travers cette confrontation, deux conceptions de la vie s'opposent: la vision cynique et désabusée d'Alex et la vision héroïque et exaltée de Jason.

Au-delà de la construction narrative, ce qui assure la cohérence d'un film, c'est la vigueur de son style. Or, *Blood and Wine* apparaît comme une œuvre forte qui porte indiscutablement la griffe de Bob Rafelson. On appréciera notamment son art de la suggestion, de la mise en contexte des différentes situations. Pour ce faire, il s'appuie sur les images soignées de Newton Thomas Sigel qui facilitent la transition d'un univers quotidien à celui, plus trouble, du film noir. En outre, la principale qualité de la réalisation de Rafelson consiste sans doute à juxtaposer



Freeway

dénonciation de la société américaine. Au fond, la prémisse sur laquelle s'appuie *Freeway* s'avère assez simple: elle consiste à dire que lorsqu'on se situe au bas de l'échelle sociale, on a beaucoup moins de chances de se tirer d'une situation précaire que lorsque l'on exerce une profession respectable. Globalement, on ne saurait être en désaccord avec ce raisonnement d'essence marxiste. Toutefois, il apparaît clair que la signification du film se réduit trop souvent à la démonstration de cette thèse. Le réalisateur aurait-il oublié que toute œuvre d'art doit comporter une certaine part d'ambiguïté?

Au niveau de la mise en scène, le moins que l'on puisse dire est que *Freeway* ne témoigne pas d'une grande subtilité. Dans ce cas, la maîtrise technique du cinéaste n'est pas en cause: il a su tourner son film avec un indéniable professionnalisme. Cependant, il aurait fallu une réalisation beaucoup plus distanciée pour nous convaincre de la pertinence du propos. En adoptant un style cru, voire hyperréaliste, Bright ne parvient pas à élever son regard, à hausser la portée de son récit. De fait, il laisse entendre au spectateur que les événements qui ont lieu constituent le triste reflet d'une certaine réalité. Or,

celui-là sait fort bien qu'une telle histoire relève beaucoup plus du légendaire que du réel, de l'exception que de la règle.

Ce n'est pas sans ironie que le cinéphile constate que Matthew Bright cite, dans son œuvre, un court extrait d'un film d'animation de Tex Avery. Pourquoi? Parce que ce court métrage surréaliste traite du mythe du petit chaperon rouge de façon autrement plus convaincante que *Freeway*. En s'empêtrant dans un discours socialisant, Bright n'a pas su imprégner sa fable de l'humour et de la prise de distance qui étaient indispensables à sa réussite.

Paul Beaucauge

FREEWAY

États-Unis 1996, 102 minutes — Réal.: Matthew Bright — Scén.: Matthew Bright — Photo: John Thomas — Mont.: Maysie Hoy — Mus.: Danny Elfman — Son: Ed White — Déc.: Pam Warner — Cost.: Merrie Lawson — Int.: Reese Witherspoon (Vanessa Lutz), Kiefer Sutherland (Bob Wolverton), Dan Hedaya (le détective Wallace), Wolfgang Bodison (le détective Breer), Brooke Shields (Mimi Wolverton), Brittany Murphy (Rhonda), Alanna Ubach (Mesquita), Bokeem Woodbine (Chopper), Amanda Plummer (Ramona) — Prod.: Chris Hanley, Brad Wyman — Dist.: Malofilm.

Sling Blade

L'ange exterminateur

Avec *Sling Blade*, son premier film en tant que metteur en scène, l'acteur-scénariste Billy Bob Thornton a relevé un pari très difficile, celui de s'insérer et de se démarquer dans la foire des films américains dits *indépendants*, où l'on retrouve un peu de tout.

Sling Blade nous plonge dans un village de l'Arkansas et raconte l'existence de Karl, un personnage étrange, extrêmement renfermé et que l'on pourrait croire atteint d'un retard mental. Détenu depuis l'enfance dans un hôpital psychiatrique pour le meurtre de sa mère et de son amant, il s'apprête à réintégrer la société. Vingt-cinq ans se sont écoulés mais, fondamentalement, il est demeuré un enfant... Ce même enfant qui, un jour, a puisé quelque part en lui une pulsion meurtrière. Au moment de sa libération, lorsqu'une jeune journaliste, inquiète, lui demande s'il tuera de nouveau, Karl répond qu'il n'a plus de raison de le faire (*I reckon I got no reason to kill no one*). Or, dans cette scène pré-générique qui tient lieu de prologue, un signal d'alarme retentit dans l'esprit du spectateur. Et si, sur son chemin de la réhabilitation, il se retrouvait à nouveau devant une autre *bonne raison* de tuer? Et d'ailleurs, à peine sorti de l'hôpital, Karl se liera d'amitié avec un jeune garçon vivant dans un contexte familial qui semble reproduire la même dynamique que celle que Karl a connue. L'histoire se répète donc et tout le film se déploiera sous la menace de cette épée de Damoclès.

