

Vidéo

Johanne Larue and Martin Girard

Number 146, June 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50396ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. & Girard, M. (1990). Review of [Vidéo]. *Séquences*, (146), 5–8.

18 Soundtrack Classics Composed by Carlo Savina NINO ROTA MOVIES



Dans le milieu des années 70, le chef d'orchestre italien Carlo Savina enregistra pour la firme CAM de nombreux extraits de la musique de film de son ami, le regretté Nino Rota. Un disque audionumérique réédite cette anthologie, avec, hélas! quelques omissions qu'il aurait été facile d'éviter comme **Il Bidone**, **Plein soleil** ou le **Cheik blanc**. Rien que pour cela, nos vieux disques de vinyle conserveront encore tout leur attrait. Les films de Fellini dominent, bien sûr, cet inventaire mais place est faite aussi aux autres grandes contributions de Rota, **The Godfather** ou **Romeo and Juliet**, par exemple.

Pots-pourris

Chez Telarc, une maison qui produit des disques de musique classique, on s'est aussi lancé dans la conception de compilations de thèmes de films en les regroupant cette fois sous un sujet donné, les films de science-fiction,



d'épouvante, les westerns. Erich Kunzel avec son orchestre, les Cincinnati Pops, a enregistré une demi-douzaine de disques de ce genre. Si l'on doit louer la remarquable recherche qui entre dans la confection des petits livrets explicatifs qui commentent en détails chaque pièce musicale, la colossale prise de son et le

véritable enthousiasme qui anime toute l'entreprise, on doit aussi s'interroger sur la nécessité d'adjoindre des effets sonores époustouflants, mais d'un goût parfois douteux, et sur le choix de morceaux n'ayant aucun rapport avec le cinéma. Mais dans l'ensemble, la musique est bien servie.

Une autre compilation thématique, parue celle-là chez Silva Screen en Grande-Bretagne sous le titre un peu ronflant de 50 ans de musique classique de films



d'épouvante, a le mérite de proposer la découverte de partitions jusqu'ici inédites ou obscures et difficiles à trouver. Le disque s'ouvre sur une très belle suite, fort bien dirigée par Stanley Black, tirée de la partition pour **The Omen** qui valut son seul Oscar à son auteur, Jerry Goldsmith. Autre point fort, une suite de Franz Waxman pour **Dr. Jekyll & Mr. Hyde**, ainsi qu'une très valable musique de James Bernard, le musicien de la Hammer Films, pour **She**. Une belle collection qui séduira les amateurs du genre et les cinémanes qui savent depuis longtemps que souvent ces films sont à l'origine d'excellentes musiques. La mention de Stanley Black m'amène à signaler la sortie sur disques compacts de toutes les anthologies qu'il réalisa pour la maison Decca-London. Même si ses lectures des œuvres ne sont pas toujours conformes aux versions originales des films, elles demeurent encore aujourd'hui fort valables.

Une réédition attendue

Dans le domaine des anthologies, rien n'a encore

surpassé la superbe et monumentale série de RCA enregistrée par Charles Gerhardt et le National Philharmonic Orchestra. Combien de fois ai-je souhaité la voir enfin rééditée et disponible au complet sur disques compacts? La chose est en train de se réaliser. Non sans accroc cependant. J'ai toujours pensé que l'album bâti autour des films de Bette Davis était le plus faible de la série et j'escomptais que l'on replace chaque partition dans des recueils dédiés à chaque compositeur, comme on semblait avoir commencé à le faire. On a préféré rééditer tel quel ce disque. Sans doute la disparition récente de l'actrice y est-elle pour quelque chose. Le document demeure en soi d'une très belle venue et la prise de son vient transcender une interprétation chaleureuse. Par ailleurs, le disque de David Raksin dirigeant le New Philharmonia Orchestra dans une lecture lumineuse de ses partitions pour **Laura**, **The Bad and the Beautiful**



et surtout **Forever Amber** demeure pour moi un de ces rares enregistrements qui continue à me griser après tant d'années. Maintenant disponibles sur CD, ces trois partitions, jalons de la musique à l'écran, prouvent, comme s'il était encore nécessaire de le faire, que la musique de film peut être de la grande musique. Ce disque est tout simplement incomparable. Beauté de la musique, finesse et élégance de l'écriture, raffinement de l'interprétation, justesse, intelligence et conviction des notes rédigées par David Raksin, le compositeur, pour le livret d'accompagnement, tout concorde à en faire une pièce que tout amateur se doit de posséder.

