

Vue panoramique

Number 80, December 1995, January 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2186ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1995). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (80), 57–63.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaborés:

Marco de Blois — M.D. Philippe Gajan — P.G. Gérard Grugeau — G.G.
Thierry Horguelin — T.H. Marcel Jean — M.J. Réal La Rochelle — R.L.
André Roy — A.R.

THE BROTHERS McMULLEN

Voici encore un autre film indépendant des États-Unis, primé au dernier Festival de Sundance et première œuvre d'Edward Burns, qu'on s'est empressé de glorifier, avec raison mais aussi avec un peu trop de facilité. Tout film qui n'est pas sorti du moule hollywoodien est vu comme une victoire contre une machine vampirique; le cinéaste est immédiatement encensé d'avoir défendu un cinéma d'auteur. Burns s'est donné tous les moyens d'être ainsi reconnu et il se place dans la lignée d'un Hal Hartley dont il est une intéressante mais, tout de même, pâle copie. Plus américain qu'européen, plus terre-à-terre, moins ostentatoire et moins affecté que le cinéaste de *The Unbelievable Truth*, le réalisateur ressemble pourtant, presque comme un frère jumeau, à l'autre. Peut-être viennent-ils du même endroit, Long Island, où *The Brothers McMullen* prend aussi son point d'origine; peut-être est-ce le catholicisme, si bien nommé dans les œuvres de ces deux compères; peut-être est-ce cette présence-absence du père qui forme le terreau fictionnel des films. Toujours est-il qu'on devine bien que toutes ces raisons réunissent Hartley et Burns, et ce dernier y perd un peu dans la confrontation. Les trois frères McMullen (le réalisateur en interprète lui-même un) sont travaillés par la culpabilité et essaient de trouver le chemin de la rédemption (en la femme et au sexe, terrain abandonné par la mort du père et le départ de la mère vers l'Irlande natale). Le film est un conte moral, à la façon Rohmer (et Hartley itou), où l'on discute sans arrêt, mais les dialogues sont ici moins brillants et moins pervers. Pour reprendre un titre très connu, on dira que Jack, Patrick et Barry McMullen sont des hommes très simples (*simple men*), très sérieux, adolescents par leur romantisme et vieux parce qu'engoncés dans une pensée traditionaliste. Pas de sentimentalisme ni d'ironie toutefois chez Burns, d'où un discours assez paradoxal (les frères redécouvrent tous les bienfaits et le bonheur de la vie familiale!), mais peu stéréotypé (à cause de son aspect juvénile à la limite de l'innocence) et drôle sans démagogie. *The*

Brothers McMullen est comme du cinéma-vérité détourné (les Américains ne peuvent que «fictionner»), du cinéma et de la vérité passés au filtre de l'université (le réalisateur a étudié à State University of New York) et du puritanisme (indécrottable chez les Américains blancs), un cinéma dont la vérité réside dans un appel de liberté, dans une libération impossible et dans une transgression inachevée de la Loi du Père. Et



Jack Mulcahy,
Edward Burns,
Maxine Bahns et
Mike McGlone.

ce film, espace initiatique et traversée des épreuves, traduit donc, comme la plupart des films indépendants américains, un travail de deuil, fait le compte d'un héritage insupportable, mène le combat contre la culpabilité et le poids du péché. En ce sens donc, *The Brothers McMullen* demeure un document fort intéressant et pertinent d'une Amérique puritaine jusqu'à l'inhibition, délesté de cet universalisme consensuel hollywoodien si faux. (É.-U. 1994. Ré.: Edward Burns. Int.: Jack Mulcahy, Mike McGlone, Edward Burns, Connie Britton.) 97 min. Dist.: Fox. — A. R.

