

Critiques

Thelma & Louise

V.I. Warshawski

Jacquot de Nantes

Yves Picard, Myriame El Yamani and Georges Dagneau

Volume 11, Number 2, December 1991, February 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34083ac>

[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

Picard, Y., El Yamani, M. & Dagneau, G. (1991). Review of [Critiques / *Thelma & Louise* / *V.I. Warshawski* / *Jacquot de Nantes*]. *Ciné-Bulles*, 11(2), 55–59.

THELMA & LOUISE

de Ridley Scott

par Yves Picard

Il faut à Ridley Scott deux éléments (dramatiques) pour réussir un film hollywoodien. D'abord, il a besoin de grand air pour épanouir son regard. Comme la plupart des cinéastes hollywoodiens d'aujourd'hui, il est un réalisateur de westerns inavoué. La science-fiction cinématographique lui a ainsi réussi (*Alien* et *Blade Runner*) parce qu'il en a retenu le grand espace, les étendues de l'inconnu, la possibilité de se détacher du son et de s'élever. Mais avec le film policier *Someone to Watch Over Me*, tourné en ville, entre les quatre murs d'un commissariat ou entre les deux rangées de buildings d'une rue, il s'est apparemment senti coincé, limité. Néanmoins, à y regarder de plus près, on se rend bien compte que rien n'est aussi tranché : *Alien* est aussi un film claustrophobique.

Le deuxième élément ne saute pas aux yeux mais apparaît tout aussi nécessaire : la présence de personnages féminins forts joue chez Ridley Scott le rôle déterminant de catalyseur. On sait que certains cinéastes (Sternberg, Bergman ou Carle) ont développé une relation créatrice féconde avec une ou des comédiennes. La relation de Ridley Scott aux femmes de l'écran est également particulière : il a besoin de personnages féminins qui ont de l'autonomie et de l'énergie pour insuffler de la vie à ses images. Sans la force intérieure qu'il perçoit chez les femmes de ses histoires, même lorsqu'il ne s'agit que de personnages secondaires, ses images se succèdent à vide, sont investies de tics, semblent de toc.

Alien séduit ainsi encore (surtout ?) parce qu'il fait confiance à Ripley (Sigourney Weaver), laissée seule de plus en plus aux commandes du récit face au monstre. Quant à *Blade Runner*, s'il est impossible de passer à côté de Harrison Ford, on ne peut oublier l'aplomb de Rachel (Sean Young), et le fait que Ford y rencontre deux « répliquantes » aussi violentes que lui. On cherche en vain les personnages féminins consistants dans les films subséquents du réalisateur, *Legend*, *Someone to Watch Over Me* et *Black Rain*, nettement moins intéressants.

Thelma & Louise possède ces deux éléments essentiels. Récit, au départ, de la fin de semaine de Thelma (Geena Davis), infantilisée par son mari, et de Louise (Susan Sarandon), aguerrie mais meurtrie, qui pren-

nent toutes deux congé des hommes qu'elles servent, — il n'est pas innocent que la seconde soit serveuse de resto —, *Thelma & Louise* vire rapidement sur le coup du refus de Louise d'accepter plus longtemps la violence masculine. Les deux femmes, quêteuses d'absolu contre leur gré, jouent tour à tour le rôle de « desperada » : Louise, d'abord, en héros rebelle à l'américaine refuse de discuter avec l'appareil judiciaire et préfère la fuite ; Thelma ensuite, qui, en se transformant en braqueuse prend la relève et enfonce les deux copines dans la fuite en avant suicidaire. Dès lors, c'est l'appel de la route et de la liberté qui rythmera leur odyssée dont on ne doute pas un instant de l'issue finale tragique dans le Grand Canyon.

Entre une coproductrice (Mimi Polk), une scénariste qui en était à son premier scénario (Callie Khouri), et deux comédiennes principales soucieuses de ne pas édulcorer le scénario, Ridley Scott s'est glissé avec aisance dans la production de ce *road movie* tout au féminin.

