

Arrêt sur *Speed*

Johanne Larue

Number 173, July–August 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49842ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Larue, J. (1994). Arrêt sur *Speed*. *Séquences*, (173), 30–32.

De toute évidence, la critique québécoise file un mauvais coton. Il souffle ici un vent anti-hollywoodien, qu'on peut s'expliquer vu l'attitude impérialiste de Jack Valenti, mais qui ne justifie en rien les oeillères que la plupart de nos journalistes ont portées lors de la projection de **Speed**. Parce que la presse d'ici n'a pas aimé. Cela prouve une fois de plus que nos reviewers devraient prendre quelques cours de cinéma; cela les empêcherait peut-être de s'obstiner à n'apprécier le cinéma que pour ses qualités littéraires ou théâtrales. Bien sûr, on peut légitimement ne pas aimer **Speed** (les goûts, en tout cas, se discutent mal) mais nier la puissance, la beauté et l'intelligence *cinématographiques* de cette première réalisation de Jan De Bont tient de l'ignorance, de la mauvaise foi ou de l'hypocrisie.

Tel que conçu par le directeur photo de **Die Hard** et **The Hunt for Red October**, la réalisation de **Speed** relève pratiquement du miracle. Presque tous les plans contiennent une idée de mise en scène forte; et je ne parle pas du défi logistique qu'a dû forcément représenter le tournage. On va de surprise en surprise, tant sur le plan visuel que dramatique et émotif, faisant du film plus qu'une «randonnée en montagnes russes» (l'épithète qu'a choisie la critique américaine). C'est une oeuvre viscérale, certes, et l'on ne saurait sans plaindre, mais c'est aussi un exercice de style épatant qui, par sa forme, exploite et résume à merveille la nature même du cinéma: le mouvement.

L'idée est déjà présente dans le scénario. Le noyau de l'intrigue prend la forme d'une devinette que pose le fou meurtrier au héros du film; une figure de style par ailleurs brillante puisqu'elle pousse à l'action: «Il y a une bombe sur un autobus. Celle-ci s'amorce lorsque l'engin dépasse les cinquante milles à l'heure. Si l'autobus ralentit par la suite, la bombe explose. Si l'on tente d'évacuer les passagers, elle saute aussi. Que fais-tu Jack ?» (Je paraphrase). La question est certaine d'attiser la curiosité du spectateur qui, dès lors, peut s'identifier au héros et participer avec lui à la quête d'une solution au problème, ou encore, adopter un certain détachement ludique et se poulécher d'avance à l'idée de voir comment les auteurs du film vont s'y prendre pour résoudre eux-même le dilemme. Parce que, bien sûr, l'on sait instinctivement que le dilemme a déjà été résolu par le scénariste. On sait bien que Jack s'en sortira indemne; on sait aussi qu'il arrivera à sauver les otages malgré l'apparente impossibilité de la tâche. Il s'agit par contre de savoir comment. Le plaisir est dans l'attente et la démonstration. Et c'est parce que le film est bien tourné (dans tous les sens du terme) que le spectateur s'avère en mesure de *suspendre son incrédulité* pendant le déroulement du spectacle.

Arrêt sur

SPEED



Keanu Reeves et Sandra Bullock

La critique québécoise n'a pas aimé Speed. Souffre-t-on ici d'hypertrophie cinéphilique et de frigidité filmique?

par Johanne Larue

C'est donc dans un autobus en mouvement que se joue le gros de l'histoire. La cinesthésie caractérise aussi les scènes qui ouvrent et ferment le film: dans un ascenseur dérégulé lors de l'intro et dans un wagon de métro qui ne peut plus s'arrêter lors de la finale. On remarquera que, dans les trois cas, l'action a lieu à bord d'un moyen de transport en commun, ce qui donne un point de référence au spectateur, un *locus*, pour loger sa peur. Nous avons tous eu, un jour ou l'autre, à partager un des ces transports communautaires où nous remettons notre vie entre les mains d'une machine ou d'un étranger, sans trop penser aux conséquences fâcheuses que pourrait avoir notre geste. En fait, on y pense généralement trop tard... à moins, bien sûr, de souffrir d'une quelconque phobie. Le fait est que l'on se comporte en brebis aveugle. Le passager, comme le spectateur au cinéma, perd son autonomie dès qu'il embarque. C'est un rapprochement dont se délectent les auteurs du film tout en ayant la grâce, et la bonne idée narrative, de faire d'un des passagers, une brebis rebelle. Ce n'est pas Jack qui conduira l'autobus piégé, une fois le chauffeur blessé, mais bien Annie, la jeune passagère en manque de permis de conduire (on lui a retiré pour excès de vitesse). Le spectateur a alors la satisfaction de savoir qu'il est possible d'agir même lorsque les règles le proscrivent, dans la vie comme dans son siège de cinéma.