François Vallerand

BUSBY BERKELEY

Peu de gens connaissent son nom, mais tous les cinéphiles connaissent son style. Busby Berkeley fut certainement le plus audacieux des créateurs de comédies musicales américaines. Étrangement, il apprit son métier dans l'armée. Il était chargé de coordonner les défilés de milliers de soldats; ce qu'il fit durant la Première Guerre mondiale. Il passa ensuite à Broadway, où il put raffiner son talent pour les chorégraphies à grands déploiements. On lui doit, entre autres, le célèbre **42nd Street**, dont le style art déco est encore cité en exemple. Mais c'est au cinéma que son génie particulier put s'épanouir, grâce au rôle déterminant qu'il fit jouer à la caméra dans l'élaboration de son style.

Ceux qui ont vu ses films ne peuvent oublier ses chorégraphies géométriques qui transformaient, à tout coup, ses danseurs en figures abstraites. Privilégiant les larges prises de vues en plongée, Berkeley pouvait créer des aplats qui faisaient voir au spectateur, non pas des danseurs en mouvement, mais une fleur en éclosion ou une chimère en mutation. On dit, avec raison, que Berkeley était un cinéaste expérimental; qu'il travaillait au sein d'une industrie, qui ne se doutait même pas qu'elle cachait en son sein, un artiste épris de modernité. On peut comparer Berkeley à Fernand Léger ou aux cinéastes de l'avant-garde, surtout celle de l'animation.

Tous ses films ne sont malheureusement pas disponibles sur cassettes vidéo. Je cherche encore l'incroyable **Dames** (1934) et la série des **Gold Diggers**, qui fut très populaire durant la Dépression. On peut cependant trouver trois Berkeley qui illustrent bien les autres époques de sa carrière cinématographique. **Babes on Broadway** (1941) a le mérite de



mettre en vedette Judy Garland. **Ziegfeld Girl** (1941) aussi, mais on y trouve, de plus, Lana Turner et Hedy Lamarr. Malheureusement, Berkeley n'y a réalisé que les séquences de danse. Même chose pour **Million Dollar Mermaid** (1952) qui met en vedette Esther Williams. Précisons enfin que la structure des films est souvent la même. Les trois premiers quarts sont tournés de façon conventionnelle, mais la dernière demi-heure explose de folie. En particulier celle de **Million Dollar Mermaid**, avec son technicolor, ses piscines, ses fontaines et son kitsch éhonté! Amusez-vous bien.

— **Babes on Broadway** (B. Berkeley, 1941), MGM/UA UM301677.

— **Ziegfeld Girl** (R.Z. Leonard, B. Berkeley, 1941), MGM/UA UM301585.

— **Million Dollar Mermaid** (M. LeRoy, B. Berkeley), MGM/UA UM300893.

CRÉPUSCULE DU FILM NOIR

Le film de gangster américain ne date pas d'hier. De **Underworld** (J. von Sternberg, 1927) au prochain **Godfather III** de Francis Coppola, le genre aura fait couler beaucoup

d'encre et de sang. Le film noir, comme tel, est une des catégories du **Crime and Gangster Movie**. Il est né lors de l'arrivée, à Hollywood, de cinéastes européens fuyant les nazis; un groupe de créateurs qui venait initier les Américains à l'expressionnisme allemand. Ils intégrèrent l'esthétique de ce mouvement artistique à celui, déjà en place, du cinéma policier. Le film noir, celui du clair-obscur et des passions archétypes, régna alors en maître durant les années 40 et 50. On connaît, bien sûr, les classiques du genre qui mettent en vedette Humphrey Bogart (**High Sierra** et cie), mais les derniers films noirs se font plus rares au club vidéo. Il ne faudrait pourtant pas passer outre.