Et il a pris plaisir à filmer l'Amérique des nomades, celle des routes, des motels, des garages, des restos et des pipelines. Prenant le relais à rebours des *Wild at Heart* de Lynch et *Paris, Texas* de Wenders, Ridley Scott rappelle que le *road movie* correspond à une vision critique des États-Unis en offrant le parcours (nostalgique) d'une terre mythique désacralisée et desséchée. L'espace y est vaste et beau mais fossilisé aussi.

Mais il y a plus dans ce film que l'Amérique de cartes postales d'un voyageur européen. L'Amérique profonde, au sens d'obtus, creuse, qui y est vilipendée : celle des hommes rustres, hypnotisés par leur match de football à la télé, joueurs de pin-balls et buveurs de bières incapables d'exprimer leurs sentiments autrement que par la violence verbale ou physique. Une version américaine d'*Elvis Gratton*, en plus dangereux, face à laquelle Thelma et Louise ont tout le loisir de réagir, pour devenir, avec la bénédiction de Ridley Scott, fortes, très fortes. Et c'est ici que le film, s'il est, du point de vue de sa structure et de son développement temporel, indéniablement faible, peu personnel — le début du film rappelle en effet *Easy Rider*, le milieu *Bonnie & Clyde*, la fin *Butch Cassidy & the Sundance Kid* — devient, à l'image de ses deux personnages principaux, intense, caustique, jubilatoire même.

La stratégie du scénario, aussi limpide soit-elle, s'avère en effet explosive. On fait d'abord subir aux deux copines la présence d'affreux machos, puis,

Thelma & Louise

35 mm / coul. / 129 min /
1991 / fic. / États-Unis

Réal. : Ridley Scott
Scén. : Callie Khouri
Image : Adrian Biddle
Son : Timothy P. Salmon
Mus. : Hans Zimmer
Mont. : Thom Noble
Prod. : Ridley Scott et Mimi Polk - Percy Main Productions
Dist. : MGM - United Artist
Int. : Susan Sarandon, Geena Davis, Harvey Keitel, Michael Madsen, Christopher McDonald



Susan Sarandon et Geena Davis dans *Thelma & Louise*

V. I. WARSHAWSKI

de Jeff Kanew

par Yves Picard

VI. Warshawski prouve qu'une ouverture est toujours indicative du programme cinématographique qui va suivre, l'équivalent de la déterminante première phrase d'un roman. C'est en général au cours du générique que l'on se dit que cela augure mal.

Ici, le générique défile sur fond d'images interchangeables d'un centre-ville nord-américain sans particularité aucune : le filmage usiné d'une seconde équipe sans doute. Aucun spectateur moyen, à moins d'en avoir été averti par les quotidiens, n'aura reconnu Chicago, pourtant abondamment utilisée par la suite. On soupçonne donc dès le départ que la réalisation manquera d'inspiration.

Ensuite, au cours de ce même générique, on lit que le récit est tiré « des romans de Sara Paretsky », jeune romancière américaine qui a créé et déjà publié quatre histoires de ce détective privé en talons hauts qu'est V.I. Warshawski (*V. I. : Private Eye...*). L'idée a l'avantage d'être sinon originale du moins intéressante : féminiser le héros d'un genre réservé aux hommes. Cependant, on bute à l'article « des », remarquable d'honnêteté ou d'inconscience. En effet, ce n'est pas l'adaptation d'une histoire qui nous est offerte, mais un syncrétisme qui entretient, considère la romancière, des rapports lointains avec ses romans (*American Film*, juillet 1991) ; un succédané potassé par trois scénaristes, nous informe le générique (Edward Taylor, David Aaron Cohen et Nick Thiel). Le lecteur aura remarqué que des trois aucun n'est une femme. On soupçonne donc dès le départ que le récit qui suivra manquera de personnalité.

Réalisation en manque d'élan, récit en manque d'individualité, nous laisse comprendre le générique, mais alors 1) qui est aux commandes d'un tel raffiot ? 2) la suite est-elle aussi pauvre ?