Cette notion de destin, et de l'impossibilité d'y échapper, est centrale dans le film. D'ailleurs, Pour illustrer cette *présence*, le réalisateur exploite les plans en plongée, la mobilité de la caméra et même le regard-caméra. Le passage sans doute le plus remarquable est celui où Karl est témoin d'une dispute familiale durant laquelle Frank se déchaîne contre Doyle, le compagnon de sa mère (il lui lance tout ce qu'il a sous la main). Cette scène, filmée en légère plongée, montre Karl assis sur le divan à l'avant-plan, les yeux fermés. À l'arrière-plan, la confrontation fait rage. Le spectateur, qui a déjà été mis au courant par le prologue des circonstances du geste tragique (c'est-à-dire pratiquement les mêmes), interprète cette scène comme s'il s'agissait d'un flash-back (ou d'une vision quelconque).



Sling Blade

Karl est un personnage très attachant. La tendresse de ses rapports avec Frank et sa mère sont touchants. C'est un personnage à la croisée des chemins entre Georges du *Huitième Jour*, Raymond de *Rain Man*, Lennie des *Souris et des hommes*, Victor du récent *Heavy* et Forrest Gump. D'ailleurs une très courte scène où Karl et Frank jouent au football ne peut qu'évoquer le film de Zemeckis. Sauf que Karl – qui aurait pu lui aussi courir avec le ballon sur toute la longueur du terrain et ne jamais revenir, à l'instar de Gump – préfère passer le ballon à Frank, qui pourra aller marquer tranquillement. Ce relais ne restera évidemment pas sans conséquences. Il concrétise bien sûr les liens entre les deux êtres et installe Karl dans le rôle de père pour Frank. Mais cette scène signale aussi que Karl est prêt à se sacrifier pour le bonheur du jeune garçon. Et ce bonheur ne peut se concrétiser tant que Doyle est dans les parages. Frank dira d'ailleurs plus tard qu'il tuerait bien son beau-père de ses propres mains s'il le pouvait. Petit à petit, on le voit, Karl retrouve sur son chemin les raisons de tuer. Et à peine la mi-film passée, il redevient une bombe à retardement qui, par amour pour sa nouvelle famille, tuera de nouveau. C'est ce qui fait que cette fable sur l'en-

fance, qui aurait pu demeurer naïve, devient un récit sombre et même troublant. Dès son enfance, Karl fut un être sacrifié. Il le restera toute sa vie.

Malgré cette trame, le film de Thornton demeure impressionniste. C'est par petites touches délicates que le réalisateur évoque une Amérique profonde où rien ne bouge. Les êtres y sont immobiles (à l'image des garagistes qui n'arrivent pas à faire tourner les moteurs des véhicules de leurs clients), enlisés par les préjugés et l'ignorance. Les dialogues, solides, complètent fort bien la description des personnages et ce portrait de société où les pères sont absents. En tant qu'interprète, Thornton est sans failles dans le rôle de Karl, lui donnant – simultanément – candeur et fureur (peut-on oublier ce regard inquiétant que Karl jette au spectateur à sa sortie d'hôpital?). Malheureusement le reste de l'interprétation n'est pas toujours à la hauteur. En fait, la direction d'acteur de Thornton est ici peut être en cause, car on a parfois l'impression que le réalisateur ne sait trop que faire de certains personnages qu'il poste dans le champ de sa caméra.

Mais tout cela est, dans l'ensemble, bien mineur car *Sling Blade* est un film intelligent et

troublant, qui propose une parabole cruellement amère de l'existence. Une parabole sur la force du destin mais aussi sur la valeur du sacrifice.

Carlo Mandolini

SLING BLADE

États-Unis 1996, 136 minutes — Réal.: Billy Bob Thornton — Scén.: Billy Bob Thornton — Photo: Barry Markowitz — Mont.: Hughes Winborne — Mus.: Daniel Lanois — Son: Jeff Kushner — Déc.: Traci Kirshbaum — Cost.: Douglas Hall — Int.: Billy Bob Thornton (Karl Childers), Dwight Yoakam (Doyle Hargraves), J.T. Walsh (Charles Bushman), John Ritter (Vaughan Cunningham), Lucas Black (Frank Wheatley) — Prod.: David L. Bushell, Brandon Rosser — Dist.: Miramax.

