

Critiques

Alice

Ding et Dong, le film
le Bûcher des vanités

Dances with Wolves

le Thé au Sahara

Michel Coulombe, Denis Bélanger and Anne Cloutier

Volume 10, Number 3, April–May 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34146ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Coulombe, M., Bélanger, D. & Cloutier, A. (1991). Review of [Critiques / *Alice / Ding et Dong, le film / le Bûcher des vanités / Dances with Wolves / le Thé au Sahara*]. *Ciné-Bulles*, 10(3), 54–57.

Alice

35 mm / coul. / 106 min /
1990 / fic. / États-Unis

Réal. et scén. : Woody Allen
Image : Carlo Di Palma
Son : Tony Martinez
Mont. : Susan E. Morse
Prod. : Orion Pictures Corporation, Jack Rollins et Charles H. Joffe Productions
Dist. : Orion Pictures Release
Int. : Alec Baldwin, Blythe Danner, Judy Davis, Mia Farrow, William Hurt, Keye Luke, Joe Mantegna, Bernadette Peters, Cybill Shepherd, Gwen Verdon

ALICE

de Woody Allen

par Michel Coulombe

Sur les traces de son homonyme et ancêtre, la petite fille de bonne famille du célèbre conte de Lewis Carroll, un jour, Alice, le personnage titre du plus récent film de Woody Allen découvre le pays des merveilles. Fortuitement. À des lieues du confort bourgeois de son paradis yuppie. Un paradis bien artificiel par ailleurs dont elle apprendra à se détacher en se montrant capable d'abandon et en ouvrant grands les yeux de l'autre côté du miroir. Elle ne s'en remettra jamais. Quant au spectateur qui, en apparence, ne rencontre ni lapin pressé ni reine assassine sur sa route, il suit, quelque peu surpris, cette confuse Alice. Mais, comme toujours, pour peu qu'il se laisse aller, la séduction d'Allen opère, cette fois jusqu'à rendre plausibles ces visites d'Alice chez un vieil herboriste chinois qui peut la rendre invisible ou lui permettre de faire la conversation avec un fantôme. Oubliés les pys auxquels se confiaient la plupart des anti-héros alléniens. L'heure est au surnaturel et à la thérapie de choc...

Allen, cinéaste du fantastique ? Entre autres choses. N'y a-t-il pas déjà eu ce fantôme de Humphrey Bogart dans **Play It Again Sam** (réalisé par Herbert Ross), cette mère juive envahissante qui dominait littéralement la ville dans **New York Stories**, ou ce va-et-vient de l'écran à la salle et du cinéma à la réalité dans **Purple Rose of Cairo**. Cette fois, le surnaturel a plus d'impact que jamais sur le destin du personnage principal, tout le film étant construit autour des rendez-vous chez l'herboriste, curieux et puissant passeur capable de faire basculer le quotidien jusqu'à faire émerger le moi refoulé.

De tous les films d'Allen, c'est probablement de **Purple Rose of Cairo** que **Alice** se rapproche le plus. Même histoire d'une femme malheureuse en ménage qui cherche un sens à sa vie, ce qui l'amène à quitter le réel pour plonger dans l'inconnu à travers un nouvel amour. D'ailleurs, les deux films ont pour principal interprète Mia Farrow, à la fois juste et surprenante dans **Alice** en petite bourgeoise aussi bavarde que les personnages névrosés qu'a maintes fois interprétés le réalisateur. Mais, alors que le premier film prenait place en province en milieu défavorisé, le second est yuppie et new-yorkais, planté au cœur de l'univers alléniens. Et si l'insatisfaction de ces deux femmes peut paraître

semblable, il existe une différence fondamentale : l'une est fortunée et capable de reprendre sa vie en mains alors que l'autre reste prisonnière de sa condition, pauvre victime du romantisme. Conclusion : on abandonne plus facilement ce qu'on a que ce qu'on n'a pas. Aussi, chez la plus démunie, le surnaturel (incarné par le cinéma, ce qui n'a rien d'innocent) contribue-t-il à nourrir l'illusion, alors que chez l'autre il provoque une salutaire prise de conscience. Et mène tout droit à la paix intérieure, loin du stress et des mondanités. Avec escale obligée chez Mère Teresa !