Le maître d'œuvre de cette production, qui n'est quand même pas un sous-produit destiné à une distribution confidentielle en vidéo, Kathleen Turner est à l'écran que diable !, c'est Hollywood Pictures, la dernière née des compagnies de production de l'empire Disney, la troisième à ce jour. Il faut savoir

tout au long de la seconde partie, on inverse les rôles, pour transformer les deux filles rangées en corrosives et trépidantes vengeresses. Thelma et Louise fracassent alors la barrière spatio-temporelle de la bonne conduite, deviennent des réacteurs émotionnels qui ont dépassé leur point limite de surchauffe, et qui (s')éclatent. Les mâles sont contraints de s'agenouiller, autant dans l'ordre inverse de leur apparition à l'écran, le camionneur lubrique, le policier blindé derrière son flingue et ses verres fumés, le mari niais, l'ami emmuré, que le jeune auto-stoppeur qui sera rabroué par l'inspecteur de police, seul personnage masculin à utiliser son intelligence et son cœur. Le plaisir subversif de Thelma et Louise est étendu à l'ensemble de la seconde heure de projection. Il est contagieux, irrésistible. Le film devient jouissif pour les spectatrices, et également pour tout spectateur outré par la bêtise.

Ridley Scott a rencontré en Thelma et Louise les deux femmes les plus fougueuses de sa filmographie, et a réalisé en toute orthodoxie son œuvre la plus dynamique et la plus percutante. Le film est hollywoodien, bien sûr, nous sommes en pays de stéréotypes et de dénouement programmé, mais, si on n'est pas dupe de ses limites, pourquoi devoir boudier un plaisir lié, pour une (rare) fois, au réel ! ■

V. I. Warshawski

35 mm / coul. / 89 min / 1991 / fic. / États-Unis

Réal. : Jeff Kanew

Scén. : Edward Taylor, David Aaron et Nick Thiel (d'après les romans de Sara Paretsky)

Image : Jan Kiesser

Mus. : Randy Edelman

Dist. : Buena Vista

Int. : Kathleen Turner, Jay O. Sanders, Charles Durning, Angela Goethals, Nancy Paul, Frederic Coffin

en effet que le conglomérat du père Walt rebute à mettre son nom en toutes lettres sur des produits qui ne correspondent pas tout à fait à l'image que l'on se fait des « Walt Disney Pictures ». Celle-ci produit des films pour les enfants, on le sait, et c'est sa spécialité. La seconde a pour nom corporatif « Touchstone Pictures » et se cantonne dans les comédies légères (cette année **Scenes From the Mall**, **Green Card**, **Oscar**, etc.). L'éventail des genres n'étant cependant pas complet, une troisième compagnie a été mise sur pied avec pour tâche d'exploiter le genre hollywoodien par excellence : le film d'action. Depuis le début de l'année, les productions Hollywood Pictures ont accouché de **Run**, réalisé par Geoff Burrowes (?), **One Good Cop** signé Heywood Gould (?), et **V. I. Warshawski** de Jeff Kanew (?).

Concédonsons que l'on parlera plus de cette dernière production que des deux autres, cependant, parce qu'il s'agit du récit cinématographique d'une *private eye* féminin. Hélas, le film est de la même eau édulcorée que le générique, et reconduit les codes et conventions du genre de bout en bout. Le personnage éponyme fait montre, comme il se doit, de cynisme et de facilité à se battre ; V.I. est experte en aikido et habile au revolver, c'est son copain qui dédaigne utiliser les armes et qui sera blessé lors de la confrontation finale, code bêtement inversé. Et on a droit au meurtre initial à élucider, à la poursuite obligée (cette fois en hors-bords) et à la scène finale de résolution de problèmes par la violence. On appréciera que si on aime regarder les télééries.

Est-ce tout ? Non, pas tout à fait. Il y a dans ce film un sous-texte que le générique laissait présager mais se gardait alors de formuler. Lorsqu'elle apparaît à l'écran, Victoria, c'est son prénom, est au lit, chez elle, où règne un fouillis rare. À cette femme de l'écran qui a choisi le désordre intérieur, dans les deux sens de l'expression, on va confier (par artifice de scénario interposé dès l'introduction) une fillette. Et puis tuer le père de celle-ci (pour le récit), s'assurer que le jeune beau-père prenne des allures troubles, perverses mêmes (il est sculpteur sur métaux, travaille torse nu et musclé sous une salopette, possède des œuvres montrant des corps d'hommes sans identité et prétend avoir baisé 500 femmes), et finalement, comme si ce n'était pas déjà assez, on va faire de la mère naturelle de l'enfant une désaxée qui ira jusqu'à (essayer de) tuer sa fille. Au *finish*, Victoria n'aura plus de choix : la fillette sera la sienne, comme dans les bonnes vieilles productions de Walt Disney Pictures.