DEAD PRESIDENTS

Aux États-Unis, «présidents morts» est une expression argotique qui désigne les billets de banque (ceux-ci portant sur leur côté face les visages des anciens présidents du pays). Bien que l'argent joue dans ce film un rôle important, les réalisateurs Allen et Albert Hughes vont plus loin que cette seule

acception, donnant une dimension politique à ce titre. Les présidents morts, les Washington, Lincoln, etc., ce sont eux qui ont fondé la nation, qui lui ont donné de grands idéaux (tous les hommes naissent égaux), espoirs qui, dans ce pays intransigent, se sont soldés par un échec lamentable. C'est



ce que constate durement un jeune homme noir qui, revenant perturbé de la guerre du Viêt-nam, s'enfonce dans la désillusion et la criminalité. Spectacularisant leur propos par un recours constant à une violence excessive (crânes qui éclatent, arrachage de têtes, éviscération des corps et autres atrocités), les réalisateurs veulent frapper fort, mais finissent par se tirer une balle dans le pied. Se contredisant lui-même, ce film réalisé de façon frénétique et tendue devient une sorte de *show gore* ambigu où le plaisir de dénoncer est plus jouissif que le contenu moral. Résultat: un brûlot qui se consume de lui-même. Espérons qu'à la suite de cet incident de parcours, les Hughes retrouveront ce qui faisait l'intelligence de *Menace II Society*, leur précédent et premier film, œuvre percutante et sensible sur l'engrenage de la criminalité dans la communauté noire. (É.-U. 1995. Ré.: Allen et Albert Hughes. Int.: Larenz Tate, Keith David, Chris Tucker, Freddy Rodriguez.) 121 min. Dist.: Buena Vista. — **M.D.**

DIE HARD 3

Quitté par sa femme, soufflé par une explosion, troué par balle, brûlé au troisième degré, noyé et battu à la chaîne, Bruce Willis essuie en deux heures dix de quoi tuer cent hommes. Le succès du film et le statut de star internationale de sa vedette (alors que Stallone et Schwarzie cherchent un nouveau

Bruce Willis.



souffle) donnent à penser que le public n'aime rien tant que les héros masochistes, qui souffrent pour lui. De nouveau signée McTiernan, cette troisième mouture ne vaut pas la première qui atteignait à l'abstraction par un mariage remarquable de l'épure et du scope. Cependant, le premier tiers du film mérite le détour à plus d'un titre. Sociologique: comme naguère les meilleurs James Bond, il répond sur le mode du divertissement spectaculaire aux angoisses contemporaines face au terrorisme et au développement des technologies; par ailleurs, les chamailleries de l'excellent duo Willis-Jackson déploient en basse continue un amusant commentaire au discours PC. Narratif: là où l'opus 2 proposait un scénario de simulation, celui-ci déploie dans New York un jeu de pistes ludique assez jubilatoire, tout un parcours fléché par des énigmes. Émule en mieux réussi de Riddler dans l'inepte *Batman Forever*, le méchant joue au chat et à la souris avec McLane auquel il adresse une série de devinettes – à charge pour notre héros de trouver la réponse dans un temps donné, sans quoi une bombe sautera dans un métro, une école, etc. Et en plus, il triche éhontément! C'est un terroriste de l'ère des médias, qui mobilise à ses fins tous les moyens de la communication moderne, du téléphone portable à la désinformation, et n'existe qu'en corrélation avec ceux qui le combattent, son meilleur public. Cela fait l'intérêt du film tant que le méchant reste une voix omnisciente menant le jeu hors champ, à l'autre bout du fil. Sitôt qu'il apparaît à l'écran sous les traits de Jeremy Irons – qui n'est pas très convaincant mais semble beaucoup s'amuser –, *Die Hard 3* redevient un efficace mais conventionnel film de poursuite-action-démolition, et qui n'en finit plus. (É.-U. 1995. Ré.: John McTiernan. Int.: Bruce Willis, Samuel L. Jackson, Jeremy Irons.) 133 min. Dist.: Fox. — **T.H.**

L'ENFANT D'EAU

Notre cinéma serait-il devenu amnésique? L'année du référendum sur la souveraineté du Québec, le tandem Robert Ménard (à la réalisation) et Claire Wojas (à la scénarisation) accouche d'une fable à la *Robinson Crusoe* et à la *Paul et Virginie* qui réunit sur une île déserte (serait-ce la «Marceloupe» de l'ex-ministre péquiste Marcel Léger?) un retardé mental et une jeune adolescente délurée. Bien sûr, il n'y a pas

dans la vie de «petit» sujet (ici, le rapprochement de deux marginaux qui, à la suite d'une catastrophe aérienne, doivent apprendre à conjuguer leurs solitudes et à (sur)vivre au sein d'une nature hostile) et on ne voit pas pourquoi notre cinéma ne pourrait pas investir tous les genres. Mais encore faut-il que l'on sente à l'écran une réelle mise à l'épreuve du désir du cinéaste. Or, dans *L'enfant d'eau*, rien ne vient jamais vrai-