Allen, qui continue d'évoluer en marge du cinéma américain sans perdre son statut de star, réalise ici un de ses meilleurs films, au carrefour de sa veine comique (il faut avoir vu cette Muse fantaisiste, Bernadette Peters, se pencher sur une Alice en mal d'inspiration !) et de sa volonté de mieux comprendre ses contemporains, étourdis par le tourbillon de l'ascension sociale. Dans les années 70, le cinéaste new-yorkais est passé du cinéma comique à l'élégante comédie urbaine avec Diane Keaton ; il lui aura fallu attendre la décennie suivante et Mia Farrow (avec laquelle il a déjà tourné onze films) pour prendre, tout doucement, ses distances avec un cinéma ouvertement juif et masculin et se rapprocher, sensiblement, de la majorité blanche américaine à travers l'univers féminin. Certes, il y avait déjà de cela dans **Interiors**, en plus du salut à Bergman. Le mouvement s'est accentué ces dernières années avec **Purple Rose of Cairo**, **September** et **Hanna and Her Sisters**, jusqu'à l'atteinte d'un nouvel équilibre avec **Alice**, film moderne et optimiste, agrémenté, comme tous ceux qui l'ont précédé, d'un choix musical irréprochable qui ne le cède en rien aux modes. **Alice** est un film qui place l'être à l'avant-plan et tourne résolument le dos au paraître. Autant dire, aux États-Unis, qu'il témoigne d'une audace irrévérencieuse... Dont on peut dire qu'elle est reconfortante. ■

DING ET DONG, LE FILM

d'Alain Chartrand

par Denis Bélanger

Les Québécois aiment rire. La cote d'amour des Daniel Lemire, Rock et Belles Oreilles, Clémence et autres Groupe Sanguin le démontre de façon éclatante. Aucun discours ne peut se passer d'humour ; cela se vérifie autant en publicité qu'en politique, ou en religion. Il est donc dans l'ordre que cette vague atteigne également le cinéma.



Ding et Dong, le film

Dans les années 70, plusieurs films québécois avaient tenté d'exploiter le filon de la comédie débridée en écrivant sur mesure pour des vedettes comme Dominique Michel ou Yvon Deschamps. Les résultats furent aussi variés que les intentions ; l'écart est incommensurable entre **Tiens-toi bien après les oreilles à papa** (Jean Bissonnette, 1971) et **la Pomme, la queue... et les pépins!** (Claude Fournier, 1974). Puis les tentatives s'espacèrent dans les années 80, à mesure que sévissait la loftomanie et que le drame bourgeois envahissait nos écrans. En 1988, **Gaspard et fil\$** (François Labonté) tentait, sans y parvenir, de renouer avec cet esprit qui fait florès, plus que jamais, à la télévision et sur scène. Robert Ménard eut la main plus heureuse avec **Cruising Bar** (1989) dont la carrière étonnante ne constitue aucunement une preuve de qualité mais démontre la nécessité d'un cinéma comique québécois. Un large public veut s'amuser et si le cinéma d'ici ne lui offre rien, il se rabat sur les fadaïses américaines ou sur les rares comédies françaises.

Ding et Dong, le film est destiné à ce vaste auditoire et, à en juger par le succès, satisfait son besoin de se taper sur les cuisses. Du moins en partie. Le spectacle atteint son objectif premier puisqu'on y rit passablement. Cependant on reste sur son appétit parce que **Ding et Dong, le film** ressemble plus à un collage des meilleurs moments du duo qu'à un film. Les deux plus célèbres cloches de l'humour québécois des années 80 agitent efficacement leurs grelots, mais leur film fait partie de ces cadeaux qu'on voudrait bien échanger une fois la fête finie parce que la satisfaction demeure très en deçà des promesses.

Le scénario de Claude Meunier tente vainement de donner une ossature à ce qui n'est en fait qu'une série de sketches. Pourquoi ne pas avoir osé tourner carrément le film à épisodes auquel les personnages de Ding et Dong se prêteraient aisément ? On a hélas préféré maquiller leurs aventures en un film « songé » avec le résultat que les deux larrons y perdent une partie de leur drôlerie. Le prêt-à-rire est taillé un peu court, surtout dans la seconde partie du film où l'invention verbale de Meunier-Thériault fait place à une caricature grossière qui semble confondre le plaisir iconoclaste et la glorification de la niaiserie.

L'insatisfaction vient également de la réalisation. En voulant se mettre au service de Ding et Dong, Alain Chartrand s'est tellement effacé (sauf dans quelques scènes d'une grande efficacité) qu'il a oublié que sa commande était de réaliser un film. Par ailleurs, la

direction d'acteur, pour le moins approximative, ne fait que souligner la pauvreté et l'inconsistance des personnages.