C'est ainsi, donc, que l'invitation au voyage est lancée. Un périple qui aurait pu s'avérer bien prévisible n'eut été de certaines transformations surprenantes dans le scénario, qui subvertissent le schéma que les cinéastes hollywoodiens ont l'habitude d'utiliser, lorsqu'ils conçoivent le canevas de leurs films d'actions et de certains drames policiers. La presse québécoise a parlé de clichés dans sa critique de *Speed*; c'est bien mal connaître le genre. Il est monnaie courante, par exemple, d'inclure un événement traumatisant, lors de l'exposition des personnages, pour venir justifier la transformation du héros en justicier. Or, cela ne se produit pas dans le film. Aucun des passagers de l'ascenseur ne meurt, pas même la dame apeurée que Jack doit forcer à sortir. Jack ne perd pas non plus son partenaire en début de film. La mort d'Harry survient au moment où l'on ne s'y attend plus, beaucoup plus tard dans le film, dans une scène très belle, par ailleurs, qui rend hommage au courage et au flegme du personnage. S'avançant à pas feutrés dans la maison silencieuse d'Howard Payne, Harry s'arrête soudainement. Une fraction de seconde avant qu'un insert confirme ses soupçons, il comprend avec finalité ce qui l'attend: Payne a piégé sa demeure. Harry regarde s'allumer l'émetteur de la bombe, le visage coi. Il s'avoue vaincu. On se rappelle alors la sermonce qu'il avait formulée, plus tôt, à l'intention de Jack qu'il

trouve trop impétueux: «La chance vient à manquer.» L'expression d'Harry, juste avant l'explosion, nous fait comprendre qu'il est lui-même conscient de ce revirement ironique. Celui-ci constitue, en soi, une autre surprise intéressante puisque la réplique d'Harry nous laissait plutôt entrevoir que ce serait Jack qui ne pourrait plus compter sur sa bonne étoile.

Autre contravention aux clichés: l'issue de la scène du carrosse d'enfant. Tous les films de poursuite sont conçus comme une course à obstacles. *Speed* reprend la situation connue de la mise en péril d'un enfant innocent mais la transforme. Une dame désire traverser le boulevard, avec son landau, au moment même où l'autobus, qui ne peut pas freiner, arrive en trombe. Que pensez-vous qu'il se produit? Qu'Annie évite juste à temps le carrosse, comme elle l'aurait fait dans n'importe quel autre film d'action? Nenni, l'autobus frappe bel et bien le landau (tiens, un autre moyen de transport pour voyageur impuissant), que personne n'attrape au vol. L'image est par ailleurs estomaquante. Il faut voir le carrosse tordu pénétrer le champ de vision des héros, par le cadre du pare-brise de l'autobus (leur écran de cinéma à eux) et entendre le silence de mort qui caractérise alors la bande son, en parfait écho à celui qui affecte les spectateurs dans la salle. Littéralement, on ne peut en croire nos yeux parce que la scène semble contrevenir à un des clichés les plus résistants du cinéma hollywoodien. Mais lorsque le carrosse s'écrase sur l'asphalte, on y trouve... des cannettes vides. Fou rire soulagé dans la salle. Que l'on ne vienne pas dire ensuite que *Speed* est un film convenu et sans imagination.