ment perturber le dispositif verrouillé du projet. Contrôlé, le film se contente de dérouler son récit poussif tout en naviguant plus souvent qu'autrement sur la crête du pathos. On déplore les personnages trop lisses et parfois artificiels que s'efforcent de défendre du mieux qu'ils peuvent David La Haye et Marie-France Monette; une intrigue intimiste sans véritable épaisseur qui débouche sur l'incontournable note humaniste; une «belle» photographie à la poétique convenue qui tente vainement d'échapper à l'esthétique carte postale ou à la publicité Club Med que le lieu physique des Bahamas suscite tout naturellement; une musique certes séduisante mais par trop envahissante qui vient combler les vides d'un scénario étiré en mal de véritables enjeux. On déplore surtout que *L'enfant d'eau* apparaisse aujourd'hui dans notre cinématographie comme le prototype aseptisé du film grand public et exportable (voir le succès remporté au Marché du film du FFM) que l'industrie et certaines institutions n'ont de cesse d'appeler de leurs vœux. Cela dit sans aucune condescendance pour le cinéma «grand public» qui peut s'avérer tout à fait compatible avec une démarche d'auteur (voir récemment, l'émouvant *The Bridges of Madison County* de Clint Eastwood). Plus sournois, le véritable questionnement induit par le film de Robert Ménard, lequel techniquement en vaut bien un autre, se situe davantage au niveau de l'identité et de la singularité du regard. (Qué. 1995. Ré.: Robert



David La Haye et Marie-France Monette.

Ménard. Scé.: Claire Wojas. Ph.: Michel Caron. Mont.: Michel Arcand. Son: Serge Beauchemin. Mus.: Richard Grégoire. Int.: David La Haye, Marie-France Monette, Gilbert Sicotte, Monique Spaziani, Danielle Proulx.) 107 min. Dist.: Film Tonic. — G.G.

LA FOLIE DES CRINOLINES

Une coïncidence dont l'ironie est mordante autant qu'inattendue: peu de temps avant que ne prenne l'affiche *La folie des crinolines*, le dernier-né de Jean et Serge Gagné, un événement culturel à Rivière-du-Loup subvertissait les anciennes 40 heures d'adoration du Saint-Sacrement en hommage au *Refus global!*

Ce happening d'allure postmoderne, dédié au peintre Pierre Gauvreau (un des signataires du texte explosif de Borduas), aurait pu former une séquence de *La folie des crinolines*. Parce que ce long métrage distille une critique hilarante des formes de religion et de mysticisme archaïques, mais aussi parce que le *Refus global* est un des textes fondateurs de l'opus filmique des Gagné, apparus dans la cinématographie québécoise à la fin des années 60 au moment de la Révolution tranquille. Le *Refus global* de 1948 avait été un signal avant-coureur de cette révolution, et les frères Gagné le conjuguèrent et le jazzèrent par la suite avec les effluves de la contre-culture (*Une semaine dans la vie de camarades*, 1977).

La folie des crinolines véhicule encore la stylistique libertaire d'une démarche cohérente et soutenue qui s'autorise même les redites, en forme de modulations et de variations musicales, ou bien les improvisations sur des cellules mélodiques déjà codées. De la sorte, Jean et Serge Gagné font appel moins aux changements d'écriture qu'à l'approfondissement et à la retouche des toiles audiovisuelles brossées tout au long des années 80: *À vos risques et périls* (1980), *La couleur encerclée* (1986), *Le royaume ou l'asile* (1990).

Dans le récit éclaté de cette *Folie des crinolines*, couples et familles explosent dans un royaume (peut-être pas aussi surréaliste qu'il en a l'air) où Comité de béatification, chanoine et cardinal romain couleurent dans les pompes et les œuvres très matérialistes de l'argent et du pouvoir. La



Nathalie Breuer et Reynald Bouchard.

main iconoclaste des Gagné s'en donne à cœur joie et ne se prive pas de distribuer les taloches au «goupillon et à la tuque», suivant la lettre et l'esprit du *Refus global*, qu'aimait tant citer Gilles Groulx: «Au diable le goupillon et la tuque!... Le magique butin fut rassemblé par les poètes... Tous les objets du trésor se révèlent inviolables par notre société.»