Si l'envie vous prend d'organiser une soirée de visionnement placée sous le signe de l'angoisse, de l'existentialisme urbain, de la corruption, de la perversion, de la décadence et de la violence en noir et blanc, je vous suggère **D.O.A.** de Rudolph Maté (qu'il ne faut pas confondre avec son **remake**), **Sunset Boulevard** de Billy Wilder, **The Killing** de Stanley Kubrick et enfin, **Touch of Evil** du grand Orson Welles.

Le film de Maté débute de façon explosive. La caméra suit, au grand angle, un homme tibutant à travers les couloirs d'une station de police. Il arrive devant un inspecteur. Coupe franche sur le visage du citoyen: le monsieur veut rapporter un meurtre, le sien. Et vlan! De quoi intriguer l'amateur le plus blasé du genre. **Sunset Boulevard** débute avec une idée semblable — je ne vous en dis pas trop — mais retient vraiment l'attention, grâce au sombre baroque de ses décors et à l'hallucinante performance de Gloria Swanson. **The Killing** est un bijou de concision et de cynisme. Kubrick nous montre la préparation, l'exécution et, finalement, l'échec d'un vol d'argent organisé par de minables truands. L'action est taillée au couteau et la démarche de Kubrick, on s'en doute bien, est



implacable. Enfin, **Touch of Evil** débute, tout comme **D.O.A.**, avec une scène-choc. Rien de moins que le plus célèbre plan-séquence de l'histoire du cinéma, sur une musique jazzée de Henry Mancini. Si j'avais toute la revue à moi, je réussisrais peut-être à vous expliquer tout le génie de ce film. Il est à la fois moderne et classique, cauchemardesque et drôle, érotique et macabre. On y trouve même Marlene Dietrich. Que demander de mieux?

- **D.O.A.** (R. Maté, 1949), ù HR9601 (mais attention, il s'agit du numéro de série de la version «colorisée»).
- **Sunset Boulevard** (B. Kubrick, 1957), Paramount VHS ù 4927.
- **The Killing** (S. Kubrick, 1957), MGM/UA ù M201704.
- **Touch of Evil** (O. Welles, 1958), MCA ù 55078 (c'est la version longue).

Johanne Larue

L'HORREUR SELON HAMMER

Vous souvenez-vous des nuits de films d'horreur que nous présentait, il y a une dizaine d'années, une de nos chaînes francophones de télévision? Invariablement, le programme comprenait une ou deux œuvres

de la Hammer, la célèbre maison de production britannique. Invariablement aussi, les copies de ces films de **Dracula** ou de **Frankenstein** étaient si endommagées, qu'il ne restait plus comme couleurs que le rose et le brun. Destin tragique, si l'on considère que ceux-ci choquèrent la galerie, à leur sortie, à cause de la profusion d'hémoglobine très rouge, parmi leurs accessoires de maquillage! Nostalgiques, réjouissez-vous, les classiques de la Hammer sont disponibles sur vidéo, dans toutes leurs glorieuses couleurs.

Si vous n'avez jamais vu **The Curse of Frankenstein** (1957) et **Horror of Dracula** (1958), ou encore **The Hound of the Baskervilles** (1959) et **The**



Mummy (1959), vous aurez la chance de découvrir un cinéma fantastique très romantique. Réalisés par Terence Fisher et mettant presque tous en vedette le célèbre tandem de Christopher Lee et Peter Cushing, ces films sont situés à l'époque victorienne. Les décors de châteaux et de manoirs, ainsi que de cimetières brumeux, sont complètement factices, mais leur stylisation ne va pas sans rappeler les toiles du peintre allemand Caspar D. Friedrich. Il faut rendre hommage à l'imagination de Fisher et de son équipe de créateurs. D'autant plus que la Hammer n'avait pas de très gros budgets à accorder. Le **Dracula** de Fisher n'est certes pas aussi «luxeux» que celui de John Badham, réalisé en 1979, pour la

Universal, mais son discours et ses effets poétiques sont peut-être plus intéressants.