Même le héros devient source de surprise. La première, et non la moindre, est dans son casting. Qui aurait cru que Keanu Reeves pourrait être convaincant en homme à muscles, lui qui, la même semaine à Montréal, prêtait ses traits hermaphrodites et émaciés au personnage de Siddharta dans *Little Buddha*? La sensibilité intrinsèque du jeune acteur donne une dimension de plus au personnage de Jack, qu'il interprète pourtant de façon très physique. Il bouge la tête comme un aigle, par coups saccadés: il «angle» la tête quand il se concentre, mâche son chewing-gum en rafales, possède un regard perçant. Ou alors, il se laisse aller comme un taureau enragé lorsqu'il réagit à la nouvelle de la mort d'Harry, et encore lorsqu'il doit se cramponner aux entrailles de l'autobus sous lequel il est prisonnier. La conception que se font les auteurs de leur héros va aussi à l'encontre de la norme lors de scènes clés. Par exemple, lorsqu'après la mort d'une otage sur l'autobus, Jack ne fait pas de discours moralisateur. Dans l'autobus, les passagers terrorisés se disputent. Jack se retourne vers eux, leur impose le silence... puis ne dit rien, mais se



Keanu Reeves

contente de les regarder avec tristesse, et une bonne dose d'épuisement. C'est un moment étrangement émouvant. Tout comme celui, contemplatif, qui accompagne la scène où Jack comprend qu'il ne pourra pas libérer Annie du wagon en déroute, à la fin du film. La caméra saisit le visage de Keanu Reeves, dans un ralenti subtil, au moment exact où il prend la décision de rester à bord, avec sa compagne, même si, par là, il signe sans doute son arrêt de mort. Solennellement, Jack pousse l'engin à sa vitesse maximum puis se retourne et marche calmement vers Annie pendant qu'autour d'eux le mouvement fou de l'appareil se voit, s'entend et se sent aux lumières qui défilent à toute allure, au bruit assourdissant du métal qui crisse et aux vibrations qui secouent l'image. Le contraste est des plus saisissants et confère à la scène une belle émotion.

La plus grande surprise du film demeure cependant la mise en scène qu'a développée Jan De Bont. Remarquez que *Séquences* avait déjà prédit un bel avenir au maître éclairagiste devenu réalisateur, dans son dossier sur les directeurs photos (n° 167, pp. 16-24). En effet, on ne se trompe peut-être pas en affirmant que, sans les services du technicien néerlandais, les réalisations de John McTiernan pour *Die Hard* et *The Hunt for Red October*, ou encore celle de Paul Verhoven dans *Basic Instinct*, ne nous auraient pas autant impressionnés sur le plan visuel. *Speed* recèle un grand nombre de plans insolites qui nous laissent pantois. Ceux d'une automobile pénétrant notre champ de vision par le haut du cadre ou d'un hélicoptère qui surgit du bas; la longue prise avec mouvement de caméra circulaire autour de Jack et Harry à leur arrivée sur les lieux du crime; encore Jack, cette fois



Keanu Reeves

suspendu par les pieds, dans le vide d'une cage d'ascenseur qu'il descend à la verticale; l'autobus effectuant, au ralenti, un saut dans le vide tel une grosse baleine élégante, ou encore, pris en téléphoto devant un avion qui décolle; Jack et Annie traversant, à l'horizontale, un champ de bouées rouges après s'être enfuis de leur cercueil roulant;... et l'énumération pourrait continuer longtemps ainsi, jusqu'à inclure tous les plans du film. Parce qu'on ne peut pas vraiment isoler les moments forts de **Speed**; ils en forment la règle, non les exceptions.

C'est vrai jusque dans les détails et les scènes en apparence plus anodines. Il y a un plan, vers le milieu du film, qui peut nous ébranler si l'on prend la peine d'apprécier toute sa portée. Howard Payne vient d'accorder à Jack la permission de quitter l'autobus pour négocier sa rançon avec les autorités. Jusqu'à maintenant, le

film nous a gardés dans un état de frayeur constant pour tout ce qui touche aux entrées et aux sorties de personnages. Si bien que l'on conçoit comme infranchissable le gouffre d'air qui sépare l'autobus du camion de sauvetage. Eh bien! Ce gouffre, Jack le franchit d'un seul pas tout simple et gracieux après avoir promis aux otages de revenir à bord. Le plan est filmé de l'extérieur; la caméra se trouvant entre l'autobus et le camion pour capter la sortie du héros. Au moment où le pied de Jack touche la plate-forme de la wagonette, un bruit sourd résonne sur la bande son; la musique soulignant de façon très dramatique l'ironie de la situation. Il serait si facile pour tous les passagers de répéter le geste de Jack, mais ils ne le peuvent sous peine de mort. Pour le spectateur attentif, ce plan fait mal au coeur.