De fait, l'anticléralisme n'est ici, comme chez Borduas et le groupe de signataires de son manifeste, qu'une manière passionnée de lutter pour l'avènement de la poésie, de la création libre. *La folie des crinolines* projette à nouveau ce cri lyrique, par le moyen des collages picturaux et des lumières filmiques, de même que par une mosaïque sonore toujours

fascinante, une fois de plus signée par le compositeur André Duchesne et le concepteur sonore Claude Beaugrand. (Qué. 1995. Ré.: Jean et Serge Gagné et Denise Boucher. Ph.: François Beauchemin et Martin Leclerc. Mont.: Jean Dumiez.

Mus.: André Duchesne. Int.: Guy Thauvette, Sylvie Legault, Manuel Aranguiz, Reynald Bouchard, Janique Pierre-Antoine, Françoise Graton et Luc Proulx.) 93 min. Dist.: Cinéma Libre. — **R.L.**

LISTE NOIRE

Le sexe et le pouvoir peuvent-ils servir encore de thématique dans la production cinématographique actuelle? Certainement, et les exemples ne manquent pas, sans compter la production de type *Allô Police* qui fait les choux gras d'éditeurs variés et sans scrupules.

Mais dans le cas de *Liste noire* la question ne se pose pas puisque le choix du sujet n'est qu'un prétexte ou plutôt n'est

qu'un réservoir dans lequel le scénariste puise une typologie de caractères à placer sur une maquette prêt-à-porter nommée thriller politico-judiciaire.

Le spectateur est ainsi en pays de connaissance, voire en pays conquis. Ce juge, cette prostituée, il les connaît. Il en est de même des règles du genre, genre codé s'il en est.

Mais après tout c'est une recette éprouvée et il est bien inutile de boudier son plaisir. Pourtant, et c'est là le gros défaut du film: à trop vouloir baliser le parcours, *Liste noire* est totalement prévisible. Les effets de mise en scène sont trop voyants, trop appuyés (songeons par exemple aux effets de montage, particulièrement du montage sonore) et l'intrigue se dévoile d'elle-même beaucoup trop tôt (le timbre de l'ascenseur!), contrevenant ainsi à cette même sacro-sainte règle du suspense.

Du jeu promis, il ne reste alors que le côté conventionnel et ennuyeux, un petit peu comme si un mécanisme sophistiqué laissait voir ses rouages, lui ôtant ainsi tout le charme du mystère. C'est dommage, car s'il y a un public pour ce type de film, c'est aussi un public averti, que la production américaine (pour sa meilleure part) a rendu exigeant. Il n'est pas question ici bien entendu de compétition, mais de la reconnaissance d'un cinéma québécois qui se cherche et qui ne se trouvera pas de cette manière-là. (Qué. 1995. Ré.: Jean-Marc Vallée. Scé.: Sylvain Guy. Ph.: Pierre Gill. Mont.: J.-M. Vallée. Int.: Michel Côté, Geneviève Brouillette, Sylvie Bourque, Raymond Cloutier, André Champagne, Louis-Georges Girard, Aubert Pallascio, Jean-Louis Roux, Robert Gravel.) 86 min. Dist.: Astral. — **P.G.**

Michel Côté
(au centre).



LISBON STORY

Étonnant Wenders qui, au moment où on ne l'attend plus, semble prendre la mesure de ses errements passés et se livre dans *Lisbon Story* à une véritable autocritique. Qui

plus est, la charge est violente, et ceux qui ont tant aimé le cinéma de Wenders (de *Alice dans les villes* à *Au fil du temps*, en passant par *Faux mouvement*) et qui par la suite, comme un juste retour de balancier, l'ont détesté (*Jusqu'au bout du monde*, *Si loin, si proche*) se réjouiront d'un retour à un cinéma de questionnement.

Dans *Lisbon Story*, la figure du cinéaste se dédouble: l'ingénieur du son Phillip Winter (Rüdiger Vogler) se met à la recherche du réalisateur Friedrich Monroe. Le premier croit à la force des mots et des sons. Quêteur infatigable, il découvre la ville par l'oreille et il pense accéder à un certain réel par ce biais. Le second ne croit plus à l'image, image poubelle trafiquée, selon lui, par le regard qu'elle sous-tend, image à vendre qui ne sait plus montrer ni raconter des histoires. Si ce dernier a tenté de revenir à un cinéma des origines, plus pur, plus innocent, à la manière de Dziga Vertov, il a échoué et enregistre des images la caméra dans le dos, que personne n'a vues, et qu'il laisse à une hypothétique génération future elle-même purifiée de ce déversement pornographique.