Cyclo

Poète à Saigon

Presque au milieu de *Cyclo*, le spectateur voit un homme sur des planches de bois, le corps recouvert de boue, tentant de reprendre son souffle. C'est le cyclo, le personnage principal du film: il n'est pas couché mais debout et dans un gros plan sur son visage, des bestioles se promènent. Tran Anh Hung parsème son film de ce type d'images, de scènes-chocs pour désarçonner le spectateur, à l'instar des visiteurs de l'appartement des truands qui sursautent quand ils touchent à la prise électrique mal isolée. Le Vietnam, depuis 50 ans, a subi de nombreux bouleversements et le réalisateur veut en montrer les effets. Dans son film précédent *L'Odeur de la papaye verte*, il se contentait plutôt de dépeindre le passage du temps, dans un environnement restreint à peine influencé par l'extérieur. Le monde du cyclo est mouvant, ouvert aux accidents, aux rencontres.

Pour nous présenter ce milieu changeant qu'est Ho Chi Minh Ville, Saigon, Tran Anh Hung filme avec une caméra cachée le travail d'un cyclopusse dans les rues bondées. C'est du réalisme social, la caméra attentive épie les faits et gestes d'une famille de quatre personnes, le cyclo, sa sœur aînée, sa sœur cadette et leur grand-père, ils vivent dans une arrière-cour et travaillent beaucoup pour peu. Le vol du cyclo oblige le jeune homme à participer aux divers trafics de sa patronne. Il y croise un fils de bonne famille, en rupture de ban avec celle-ci qui engrange son argent vite gagné dans le proxénétisme et autres boulots. Ce poète jette

un regard désabusé sur ce monde, saignant du nez dans les moments de stress. Le poète et le cyclo vivent maintenant dans deux appartements qui se font face sur une grande place. Le réalisateur tisse ainsi d'autres liens entre le cyclo et les sbires de sa patronne. Sa caméra est plus sautillante. Plusieurs scènes de violence rapide viennent zébrer le récit dans un mélange détonnant de douceur et de cruauté. Un truand parle de la musique d'un A. K. 47, un autre chante des comptines aux personnes qu'il torture et tue, c'est «la berceuse». Tous les personnages sont des types, ayant des surnoms descriptifs plutôt que des noms ou prénoms dits rapidement. Le cyclo, par ses diverses actions, entreprend sa descente en enfer. Mais il est tout d'abord sauvé de la police par le même type d'accident de la circulation qui a tué son père. Se réveillant en sursaut d'un cauchemar, il se sent identique à son père. Il est ensuite sauvé d'un meurtre qu'il aurait dû commettre, par son envie d'expérimenter l'alcool et la drogue et par la mort du fils attardé de la patronne, auquel il ressemblait de plus en plus (séquences des pots de peinture). Le meurtre que le cyclo n'a pas perpétré est remplacé par un autre que le poète commet en représailles au viol de la sœur du cyclo devenue son amie. Pris de remords, le poète se soûle et meurt dans un incendie. Dans une fête religieuse, la sœur se fait voler, par des pickpockets, son argent et une

photo du poète jeune avec sa mère. Éplorée, la jeune fille est assise sur une place, un couple mère-jeune garçon comme sur la photo apparaît puis disparaît rapidement avant qu'une famille propose son aide à la jeune fille. Est-ce le fantôme, les mânes du poète qui aident la sœur? Peut-être, car la séquence est tournée avec une telle élégance qu'elle permet cette interprétation. Tout le film est aussi en filigrane une illustration des divers types de famille, la famille du cyclo où tous s'entraident, la famille bourgeoise du poète au conflit entre le fils et le père, la famille de la patronne, au père absent et au fils victime dans sa chair des excès de ses parents. Le scénario joue aussi sur les doubles: le poète et le cyclo face à face sur la grand-place, les relations entre le cyclo et le poète et leurs pères respectifs, le fils attardé et le cyclo, la sœur du cyclo soumise à son ami, le poète et la patronne dirigeant ses mafieux. C'est avec la même sensualité, la même attention aux détails que pour la **papaye** que Tran Anh Hung filme **Cyclo**, mais il filme souvent des scènes plus dures à supporter. L'interprétation très juste est due autant à des acteurs connus (Tony Leung Chiu-Wai) qu'à des néophytes (Le Van Loc). Ce dernier a d'ailleurs tourné le film, jour après jour, apprenant du réalisateur, par bribes, l'histoire de son personnage, le cyclo.

Au sortir de ce film, le spectateur se sentira

porté par des scènes d'une grande beauté, d'autres plus sybillines ou étonnantes de cruauté. Il aura approché une autre société en mutation par le biais d'un film mélangeant lui-même les genres, néo-réalisme, mélo et film de gangsters. Il aura été ballotté dans son fauteuil sans se déplacer.