Dans ses efforts démesurés pour ranger Victoria au foyer, la Hollywood Pictures semble avoir oublié une donnée : comment faire un « sequel » avec une V. I. mère et mariée ? À moins que dès le départ la Hollywood Pictures, comme le spectateur dès le générique, ait eu la certitude que le film allait être sans avenir ? ■

JACQUOT DE NANTES

d'Agnès Varda

par Myriame El Yamani

Portrait d'un homme qui va s'éteindre, après avoir dévoilé sa vocation pour le cinéma, caresses sur un amour, évocation des douceurs du Val de Loire, **Jacquot de Nantes** est un film particulièrement émouvant sur l'enfance et l'univers du cinéaste Jacques Demy. Agnès Varda nous prend par la main, pointant celle de Jacques, constellée d'éphélides, marques du temps, et celle de Jacquot, fébrile, découpant ses personnages dans du carton sur le bord de la table de cuisine. À ce glissement de l'un à l'autre, par gros plans interposés, s'ajoute l'anneau d'or du couple, qui devient la trame de ce panorama de confidences, de souvenirs, de paroles subrepticement captées.

C'est un film de retrouvailles, minutieusement agencé dans un cadrage d'émotions simple mais bien nuancé, où la cinéaste, comme l'épouse, tisse les liens entre les temps du passé de Demy. Sa mère chante, son père est mécanicien et l'enfant se réfugie dans un grenier pour satisfaire sa soif d'images et de création. Jacquot ne se lasse pas d'amener ses parents au guignol, dont il tirera ses premiers films d'animation. C'est la fête lorsque l'adolescent montre ses premiers essais aux amis et à la famille. En fait, la passion de Jacques Demy pour le cinéma date de longtemps, même si le père aurait aimé le voir apprendre un « véritable » métier.

Jacquot de Nantes, de par sa facture, ressemble un peu aux films de Demy. On y retrouve le souci du détail et du portrait, la simplicité et la joie de vivre, qui éclatent dans **les Demoiselles de Rochefort**, des clins d'œil à **Lola**, lorsqu'une tante de Rio, fardée et élégante, embrasse Jacquot, lui laissant une belle marque de rouge à lèvres sur les joues. Les derniers témoignages de Demy sont particulièrement poignants : sa voix est douce, quelque peu feutrée, on y sent la mort en suspens, mais aussi cette persévérance dans le désir de montrer les choses de la vie.



Jacquot de Nantes

Jacquot de Nantes

35 mm / coul. et n. et b. /
118 min / 1991 /
fic. / France

Réal. et scén. : Agnès Varda
Image : Patrick Blossier, Agnès
Godard et Georges Strouve
Son : Jean-Pierre Duret et
Nicolas Naegelen

Mus. : Joanna Bruzdowicz
Mont. : Marie Jo Audiard
Prod. : Ciné-Tamaris
Dist. : Allegro Films Distribu-
tion

Int. : Philippe Maron, Édouard
Joubeaud, Laurent Monnier,
Brigitte de Villepoix, Daniel
Dublet

Les images de Varda sur la ville de Nantes apparaissent comme le passage obligé d'une enfance joyeuse, légère, même si les souffrances de l'homme restent posées. Mes propres souvenirs d'enfance sont remontés à la surface : les courses folles sur les deux étages en bois, encadrés par des statues d'anges, du passage Pommeraye ; la fascination devant les arabesques des plafonds de « La Cigale », brasserie fondée en 1895 en face du théâtre Graslin ; le Champ-de-mars, la place Louis XVI avec les maisons des négriers à plusieurs portes cochères, les quartiers du Vieux Doulon près de la gare. Et puis, bien sûr, les longues ballades en vélo le long de la Loire les dimanches après-midi ou encore quelques pages d'histoire comme la manifestation qui suivit la fusillade des 50 otages de Châteaubriant pendant la guerre.