On reconnaîtra dans la deuxième figure le Wenders dernière période, un homme aigri, égaré dans un mysticisme sans issue. Et pourtant, *Lisbon Story*, notamment par ses

Rüdiger Vogler.



images finales très joyeuses à la manière des slapsticks de Buster Keaton, trouve un nouveau souffle. Film très dense, il embrasse une thématique extrêmement large qui recouvre à peu près toutes les périodes du cinéaste.

Si l'on ne peut pas parler de renaissance proprement dite, car c'est plutôt d'une convalescence qu'il s'agit, *Lisbon Story* renoue pourtant avec un lyrisme que Wenders avait bour-soufflé à plaisir dans ses dernières oeuvres. Il reste cependant

quelques traces de cette période à travers notamment différentes tentatives d'intellectualisation maladroites, une esthétique qui parfois flirte avec le Nouvel Âge ou encore un questionnement complexe qui glisse plus souvent qu'à son tour dans le paradoxe. Alors, rechute ou guérison? (All.-Port. 1995. Ré.: Wim Wenders. Int.: Rüdiger Vogler, Patrick Bauchau). 100 min. Dist.: U.G.C. Paris. — **P.G.**

SAFE

Chômage, violence, suicide sont des réalités de nos sociétés. Certains leur cherchent des solutions alors que d'autres les fuient en se réfugiant dans des pratiques spirituelles plus ou moins inédites et dans l'engouement pour la «philosophie» écolo-ésotérique anesthésiante du Nouvel Âge.

Safe, second long métrage du jeune cinéaste indépendant américain Todd Haynes, met en scène une jeune femme dépressive de la banlieue de L.A. qui traîne une existence oisive et vide de sens, partageant son temps entre des cours de danse aérobique et l'entretien de son jardin. Dans la première partie du film, le cinéaste subordonne la mise en scène à l'état dépressif du personnage, optant pour une photographie frontale, distante, et une lenteur qui impriment à ce qu'il montre un pesant et languissant. Le plus souvent, il coince son «héroïne» dans les extrémités du cadre, laissant sa maison, gros bungalow moderne et fonctionnel, boucher la profondeur de champ pour créer un climat suffocant. À cela il ajoute une lumière d'un vert glauque, industriel, qui reflète parfaitement l'univers de Carol White dans son insignifiance. Cette dernière, d'une extrême fragilité, donnant l'impression d'un petit animal perdu dans un lieu inhospitalier, est incarnée par Julianne Moore avec beaucoup d'économie et de retenue.

Asthmatique, Carol choisit de guérir dans un centre de santé lointain, sorte de forteresse du bonheur qui fait renaître sa confiance en la vie. Ici, le cinéaste repositionne son regard sur Carol qui n'est plus confinée aux extrémités du cadre; ce sentiment positif de la guérison est traduit par une réalisation moins distante. Mais le corps de Carol vit pourtant une terrible dégénérescence. Haynes se permet alors d'emprunter au film de genre, en particulier au cinéma d'horreur pour éveiller l'angoisse chez le spectateur, emprunts qui se font toutefois sans aucune ostentation.

Il est manifeste que le cinéaste utilise le personnage de



Julianne Moore.

Carol comme une métaphore de l'effritement du corps social qui, ayant nié ses transcendances, a perdu ses repères. Et Haynes a le mérite, en montrant plusieurs aspects de la dérive de son personnage, dans leur complexité et leurs côtés les plus troublants, de ne céder ni au manichéisme ni au sensationnalisme et surtout, de ne pas moraliser. (É.-U. 1994. Ré.: Todd Haynes. Int.: Julianne Moore, Peter Friedman, James LeGros, Xander Berkeley, Susan Norman, Kate McGregory Stewart, Mary Carver.) 119 min. Dist.: Norstar. — **M.D.**

PHOTO STAR

«Nous servons l'industrie du cinéma depuis maintenant 7ans!»