Si le passage au grand écran n'a quand même pas oblitéré complètement le comique de Claude Meunier et Serge Thériault, **Ding et Dong, le film** démontre clairement que l'art de la comédie cinématographique est loin d'être maîtrisé au Québec. Cependant, si le pétard n'a éclaté qu'à moitié, ce n'est pas le talent qui est ici en cause, mais plutôt le niveau d'exigence. Le plus grand problème est qu'on a placé la barre trop bas. Quel que soit le succès du film, il faudrait tirer des leçons de cette expérience et ne pas répéter les erreurs des comédies des années 70 dont le bas niveau avait tué les possibilités. Comment prendre plaisir à des situations comiques quand le tintement de la monnaie résonne plus fort que les bons mots ! Une fois comptées les recettes de **Ding et Dong, le film**, les producteurs et les scénaristes devraient refaire leurs classes avant de se lancer dans une suite, et ne pas oublier qu'« à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire ». Et sans lendemain. ■

LE BÛCHER DES VANITÉS

de Brian de Palma

par Anne Cloutier

Lorsque Brian de Palma a annoncé qu'il porterait au grand écran le roman de Tom Wolfe **The Bonfire of Vanities (le Bûcher des vanités)**, on aurait pu croire qu'il créerait un film rempli de tensions, transposant au cinéma l'effet de vitesse qui a propulsé tant de millions de lecteurs à travers les 700 pages du roman. Il n'en est rien. De Palma a volontairement choisi la voie du grotesque, filmant avec des grands mouvements de caméra et à grand renfort de contre-plongées les déboires de Sherman McCoy perdant son poste de « Maître de l'Univers » à Wall Street, sa copropriété de deux millions de dollars, son épouse si sociable et sa plantureuse maîtresse.

Le roman, il est vrai, était plutôt cynique. Mais sa description des hautes sphères du monde financier et journalistique new-yorkais opérait un coup de séduction indépendant des aspects noirs de la soif de pouvoir que le caractérisaient. Chez de Palma, on assiste à une joyeuse érosion du vernis BCBG qui, à mes yeux, rendait le roman insupportable. D'abord par le choix des acteurs. Rien d'imposant dans le menton mou de Tom Hanks, marqué par le sceau de ses nombreux rôles comiques. Bruce Willis joue le

Ding et Dong, le film

35 mm / coul. / 95 min /
1990 / fic. / Québec

Réal. : Alain Chartrand
Scén. : Claude Meunier
Image : Karol Ike
Son : Dominique Chartrand et Marcel Pothier
Mus. : Jean-Marie Benoît et Yves Lapierre
Mont. : François Gill
Prod. : Roger Frappier - Max Films Production
Dist. : Max Films Distribution
Int. : Claude Meunier, Serge Thériault, Raymond Bouchard, Denis Bouchard, Sophie Faucher, Yves Jacques



Bonfire of the Vanities

35 mm / coul. / 128 min /
1990 / fic. / États-Unis

Réal. : Brian de Palma
Scén. : Michael Cristoger
Image : Vilmos Zsigmond
Son : Richard Cirincione
Mus. : Dave Grusin
Mont. : David Ray et Bill Pankow
Prod. et dist. : Warner Bros.
Int. : Bruce Willis, Tom Hanks, Melanie Griffith, Morgan Freeman



Kevin Costner

reporter à l'affût d'un scoop avec une désinvolture rappelant les alcooliques sur-typés des films de série B des années 40. Quand à Melanie Griffith, elle se débrouille fort bien en nous rendant son accent insupportable, ses renversements sémantiques procurant des rires intermittants. **Le Bûcher des vanités**, s'il n'était écrasé par l'ombre du succès populaire du roman qui l'a inspiré, aurait peut-être eu des meilleurs espoirs de réussite à l'écran. Malheureusement, même avec des séquences élégamment bouclées, des dialogues habiles et bien soutenus, les longueurs finissent par l'emporter, et on quitte le cinéma avec l'impression d'avoir assisté à une succession de tableaux détachés plutôt qu'à une fresque sociale pertinente. ■

DANCES WITH WOLVES

de Kevin Costner

par Denis Bélanger

La télévision et le cinéma ont souvent été utilisés pour se donner bonne conscience. Ainsi, la série télévisée **Roots** avait donné à l'Américain blanc moyen l'illusion d'avoir liquidé ses dettes envers son concitoyen noir. **Dances with Wolves**, de Kevin Costner, procède de la même démarche face aux Amérindiens. Un soldat, le lieutenant John Dunbar (Kevin Costner), est envoyé dans un poste perdu à la frontière des territoires indiens. Il s'y retrouve tout seul dans un fort abandonné et se lie d'amitié avec une tribu Sioux dont l'influence fera de lui un homme nouveau. Fasciné par ce qu'il découvre, Dunbar entreprend un véritable parcours initiatique qui le dépouillera de ses préjugés et lui indiquera sa vraie voie. Cette découverte de sa nature profonde donne lieu à des dialogues de type Nouvel âge plutôt pompeux. L'amour aidant (avec une Blanche adoptée enfant par les Sioux — le scénario n'ose pas aller plus loin), le soldat s'assimile totalement à sa nouvelle famille au point de renier ses concitoyens et de se battre aux côtés des Sioux.