Dans chacun de ses films, Terence Fisher se sert du fantastique et de l'horreur pour explorer les tabous et les désirs réprimés de la veille bourgeoisie anglaise. Par exemple, si les héroïnes du cinéaste sont plus attirées par le monstre que par leur mari, c'est que la bête offre le fruit défendu du plaisir, ou encore qu'elle renvoie à la belle, la réflexion de sa propre marginalité. Il faut voir le sourire entendu qui illumine le visage de Lucy, lorsqu'elle revient chez son mari, après avoir passé la nuit avec le prince des ténèbres! Freud aurait eu beaucoup de plaisir à visionner **Horror of Dracula**. Au passage, Fisher se moque aussi du clergé, de la gent policière et, à l'occasion, des tendances pharisaïques des héros qu'interprète Peter Cushing.

Ajoutons que les films de Fisher ne vous effrayeront probablement pas. Les mécanismes de l'épouvante ne sont plus les mêmes aujourd'hui. Cependant, leur stylisation est d'une grande beauté et la patine du temps leur a donné un charme onirique.

- **Horror of Dracula**, Warner #11499
- **The Curse of Frankenstein**, Warner #11066
- **The Hound of the Baskervilles**, CBS FOX #4535
- **The Mummy**, Warner #11199

Johanne Larue

THE RAINBOW

Réalisation: Ken Russell.

Scénario: K et Vivian Russell, d'après le roman de D.H. Lawrence. Avec Sammi Davis, Paul McGann, Amanda Donohue, David Hemmings, Christopher Gable, Glenda Jackson. Origine: Grande-Bretagne, 1988. Durée: 104 minutes.

Après **Women in Love**, réalisé en 1969, le prolifique Ken Russell s'intéresse, pour la deuxième fois de sa carrière, à une œuvre de l'écrivain D. H. Lawrence. Dans **The Rainbow**, dont l'écriture remonte à 1915, on trouve les thèmes habituels du romancier, et en particulier la description de l'éveil sexuel d'une femme dans la puritaine société anglaise du début du siècle. Fort à son aise avec son genre de matériel littéraire, Russell navigue habilement mais sagement. Après les excès baroques et kitsch de **Gothic** et **The Lair of the White Worm**, **The Rainbow** fait figure de travail d'écolier accompli. On a l'impression que l'enfant terrible du cinéma britannique a voulu rendre hommage à l'enfant le plus sage de la maisonnée du cinéma anglais, l'Américain James Ivory.

On se trouve donc devant une œuvre qui illustre le récit de D. H. Lawrence dans un style élégant, romantique et en fin de compte plutôt académique. L'héroïne est une jeune femme de bonne famille vivant avec ses parents dans une belle maison de ferme. Le film décrit ses premiers émois amoureux et sexuels, d'abord avec



une femme au tempérament volontaire et à l'esprit très ouvert, puis avec un membre de l'armée royale britannique. Un peu naïve, candide et idéaliste, elle passe de l'adolescence à la maturité au fil d'un récit assez elliptique, qui développe assez finement la psychologie du personnage. Le respect que manifeste Russell envers cette oeuvre de Lawrence apparaît quasiment exagéré. Comme si le cinéaste n'avait plus rien à prouver et qu'il décidait de mettre son expérience au service d'une littérature classique, sans vraiment y ajouter sa personnalité. On peut donc, selon les goûts, apprécier le film pour ce qu'il est ou regretter ce qu'il aurait pu être si Russell y avait mis plus de folie.

The Rainbow est par ailleurs un film soigné, mais sans préciosité: les éclairages sont très jolis, la mise en scène est de bon goût, et cela même dans les séquences érotiques, d'une discrétion qui frise la prudence.

Martin Girard

DOMINICK AND EUGENE

Réalisation: Robert M. Young.
Scénario: Alvin Sargent, Corey Blechman, Danny Porfiro. **Avec** Tom Hulce, Ray Liotta, Jamie Lee Curtis, Todd Graff. **Origine:** États-Unis, 1988. **Durée:** 111 minutes.