- SERVICE DÉVELOPPEMENT PHOTOS COULEUR 1H
- FILMS COULEUR, NOIR ET BLANC, DIAPOSITIVES
- AFFICHES, LAMINAGES, ENCADREMENTS
- PHOTOS PASSEPORT
- PHOTOS CARTE SOLEIL
- PHOTOCOPIES, CARTES POSTALES, CARTES DE SOUHAITS

4306, RUE ST-DENIS
MONTRÉAL, QC H2J 2K8
Tél.: 845-1027

SEVEN

Seven a tout du film de commande idéologique. Imaginons un seul instant le très tolérant leader républicain de la Chambre des États-Unis passant commande à Syd Field, gourou des scénaristes hollywoodiens, d'un clip pour sa prochaine campagne présidentielle. Nul doute qu'ils accoucheraient d'un objet filmé en tout point semblable à celui-ci.

Morgan Freeman.



Seven est donc avant tout un film aux relents nau-séabonds de montée de la nouvelle droite américaine. La fin du monde est proche et il s'agit de le proclamer haut et fort afin que le bon peuple réagisse promptement à un tel état de décrépitude, de dégénérescence morale. Celle-ci ne peut que conduire à l'éclosion de tueurs en série prêchant la parole biblique et nettoyant la cité maudite de ses sept péchés capitaux comme c'est le cas ici.

Rarement un projet aura été servi avec plus d'insistance. David Fincher vient de la publicité et du vidéoclip et il combine son art de l'effet avec celui du directeur de photographie Darius Khondji (celui de *Delicatessen* et de *La cité des enfants perdus* de Jeunet et Caro) pour dresser le portrait d'une mégapole sinistrée et sinistre, efficacement animé par une ambiance sonore à faire dresser les cheveux sur la tête. Ajoutons à cela la pluie incessante (sept péchés, sept journées d'enquête, sept jours de pluie), et si après ça le spectateur n'a pas compris!

Enfin, pour envelopper le tout, un scénario hautement prévisible où l'on en est réduit, à la manière d'un jeu de rôles, à compter les meurtres pour y retrouver ses sept petits (péchés). Mention spéciale cependant à l'épilogue: il en manquait deux (meurtres), encore fallait-il les trouver. (É.-U. 1995. Ré.: David Fincher. Int.: Brad Pitt, Morgan Freeman, Endre Hules, Andy Walker, Daniel Zacapa, Gwyneth Paltrow et John Cassini.) 127 min. Dist.: Alliance. — **P.G.**

LE SPHINX

Le sphinx est un cas délicat. D'un côté, c'est un petit film tourné simplement, une comédie dramatique sans prétention qui vaut plusieurs de nos téléfilms et qui pour cette raison se laisse voir sans trop d'ennui. Mais d'un autre côté, cette absence de prétention annonce avec un peu trop de transparence un problème d'absence de personnalité, la réali-

Céline Bonnier et Marc Messier.



sation de Louis Saïa, terne, molle, n'arrivant pas à transcender le caractère très (trop) anecdotique du récit. Alors, que dire de plus de ces tribulations tragicomiques d'un banlieusard qui s'amourache d'une chanteuse de bar et devient *stand up comic* à succès? Au moins, les acteurs sont justes et attachants. Il faut saluer à cet égard les Marc Messier, Céline Bonnier, Serge Thériault (en mafioso coké) et autres, qui donnent toute la mesure de leur talent. Et évidemment, il y a l'humour, cet humour absurde qui, lancé vers la fin des années 70 par le trio Paul et Paul, a marqué depuis la vie culturelle québécoise. Saïa ne voulait probablement pas aller vers ce à quoi on aurait pu s'attendre de lui, c'est-à-dire une *Petite vie* version grand écran, et c'est pourquoi son humour, il le place discrètement et exclusivement dans la bouche de Messier (le *stand up comic*). De l'hyper-réalisme décapant des *Voisins*, on passe au réalisme feutré et confortable du *Sphinx*. On aimerait en sortir ému, mais c'est difficile, ce film insipide n'ayant que ses comédiens et ses *one liners* pour s'imposer à nous. (Qué. 1995. Ré.: Louis Saïa. Scé.: Saïa et Marc Messier. Ph.: Georges Dufaux. Mont.: André Corriveau. Son.: Serge Beauchemin. Int.: Marc Messier, Céline Bonnier, Serge Thériault, Éric Hoziel, Vittorio Rossi, Sylvie Drapeau.) 115 min. Dist.: CFP. — **M.D.**