Sans s'embarrasser de nuances, le scénario de Michael Blake dénonce le racisme des militaires américains face aux Amérindiens au moment de la conquête de l'Ouest. Le film insiste lourdement sur la bêtise des soldats, afin que le public puisse se distancier de ce racisme grossier et s'identifier aux Sioux, ce qui le lave de tous ses péchés. On sort de la salle bouleversé par le remords (vite oublié) d'avoir méconnu culture

si admirable, et la honte (oubliée tout aussi vite) d'habiter un pays acquis au prix de génocides.

Blake et Costner ont su éviter les discours mais ont chargé les images afin de nous plonger, à la suite du protagoniste, dans la vie d'un village Sioux de la fin du XIX^e siècle. Avec une minutie admirable, appuyée sur les recherches et les conseils de plusieurs universitaires spécialisés en recherches amérindiennes, **Dances with Wolves** fait vibrer le spectateur à la richesse de la vie et des valeurs Sioux, l'accent mis, bien sûr, sur les valeurs familiales. Si l'extrême beauté des visages, des corps, des coiffures, des objets et des costumes des Amérindiens (toujours très propres comparés aux dégoûtants soldats) dérange, c'est surtout pas excès d'efficacité. Passant constamment du très gros plan (des bottes, des mocassins, des pieds — serait-ce un clin d'œil à Bunuel ?) au panoramique, Costner nous force à adhérer au mythe du bon Sauvage, le Sioux, renforcé par l'apparition, en contrepoint, des guerriers Pawnee, féroces, hirsutes et cruels à souhait. Un angélisme naïf et quelque peu sirupeux colore la vision qu'offre Costner de la civilisation Sioux, mais son film a le rare mérite d'utiliser des acteurs amérindiens et, surtout, de les faire parler en lakota, la langue des Sioux. C'est sans doute là la plus grande originalité du film ; cette langue à peu près disparue aujourd'hui confère à l'entreprise une authenticité remarquable. Même si la photographie, très belle, de Dean Semler, glisse trop souvent dans l'esthétique carte postale, **Dances with Wolves** redonne une voix et un visage à la nation Sioux.

Dances with Wolves n'évite pas les lieux communs (les visages des amoureux découpés sur fond de flammes ardentes ou les cavaliers amérindiens profilés devant un horizon en technicolor), mais présente également des scènes inoubliables (Dunbar dansant tout seul autour du feu) et des morceaux de bravoure comme la chasse au bison. Tout bien pesé, qualités et défauts confondus, **Dances with Wolves** se situe à un niveau nettement plus élevé que la production américaine moyenne. Kevin Costner a su diriger son premier film avec une rigueur et une poigne étonnantes, en plus de le produire et d'y jouer le premier rôle. Ce cumul constitue d'ailleurs une performance plus impressionnante que sa conception du cinéma.

Avec son coup d'envoi, l'acteur-réalisateur vient de prouver que le cinéma américain peut encore surprendre, même en demeurant américain à 100 pour 100, c'est-à-dire moralisateur, manichéen, spectaculaire et diaboliquement efficace. Les causes des

Dances with Wolves

35 mm / coul. / 180 min
1990 / fic. / États-Unis

Réal. : Kevin Costner
Scén. : Michael Blake
Image : Ben Glass
Mus. : John Barry
Prod. : Orion Pictures Corporation et Tig Productions
Dist. : Orion Pictures Release
Int. : Kevin Costner, Mary McDonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant

Noirs et des Amérindiens ayant été entendues, du moins dans l'esprit des producteurs Blancs, le moralisme à l'américaine dispose encore de plusieurs sujets propres à édifier les masses. On aura sans doute bientôt droit à des films sur l'Argentine, Cuba, le Viêt-Nam ou le Koweït d'avant la ravageuse *pax americana*. Il se trouvera toujours un Costner ou un Stone pour les réaliser avec talent et un large public pour les admirer, mouchoir en main. ■