Cependant, c'est le dynamisme débordant de **Speed** qui, au bout du compte, retient notre attention lorsque l'on invoque la réalisation de Jan De Bont. L'utilisation des longues focales, et des trucages par ordinateur, qui transforment le paysage urbain de Los Angeles en espace purement cinématographique. L'insertion d'angles souvent obliques jazzant les compositions et décontenançant le spectateur, qui se trouve, en tout temps, au bord du vertige. La qualité du design sonore, qui découpe l'action à l'écran, nous effraie parfois et nous rive à nos sièges. Et, bien sûr, les mouvements d'appareil et un montage tantôt gracile, tantôt coups de poing, qui donnent à l'ensemble toute sa fluidité et son inexorable élan.

Oui, cela nous aide que les personnages soient attachants, que les cascades soient «vertueuses» (pour citer l'acteur principal, qui n'aurait pas joué dans un film d'action qui ne se justifie pas moralement), et que le scénario évite l'humour fendant à la Bruce Willis (un autre changement que l'on doit apparemment à Keanu Reeves), mais sans le talent de Jan De Bont, le film n'aurait jamais décollé et sa forme n'aurait pas été source d'une si grande émotion. Et je ne parle pas que d'émotions fortes, mais de mouvements du coeur. Comme ceux qui caractérisent le moment où l'escorte policière se range pour laisser filer l'autobus vers le gouffre qui l'attend au bout de l'autoroute. Dans une série de plans très forts graphiquement, on voit, des airs et du point de vue de Jack, les sauveteurs abandonner l'autobus dans un mouvement très beau d'éventail. Au même moment, la musique se fait plus lyrique et la caméra quitte l'autobus pour se tourner vers le tronçon manquant de l'autoroute d'où s'échappe une volée d'oiseaux blancs. Un cimetière à ciel ouvert.

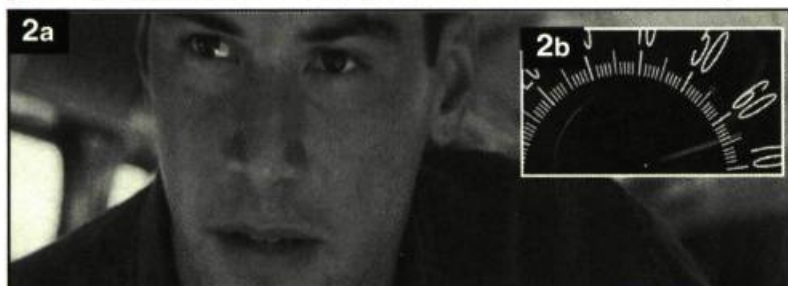
Ceux qui restent insensibles devant ce plan souffrent d'hypertrophie cinéphilique et de frigidité filmique. La littérature a les mots pour s'exprimer, le théâtre l'espace scénique et le corps des acteurs. Le cinéma, lui, fait ses miracles en manipulant la lumière et les variations à l'intérieur de son spectre, qu'il transforme en mouvement, vingt-quatre images à la seconde. C'est ce que Jan de Bont a compris. Hollywood compte parfois de vrais cinéastes.

Johanne Larue

SPEED (Clanches!)⁽¹⁾ — Réal.: Jan De Bont — Scén.: Graham Yost — Phot.: Andrzej Bartkowiak — Mont.: John Wright — Mus.: Mark Mancini — Déc.: Jackson De Govia — Cost.: Ellen Mirojnick — Int.: Keanu Reeves (Jack Traven), Dennis Hopper (Howard Payne), Sandra Bullock (Annie), Joe Morton (Capt. McMahon), Jeff Daniels (Harry) — Prod.: Mark Gordon — États-Unis — 1994 — 120 minutes — Dist.: 20th Century Fox.



1. L'autobus roule sur l'autoroute en construction.



2a. Jack regarde venir le gouffre.

2b. Insert sur le cadran de vitesse.



3. L'autobus filmé par téléphoto approche du gouffre.



4. Telle une baleine élégante, l'autobus saute.

(1) Le titre devrait se lire: Clanches! Deux fautes d'orthographe dans un mot de sept lettres! Avis aux distributeurs.