UNSTRUNG HEROES

Après *Heaven*, et une éclipse consacrée à la télévision, Diane Keaton nous revient avec un film de facture très personnelle. *Unstrung Heroes* décrit le parcours initiatique d'un jeune garçon prénommé Steven. Alors que l'univers de son enfance s'écroule, sa mère, figure très forte, tombe malade, et c'est à l'aide de deux de ses oncles pour le moins excentriques que ce garçon va accomplir son passage vers le monde des adultes.

Optant pour une esthétique de la nostalgie, le début des années soixante filmé à la manière de, la cinéaste intègre tout en finesse une réflexion sur la mémoire ou plus exactement sur les traces du passé. Films de famille, photographies et peut-être plus encore les objets que collectionnent les deux oncles ont pour fonction de capter et de sauvegarder l'âme de ceux qu'ils représentent. C'est en quelque sorte un hommage au cinéma comme gardien du souvenir qui nous est livré, sur un mode mineur, mineur car il ne faut pas déranger les morts auxquels la mémoire nous unit. Le cinéma, celui-là en particulier, flirte avec la mort qu'il apprivoise sous forme de réminiscences.

Œuvre tendre et drôle, *Unstrung Heroes* ne se laisse jamais aller à la lourdeur de propos ou bien encore à la mièvrerie qui caractérise bon nombre de regards sur l'enfance. Servi par de très bons acteurs, soulignons la performance de Michael Richards qui prête son physique à la Jerry Lewis à l'un des oncles, et de John Turturro, dans le rôle du père de Steven, le film sonne juste et ceci d'un bout à l'autre. Diane



Maury Chaykin,
Nathan Watt,
Michael Richards
et John Turturro.

Keaton fait preuve d'un remarquable sens de la mise en scène dont la principale qualité est l'homogénéité, à défaut d'originalité. Aucun tic, on pense bien sûr à l'héritage de Woody Allen qui ne doit pas être facile à porter, rien ne vient contrecarrer la limpidité et le charme de *Unstrung Heroes* (É.-U. 1995. Ré.: Diane Keaton. Int.: Andie MacDowell, John Turturro, Michael Richards, Maury Chaykin.) 94 min. Dist.: Hollywood Pictures. — **P.G.**

WATERWORLD

Disons-le franchement: *Waterworld* n'a d'autre intérêt que la somme des potins qui ont accompagné sa fabrication. Si ce film n'avait pas coûté tant d'argent, s'il n'était pas joué par Kevin Costner, s'il ne s'agissait pas d'un autre bel exemple des excès dans lesquels peut sombrer l'industrie, il ne vaudrait même pas la peine d'y consacrer dix lignes. Pourquoi? D'abord parce que l'histoire est banale et insignifiante. Un peu tout le monde s'est risqué à dire que c'était *Mad Max* dans la flotte, ce qui résume tout à fait le film. On pourrait analyser l'histoire sur le plan mythologique, faire ressortir la façon dont *Waterworld* fait la promotion d'un certain système de valeurs, mais ce serait accorder au film une importance qu'il n'a pas. Le moindre long métrage sorti des moules des studios propose une morale humaniste et violente semblable. Ensuite, *Waterworld* n'est porté par aucune idée de mise en scène cohérente. Il est clair qu'on a terminé le film dans le seul but de limiter les pertes et que, du début à la fin de sa réalisation, personne n'a eu de véritable projet esthétique. Conséquemment, *Waterworld* est l'exemple parfait du film dont on se sent obligé de parler, qu'on se sent obligé



Kevin Costner.

d'avoir vu parce qu'il a coûté cher. Ce paragraphe en est l'illustration. (É.-U. 1994. Ré.: Kevin Reynolds. Int.: Kevin Costner, Jeanne Tripplehorn, Dennis Hopper.) 120 min. Dist.: Universal. — **M.J.**

24 IMAGES A DÉJÀ RENDU COMPTE DE:
N° 78-79: **LE BALLON BLANC**
LA HAINE
THE USUAL SUSPECTS

TO DIE FOR
JLG/JLG

LE CONFSSIONNAL
LE REGARD D'ULYSSE