Luc Chaput

CYCLO

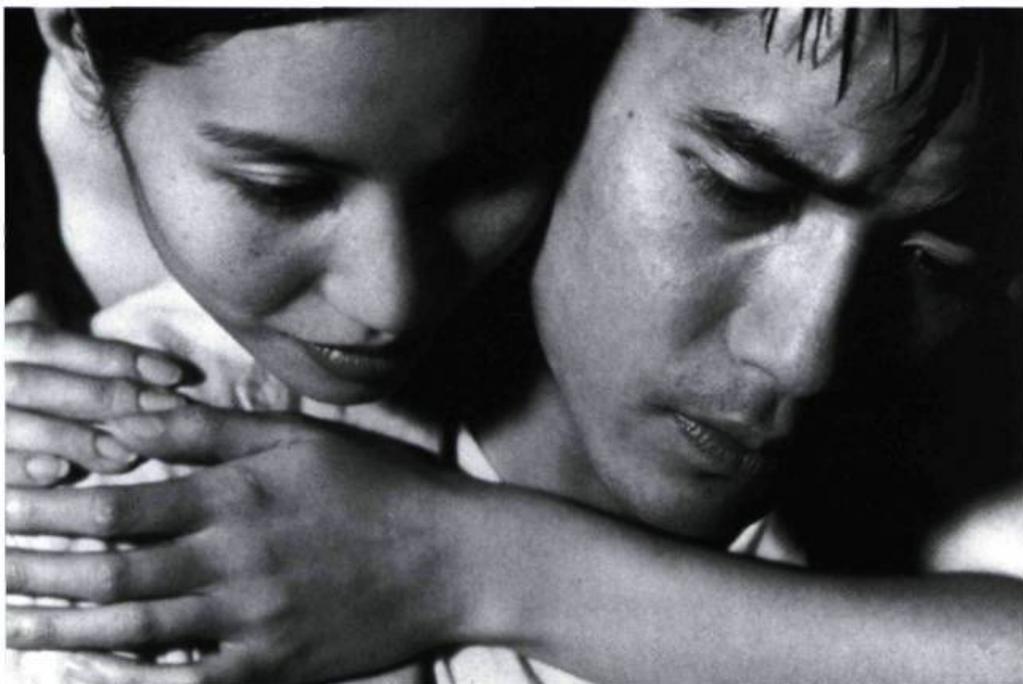
France/Vietnam/Hong Kong 1995, 120 minutes — Réal.: Tran Anh Hung — Scén.: Tran Anh Hung — Photo: Benoit Delhomme — Mont.: Nicole Dedieu, Claude Ronzeau — Mus.: Tôn Thất Tiết — Son: François Waledisch — Déc.: Benoit Barouh — Cost.: Henriette Raz — Int.: Le Van Loc (le cyclo), Tony Leung Chiu-Wai (le poète), Tran Nu Yên Khê (la sœur), Nguyen Nhu Quynh (la patronne), Nguyen Hoang Phuc (la dent), Ngo Vu Quang Hai (le couteau), Bui Hoang Huy (le fils), Nguyen Van Day (la berceuse) — Prod.: Christophe Rossignon — Dist.: CFP.

Ponette

La fille qui pleure

Un pan de sa vie disparu, sa mère étant morte dans un accident de voiture où elle-même a été blessée, Ponette, une petite fille de quatre ans, tente de comprendre où sa mère est passée et comment la contacter. Son père braqué ne l'aide pas tellement et l'envoie vivre chez ses cousins. Jacques Doillon était déjà un très grand directeur de jeunes acteurs que ce soit dans *Les Doigts dans la tête*, *Un sac de billes*, *La Drôlesse*, *La Vie de famille*, *Le Petit Criminel* ou *Le Jeune Werther*. Il utilise ici la même technique avec des résultats encore plus étonnants. Une longue recherche de candidats possibles pour jouer les rôles s'accompagne d'une écoute des paroles et gestes de ceux-ci afin de restituer dans l'écriture des dialogues leur niveau de langage. Doillon recrée ainsi une réalité à partir de faits et gestes glanés çà et là.