LE THÉ AU SAHARA

de Bernardo Bertolucci

par Anne Cloutier

Avec **The Sheltering Sky** (**le Thé au Sahara**), adapté du roman de Paul Bowles paru en 1949, Bernardo Bertolucci signe un film qui suscite tour à tour l'envoûtement et l'ennui. Kit et Port Moresby, (Debra Winger et John Malkovich) deux Américains mariés depuis dix ans, sillonnent le désert comme si, à traverser le rayonnement des espaces vides, on pouvait retrouver les mots d'amour oubliés. Leur dérive se déroule en première partie dans une série d'hôtels de plus en plus minables, où les échanges avec Tunner (Campbell Scott) leur permettent quelque peu de meubler le temps, puisqu'il fait bien rire et baiser un peu... par procuration. Les Lyle (Jill Bennett et Timothy Spall), deux touristes anglais bigarrés, jouent la même fonction divertissante. Dans un deuxième temps, on assiste à l'errance de Kit et à ses aventures avec Belqassim (Eric Vu-An), caravanier touareg. Le film décolle alors enfin, avec de longues séquences sous la lune du désert, et dans les villages touaregs.

Le syndrome de la carte postale

The Sheltering Sky n'est pas un choix narratif évident, et plusieurs des difficultés présentées par l'adaptation de Bertolucci viennent du roman lui-même. L'indécision et la soumission aux événements marquent plusieurs personnages de Bowles, mais leur mollesse est habituellement contrebalancée par la cruauté, ou par l'étrangeté à laquelle leurs constants déplacements les confrontent. À la scénarisation, Bertolucci a systématiquement éliminé tous les échanges entre Américains et Nord-Africains, ne conservant que les épisodes esthétiques. Choix particulièrement navrant, car Bowles est un des rares auteurs écrivant en pleine reconnaissance de son statut d'étranger tout en demeurant ouvert à la ri-

chesse de la culture arabe. Résultat : en première partie, on regarde des Américains riches et fats préférer leur détresse existentielle au monde bouillonnant autour d'eux. Le film se présente comme un **Profession Reporter** avec des touristes désœuvrés comme personnages. Si Bertolucci réussit parfois à rendre dans toute sa splendeur la fascination qu'exerce l'Islam sur l'imaginaire nord-américain, particulièrement lors de scènes érotiques ou dans des lieux publics, il sacrifie souvent la complexité de ce monde à une beauté de carte postale.

Une mise en abyme inédite

Ce choix du symbole facile se manifeste surtout par une mise en abyme plutôt audacieuse. Bertolucci est demeuré convaincu que Kit et Port Moresby sont des répliques vaguement maquillées de Bowles et de son épouse Jane (bien que l'auteur conteste cette interprétation). Il décide donc, en vertu de l'admiration vouée à la vie et l'œuvre mouvementées de Bowles, d'intégrer Paul Bowles au film **The Sheltering Sky**, suggérant que l'écrivain est maintenant à la fois témoin de sa vie antérieure et personnage réel dans sa fiction. On a fait beaucoup de bruit autour de cet artifice dans la représentation. Mais il est difficile de voir ce qu'elle apporte de plus au récit, surtout quand Bertolucci décide de clore le film avec un gros plan du visage de Bowles. Décision techniquement déplorable, apposant au film une valeur de culte qui lui est tout à fait extérieure et qui, en outre, relègue au second plan la performance de Debra Winger.

Le vide se mesure dans le temps

Dans une des scènes de la première partie, on voit Kit et Port dans un cimetière. Kit se couche sur les cailloux. Port l'observe en silence tandis que la caméra tourne et montre qu'il n'y a rien, rien à montrer que le vide du désert et la vacuité que ressentent les personnages. Partout, rien que le sable et le bleu implacable du ciel.

The Sheltering Sky, même avec tous ses côtés agaçants, trouble trop pour qu'on l'ignore. La musique de Ryuichi Sakamoto, les visages des femmes et des passants nous laissent sans cesse croire qu'il y aura plus à voir, que la vie sera finalement harnachée et livrera un peu de son sens. Bertolucci, comme Bowles dans son roman, donne tous les éléments de l'histoire sans leur attribuer de finalité. Le rôle du spectateur n'en devient que plus difficile, mais pas nécessairement plus satisfaisant. ■



Dances with Wolves

Le Thé au Sahara

35 mm / coul. / 136 min /
1990 / fic. / Grande-Bretagne

Réal. : Bernardo Bertolucci
Scén. : Mark Peploe et
Bernardo Bertolucci
Image : Vittorio Storaro
Mus. : Ryuichi Sakamoto
Mont. : Gabriella Cristiani
Prod. : Sellers Films Trustees
Dist. : Warner Bros.
Int. : Debra Winger, John
Malkovich