C'est l'histoire de deux frères jumeaux; l'un poursuit avec brio des études en médecine, l'autre est vidangeur et simple d'esprit (le rôle est habilement tenu par Tom Hulce, le Mozart d'*Amadeus*). Ils partagent un petit logement dans une périphérie de Pittsburgh, au-dessus d'une épicerie dont la propriétaire est une immigrée italienne qui les invite chaque semaine à manger ses fameux tortellinis. Parfois, avant de s'endormir, Eugene raconte à Dominick l'histoire de leur

naissance. Douze minutes les séparent: Dominick est sorti le premier, c'est donc lui le grand frère. Puis il y a eu l'accident. Dominick s'est cogné la tête et depuis il est «un peu plus lent que les autres». Alors le petit frère veille sur le grand frère et tout va bien.

Un sujet comme celui-là, c'est du gâteau pour les Américains. On imagine facilement un quelconque «movie of the week», imitant *Rain Man* et se donnant des airs de profondeur et de pertinence sociologique. Mais ce ne serait guère la manière de Robert M. Young, un cinéaste plutôt indépendant qui a fait ses classes dans le documentaire et qui a travaillé, notamment, avec Robert Altman (ce dernier a produit un film de Young, *Rich Kids*, en 1979).



DOMINICK & EUGENE

Dominick and Eugene appartient à cette tradition de petits films américains oeuvrant dans le néo-réalisme en douceur et montrant une Amérique moins grande que nature. C'est un film décontracté, où les conflits sont décrits avec une simplicité parfois désarmante. On y voit, par exemple, une séquence d'enlèvement filmée avec un total refus de suspense. La mise en scène est directe, dépouillée du moindre artifice. Ce n'en est pas moins du cinéma efficace et souvent poignant. Il y a, par exemple, une scène très forte où Dominick est témoin d'une dispute entre un jeune garçon et son père, qui se termine lorsque ce dernier pousse l'enfant dans un escalier. À

la suite de ce drame terrible, tout le monde s'agite autour de Dominick: les parents, les amis, les ambulanciers, les voisins, etc. Young fait alors quelque chose de très simple et de terriblement puissant. Au fur et à mesure que progresse la scène, la caméra isole le visage de Dominick, d'abord avec des plans relativement brefs, puis finalement avec un plan beaucoup plus long. L'acteur regarde alors directement dans l'objectif, interpellant en quelque sorte les spectateurs. C'est un plan qui comporte une part de mystère et dont la signification va se préciser vers la fin du film. Ce plan, c'est un détail d'écriture dans la mise en scène; c'est une idée de cinéma, qui ajoute à la signification première de la scène en lui donnant un double rôle, dont celui de projection en arrière. Car ce qu'on découvre à la fin du film, c'est que Dominick est devenu simple d'esprit à la suite d'un accident semblable à celui dont il vient d'être témoin. On imagine facilement ce que la majorité des cinéastes auraient fait avec une scène pareille, c'est-à-dire couper sur un flash-back montrant tout simplement ce qui s'est passé entre Dominick et son père. C'est parce qu'il a confiance en l'intelligence et en la sensibilité du spectateur que Young ne juge pas utile d'utiliser ce procédé. Il faut dire que le scénario est habilement écrit, malgré son apparente simplicité. Les éléments psychologiques sont mis en place avec une grande aisance d'écriture, sans que soit senti l'effort des auteurs. Le film est émouvant, mais sans pathos.

Martin Girard

BREAKING IN

Réalisation: Bill Forsyth.
Scénario: John Sayles. **Avec** Casey Siemaszko, Burt Reynolds, Sheila Kelley, Lorraine Toussaint. **Origine:** États-Unis, 1989. **Durée:** 104 minutes.

Le nouveau film du réalisateur de *Local Hero* confirme l'intérêt que porte son auteur à l'étude des marginaux. Il s'agit cependant d'une oeuvre plus convenue que ses précédentes et certainement moins riche. En fait, *Breaking In* n'a d'autres ambitions que de distraire le spectateur sur un mode léger et pince-sans-rire. C'est l'histoire de deux cambrioleurs. L'un pratique ce «métier» depuis longtemps et l'autre débute à peine. Ils se rencontrent par hasard lorsqu'un soir, chacun de son côté, ils dévalisent la même maison.