L'enchevêtrement du temps passé et du présent et les gros plans sur le visage du cinéaste rendent parfois le parcours sinueux, enlevant au spectateur un peu de sa capacité à recevoir spontanément l'hommage fait au cinéma de Jacques Demy. Car la main qui nous guide n'est pas exempte de maniérisme. Peut-être que ce parcours ne pouvait être que fléché. La construction n'en est pas moins belle, et une véritable poésie émane de cet univers bouleversant, quelquefois euphorique tellement tout se passe bien dans la famille Demy. Un film à prendre comme une belle offrande et par lequel on se laisse bercer comme par les images apaisantes et tumultueuses de l'océan. ■



Jacquot de Nantes

FROM COAST TO COAST

par Georges Dagneau

— Collectif sous la direction de Pierre Véronneau, **À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais.** Cinéma-thèque québécoise, Musée du cinéma, 1991.

Quiconque s'intéresse au cinéma à Montréal doit se plaindre du peu de films d'auteur présentés en salles commerciales. C'est la nature même du cinéma d'auteur qui en raréfie inévitablement la distribution.

Cela explique en partie seulement que le cinéma canadien atteigne si peu les écrans québécois. Certes, on connaît du Canada anglais un certain nombre de films qui jouissent d'un assez gros budget et d'une bonne distribution, mais ces films, plus que des œuvres d'acteurs, sont des produits qui offrent une garantie de rentabilité, en imitant les productions à l'américaine.

Les cinéastes dont se préoccupent les rédacteurs d'**À la recherche d'une identité**, sont justement ceux qui ne tentent pas de reproduire les modèles américains. L'équipe de rédacteurs, sous la direction de Pierre Véronneau, nous offre un intéressant voyage à la découverte des cinéastes-auteurs qui enrichissent l'identité culturelle canadienne d'expression anglaise. Ils analysent ce phénomène mouvant qu'est le nouveau cinéma d'auteur canadien-anglais, d'un océan à l'autre, de l'est à l'ouest, considérant autant les inévitables, Egoyan, Rozema, que les inconnus Pacheco ou Gruben. Chaque corpus est étudié avec le même sérieux : on résume, on explique, on étudie et on trace les grandes lignes formelles et thématiques. Recherche d'identité, quête de la famille, introspection : autant de signes d'un cinéma d'auteur en pleine expansion. Bien que les thèmes ne soient pas d'une originalité à tout rompre (par rapport au cinéma canadien antérieur, par rapport au cinéma québécois, par rapport au cinéma d'auteur en général), la forme, elle, semble dessiner une manière canadienne. Fortement influencés par les médias et infatués du gadget communicatif, les cinéastes canadiens s'en servent, flirtant souvent avec l'absurde, pour tracer des parallèles inquiétants entre la société et les bons vieux romans d'anticipation paranoïaques.

De l'insularité terreneuviennaise à l'isolement montagneux de la Colombie-Britannique, on tente de dégager les points communs, tout en insistant sur la pluralité des cinémas canadiens-anglais. Il est très clair qu'il ne s'agit pas d'un, mais de plusieurs cinémas foncièrement différents, par leur situation socio-géographique, aux prises avec un seul et même gouvernement qui distribue trop peu d'argent. On loue bien sûr les efforts et les effets des coopératives de production parrainées par le Conseil des Arts du Canada, mais on rappelle que cet argent provient du même gouvernement que celui que distribue Téléfilm Canada. On précise aussi que les gouvernements provinciaux sont plus intéressés par leur industrie cinématographique que par l'originalité de leurs films. Car, bien que les gouvernements consacrent quelque argent à la production régionale, ils sont moins intéressés par leur richesse régionale, que par celle des Américains qui viennent tourner chez eux.