Étant donné le jeune âge de la plupart des participants, Doillon a demandé l'assistance d'une pédo-psychiatre afin de s'assurer que les enfants gardent toujours une distance entre leurs personnages et eux-mêmes. Cette distance a été facilitée par la notion de jeu que le scénario a ménagé: les enfants qui, dans la classe, cherchent les uns amoureux des autres, Ada qui fait passer à Ponette des épreuves afin qu'elle atteigne un niveau supérieur. Par ce mélange de jeu, de



Cyclo



Ponette

drame, Doillon rejoint une très grande vérité et nous incite à faire comme lui et son équipe, être à l'écoute des autres et spécialement des enfants en les considérant comme des vraies personnes. Victoire Thivisol a donc parfaitement mérité le prix d'interprétation à Venise car elle réussit à nous faire comprendre et partager sa douleur, son entêtement. L'apparent naturel de la mise en scène filmée à hauteur d'enfant masque un travail qui a pu comporter jusqu'à vingt prises de vue par séquence. Comme dans plusieurs films de Doillon, les adultes sont à la périphérie et le père de Ponette, père insuffisant, sera peut-être obligé un jour de faire comme Emmanuel dans *La Vie de Famille*, tenter par un voyage de renouer avec sa fille. Je ne comprends pas comment un film d'une telle qualité ait été oublié aux Césars.

Luc Chaput

PONETTE

France 1996, 97 minutes — Réal.: Jacques Doillon — Scén.: Jacques Doillon — Photo: Caroline Champetier — Mont.: Jacqueline Lecompte — Mus.: Philippe Sarde — Son: Jean-Claude Laureux, Dominique Hennequin — Déc.: Henri Berthon — Int.: Victoire Thivisol (Ponette), Delphine Schiltz (Delphine), Mathias Bureau Caton (Mathiaz), Xavier Beauvois (le père), Léopoldine Serre (Ada), Claire Nebout (la tante), Carla Ibled (Carla), Nadine Trintignant (la mère) — Prod.: Alain Sarde — Dist.: France Film.

subUrbia

Bons baisers de nulle part

Burnfield, USA. Une petite ville-dortoir sans caractère comme il en a poussé de tout temps partout en Amérique. Endroits paisibles pour ceux qui s'y sont installés volontairement, prisons pour ceux qui tentent de fuir ces moroses paradis pour l'utopie de la ville. *subUrbia* parle de ces endroits «pas *glamour* pour deux semelles», où la vie est faite de rêves déçus, de petits drames, de bière et de joints. Les oubliés du cinéma, quoi...

Film d'ouverture de la programmation 1997 du prestigieux Sundance Film Festival, *subUrbia* raconte l'histoire de cinq jeunes, Jeff, Tim, Buff, Bee-Bee et Sooze qui flânent autour d'un *dépanneur 24 heures*. Rêveurs et perdus, ils attendent un ancien compagnon de classe, Pony, qui a réussi à s'enfuir de Burnfield et à percer dans le domaine de la chanson. Quand celui-ci se pointe en limousine *allongée*, avec son attachée de presse, ces prisonniers de la banlieue verront en Pony un échappatoire. Un huis-clos en extérieur, un *En attendant Godot* dans lequel ce Godot se pointe enfin.

Quatrième film de Richard Linklater, (*Dazed and Confused*, *Slacker*, *Before Sunrise*), *subUrbia* est une adaptation de la pièce d'Eric Bogosian (*Talk Radio*) et son origine théâtrale transparaît dans la mise en scène. L'action se déroule presque uniquement en un endroit unique et les scènes montrant des changements de lieux sont faibles, voire superflues. On aurait préféré qu'elles se déroulent hors-champ tellement certaines viennent briser le rythme de l'histoire. Malgré cette faiblesse mineure que l'on pourra aisément pardonner au réalisateur, *subUrbia* demeure un film agréable, aux dialogues serrés et crus et aux personnages à la fois attachants et pathétiques. L'atmosphère oppressante de Burnfield, mélange de tensions raciales, de petite misère et d'alcool, est admirablement transmise grâce à une trame sonore énergique. On y retrouve entre autres la musique de *Butthole Surfer*, *Skinny Puppy* et *Sonic Youth*. Attention les granos et autres Beaux Dommages: ça barde dans les tympan, ça stresse et c'est tant mieux!

subUrbia est drôle, touchant, délirant, embarrassant et punché. C'est ça la vraie vie!

Hans Guévin

SUBURBIA

États-Unis 1997, 118 minutes — Réal.: Richard Linklater — Scén.: Eric Bogosian d'après sa pièce — Photo: Lee Daniel — Mont.: Sandra Adair — Mus.: Randall Poster — Son: Jennifer Murphy — Cost.: Melanie Armstrong — Int.: Giovanni Ribisi (Jeff), Steve Zahn (Buff), Amie Carey (Sooze), John Cherico (Animateur télé), Samia Shoab (Pakeesa) — Prod.: Anne Walker-McBay — Dist.: Miramax.