L'intérêt principal du film réside dans la relation maître apprenti qui se développe à la suite de cette rencontre. Le plus âgé est un criminel banlieusard et sage. Il vit dans une petite maison près d'un aéroport et profite de l'envol bruyant des avions pour faire exploser les coffres-forts dans sa cave sans risquer d'alerter les voisins. Sa sagesse ne convainc pourtant guère son jeune disciple. Celui-ci, en plus d'avoir des scrupules déplacés, s'empare facilement dès que les butins s'accumulent. Il tombe exactement dans le piège contre lequel son mentor l'avait mis en garde: il dépense son argent! Il s'achète une voiture, se loue un appartement luxueux et laisse tomber son emploi. Tout cela le rend vite suspect et la police s'en mêle.

Le scénario de John Sayles possède cet humour d'une ironie discrète auquel il nous a habitués avec ses scénarios précédents (*The Howling*, par exemple) ou ses réalisations (*Return of the Secaucus 7*, *The Brother from Another Planet*). Son style est d'abord et avant tout sympathique, sans coup d'éclat ou idée mémorable. Il convient parfaitement au talent de Forsyth, dont la force est de mettre en valeur et d'observer avec humour l'idiosyncrasie des personnages. En ce sens, l'histoire elle-même a



moins d'importance que les détails et les anecdotes qui la composent.

Il faut quand même reconnaître que *Breaking In* manque un peu d'ambition. Il s'agit du deuxième film américain de Forsyth et il fait un peu figure de récréation anodine comparé au très étrange *Housekeeping* et au délicieux *Local Hero*. Si le cinéaste croyait y trouver un succès populaire, c'est partie remise, car le film est passé presque inaperçu malgré la présence de Burt Reynolds (par ailleurs, correct dans le rôle du cambrioleur d'expérience).

Martin Girard

HAUNTED SUMMER

Réalisation: Ivan Passer.
Scénario: Lewis John Carlino, d'après la nouvelle d'Anne Edwards. **Avec** Philip Anglin, Laura Dern, Alice Krige, Eric Stoltz. **Origine:** États-Unis, 1988. **Durée:** 106 minutes.

La célèbre rencontre des poètes Byron et Shelley, de l'écrivaine Mary Woolstonecroft et du médecin Polidori sur les bords d'un lac suisse, en 1816, a déjà inspiré à Ken Russell l'ineffable *Gothic*. *Haunted Summer* est une autre tentative plus ou moins convaincante de porter à l'écran une fiction racontant cette date dans l'histoire de la littérature anglaise. On comprend facilement en quoi cet événement peut frapper l'imagination d'un scénariste. Car



l'incapacité du réalisateur à créer une atmosphère intéressante. Le bout du bout en matière d'idée de mise en scène est l'utilisation, ici et là, de filtres déformants ou d'effets de vent et d'éclairs. Bref, pas de quoi sonner l'alarme. Par contre, Eric Stoltz et Philip Anglin sont de très convaincants Shelley et Byron. C'est au moins ça.

Martin Girard

THE BIG PICTURE

Réalisation: Christopher Guest. **Scénario:** Michael Varhol, C. Guest, Michael McKean. **Avec** Kevin Bacon, Emily Longstreth, Michael McKean, J.T. Walsh. **Origine:** États-Unis, 1989. **Durée:** 99 minutes.

Malgré plusieurs faiblesses dans le scénario, *The Big Picture* offre une satire souvent réjouissante du Hollywood d'aujourd'hui. Kevin Bacon y joue le rôle d'un jeune cinéaste fraîchement sorti d'une école de cinéma. Son film étudiant a remporté un prix et cela attire sur lui l'attention d'un producteur indépendant. Ce dernier lui donne carte blanche pour l'écriture et la réalisation éventuelle d'un long métrage. D'abord enthousiaste, le jeune homme déchanté assez rapidement. En effet, son producteur lui impose certaines contraintes qui risquent de dénaturer sérieusement son projet. Pas question, par exemple, de tourner le film en noir et blanc. «Pourquoi faire, remarque le producteur, puisque tôt ou tard il sera colorisé?!»