« De quoi j'me mêle ? » demande Jean Pierre Lefebvre, « de tout ce qui a gardé les cinémas canadiens-anglais sous une tutelle industriellement politique ». C'est là le propos d'*À la recherche d'une identité* qui offre au profane un survol accessible d'un cinéma qui mérite d'être connu, et au connaisseur une mise en perspective, une vue d'ensemble sur un phénomène en pleine expansion. Le cinéma d'auteur canadien-anglais devient d'autant plus important que depuis le déclin du chemin de fer, le Canada se cherche un nouveau ruban pour gommer ses disparités. ■

UN PASSIONNÉ AU TRAVAIL

par Sébastien Vincent

— Alain CHARTRAND avec la collaboration de Diane CAILHIER, *le Métier d'assistant-réalisateur au cinéma*. Lidec Inc., Métiers du septième art, Québec, 1990. 123 p.

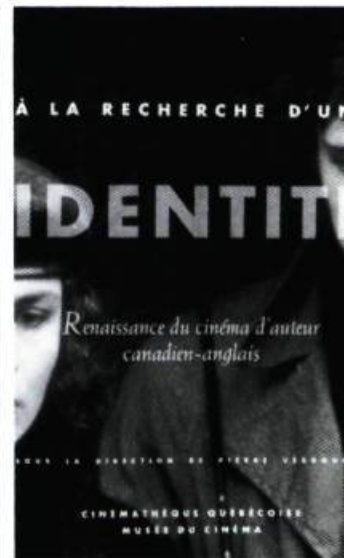
Démystifier les métiers du septième art. Voilà le titre et aussi le but de cette nouvelle collection dont le premier volume, consacré à l'assistant-réalisateur, vient de paraître aux éditions Lidec. Pour parler de ce métier, Alain Chartrand semblait tout désigné car, en 20 ans d'expérience, il

fut l'assistant de nombreux réalisateurs, dont Gilles Carle et André Melançon, en plus de réaliser les longs métrages *Ding et Dong, le film* (1990), *Un homme de parole* (1991) et 13 émissions de la série *Montréal ville ouverte*. Son témoignage, écrit avec sa collaboratrice habituelle Diane Cailhier, explore bien sûr son métier, mais fait aussi partager sa folle passion pour le cinéma.

Le métier d'assistant est indispensable tout au long de la préproduction et du tournage. Selon Chartrand, la préproduction consiste d'abord à réussir l'osmose parfaite avec le réalisateur, ce qui n'est pas toujours aisé. L'assistant participe de près au choix de l'équipe de tournage puis veille à l'élaboration du cahier de production. Dans ce cahier (on trouve en annexe un extrait de celui élaboré pour le film *Un zoo, la nuit*), il répertorie l'ensemble des éléments matériels qui rendront authentiques les futures séquences du film. Il y inclue aussi le temps de tournage prévu pour chaque scène et les directives du réalisateur concernant le cadrage et le repérage. Finalement, le « production board » achevé, il se voit confier le choix et la direction des rôles secondaires et des figurants, ce qui lui permettra enfin de montrer aussi son talent artistique.

Ces étapes franchies, le tournage et ses problèmes quotidiens débutent. Problèmes de température, panne de matériel et confort des acteurs font partie des inévitables contretemps auxquels l'assistant fait face et qu'il doit régler avec tact. En plus d'être le conseiller, la mémoire et le complice du réalisateur, il devient le technicien trouvant les solutions qui laisseront le réalisateur libre de créer.

Le métier d'assistant-réalisateur semble plus terre à terre que celui de réalisateur. Pourtant il est essentiel au succès d'un long métrage. Chartrand le démontre bien sans pour autant que son ouvrage devienne théorique et aride. Il favorise plutôt la voie du divertissement en racontant, sous la forme d'une histoire, le déroulement d'une production. Il réussit à bien y incorporer des anecdotes puisées dans ses expériences de tournage, d'où le ton léger de ces pages qui pourraient vite devenir ennuyeuses pour le profane. Abondamment illustré de photos de tournages couvrant les années 1971 à 1985, ce petit livre aux explications claires se veut simple et sans prétention. Idéal à consulter, comme tous les autres titres à paraître dans cette collection, pour approfondir les entrevues qu'a publiées *Ciné-Bulles* sur les métiers du septième art (voir index des articles, volume 10 numéro 4). ■



MÉTIER DU SEPTIÈME ART

Le métier d'assistant-réalisateur au cinéma

Alain Chartrand
avec la collaboration de
Diane Cailhier