The Big Picture atteint parfaitement sa cible dans les scènes où le jeune cinéaste en devenir doit confronter ses idées à celles du producteur et de ses assistants. Dans ces moments-là,



le film exploite habilement l'absurdité ambiante qui règne dans le mercantile Hollywood, là où un film c'est d'abord et avant tout un produit et un investissement. À part cet aspect-là, *The Big Picture* offre une performance hilarante de Martin Short, dans le rôle d'un agent excentrique et bizarre, ainsi qu'une parodie délicieuse du cinéma étudiant. Malheureusement, une bonne partie du film se consacre aux relations amoureuses ou amicales entre les personnages. En principe, cela devrait nous intéresser, mais ce ne sont que clichés et conflits faciles. Le film verse aussi à l'occasion dans des hommages puérils et insipides à certaines formes classiques du cinéma hollywoodien (dont, inévitablement, le film noir à la Bogart). Si les auteurs avaient choisi de développer surtout la satire de Hollywood, nul doute que *The Big Picture* eût été plus qu'une simple curiosité. Mais tel quel, c'est un film inégal avec quelques moments brillants. À voir tout de même, ne serait-ce que pour ces moments-là.

Martin Girard

Transfert

Même s'il a officiellement renoncé au cinéma en tant que réalisateur, Ingmar Bergman n'en continue pas moins à écrire des scénarios. Il a terminé un traitement fondé sur ses souvenirs



d'enfance qu'il intitule *La Bonne Volonté* et qu'il compte confier à Bille August (*Pelle le conquérant*). Mais celui-ci doit d'abord terminer son adaptation du roman d'Isabel Allende, *La Maison des esprits* avec Glenn Close et William Hurt.

Exil

Un autre cinéaste suédois, Lasse Hallström, a accepté de travailler aux États-Unis pour un film intitulé *Once Around* où il réunit à nouveau le couple d'*Always* de Spielberg, Richard Dreyfuss et Holly Hunter.

Dictature

Toujours à la recherche de sujets exotiques, Werner Herzog va tourner en Afrique *L'Hiver des patriarches*, récit inspiré de la vie de Jean Bedel Bokassa, empereur de Centre-Afrique. Cette fois, je vois mal Klaus Kinski dans le rôle principal.

Harmoniques

Andrzej Zulawski pour sa part s'attache à George Sand au moment de sa rupture avec Frédéric Chopin. Son film s'intitulera *La Note bleue* et mettra en vedette Anémone et le jeune pianiste polonais Janus Olenik.

Malfrat

Aidé au scénario par Georges Conchon, qui avait déjà collaboré à *L'État sauvage*, Francis Girod veut faire revivre la figure d'un criminel du XIXe siècle, *Lacenaire*, qui avait déjà sa place dans *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné sous les traits de Marcel Herrand. Cette fois, c'est Daniel Auteuil qui tiendra le rôle.

Galanterie

Un autre cinéaste français, Jean-Charles Tacchella, plonge lui aussi dans le passé pour tracer le portrait du chevalier de Brantôme, auteur du livre *Les Dames galantes*. C'est Richard Bohringer qui campera ce personnage, entouré de Marianne Basler, Isabella Rossellini, Marie-Christine Barrault et Laura Betti.

Suite

Il est fortement question que Roman Polanski tourne une suite



au film *Nine and a Half Weeks* où Kim Basinger et Mickey Rourke s'adonnaient à des excentricités amoureuses. Cette fois les protagonistes se retrouveraient à Paris pour *Quatre jours en février*.

Toile

Après avoir été le producteur attitré de Steven Spielberg pour plusieurs films, Frank Marshall ressent à son tour la piqure de la création. Son premier film en tant que réalisateur s'intitule *Arachnophobia*, ce qui signifie en langage clair la peur des araignées. Il y aura donc un certain nombre de ces petites bêtes autour de Jeff Daniels, John Goodman et Julian Sands.