

Coups d'oeil

Number 176, January–February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49739ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1995). Review of [Coups d'oeil]. *Séquences*, (176), 40–45.



Willem Dafoe et Miranda Richardson dans **Tom & Viv**

Tom & Viv

TOM & VIV — G.-B.: 1994, 125 min. — Réal.: Brian Gilbert — Int.: Willem Dafoe, Miranda Richardson, Rosemary Harris, Tim Dutton, Nicholas Grace — Dist.: Malofilm

Tom & Viv, deux personnages énigmatiques qui n'auraient jamais dû se connaître. Lui, T.S. Eliot, poète, critique de la société moderne de son époque. Elle, Vivienne Haigh-Wood, jeune femme aristocrate qui s'éprend de lui dès leur première rencontre. Leur nuit de noces, après une cérémonie hâtive, effrite leur relation. Rapidement, s'installe entre eux l'aliénation, autant physique que morale.

D'emblée, le titre du film place les deux principaux protagonistes sur un pied d'égalité alors que le récit du nouveau film de Brian Gilbert se concentre davantage sur celui de Viv, la femme déchue, la femme trahie, celle par qui le scandale arrive. Et paradoxalement, pour Tom, le poète, une de ses plus importantes inspirations. De **Tom & Viv**, la pièce du dramaturge Michael Hastings, également scénariste du film avec Adrian Hodges, le réalisateur de l'efficace (et, pour certains, raciste **Not Without My Daughter**) en a tiré un film plus proche du cinéma que du théâtre filmé tant la mise en scène se veut extérieure, expansive, illimitée. Les personnages, et en particulier celui de Viv, sont tissés avec une adroite dextérité. Qu'ils se rapprochent ou qu'ils s'éloignent l'un de l'autre, tous semblent liés par le même destin. Car **Tom & Viv** est aussi un film sur le hasard de la

vie, sur la tragédie de l'existence, sur les étranges liens qui unissent ou déchirent les êtres.

Dans le rôle de Viv, Miranda Richardson déploie une énergie débordante. Elle colle parfaitement au rôle, se laissant tantôt apprivoiser, tantôt basculer par son personnage.

Elle possède une présence magnétique, un envoûtement qu'elle projette sur un Willem Dafoe dans le rôle d'un poète petit-bourgeois, bon observateur de son milieu et de ses contemporains, presque insensible devant les événements de sa vie personnelle. Pour le comédien, il s'agit d'une composition étonnante, ajout majeur dans une carrière déjà fort remarquable.

Et pour le cinéaste, la satisfaction d'avoir réussi à mettre en scène un film inspiré, intelligent et dont les personnages ont, d'une certaine façon, illustré une partie de l'histoire littéraire du siècle qui s'achève.

Élie Castiel

Nell

NELL — E.-U. 1994, 115 min. — Réal.: Michael Apted — Int.: Jodie Foster, Liam Neeson, Natasha Richardson, Richard Libertini, Nick Searcy — Dist.: 20th Century Fox

La différence fondamentale entre **Nell** et **L'Enfant sauvage**, c'est que **Nell** n'est pas une enfant, c'est vrai. Toutefois, le docteur Itard du film de Truffaut s'intéresse de façon quasi scientifique à l'enfant trouvé

dans les forêts de l'Aveyron, mais passe sous silence le sort qui lui est réservé. Le docteur Lovell du film de Michael Apted considère **Nell** comme une bouffée de tendresse qui redonne espoir au milieu du monde déshumanisé qui l'entoure.

Film de Michael Apted, admettons. Plutôt celui de Jodie Foster, le premier produit sous la bannière de sa compagnie Egg. Cette histoire de jeune fille trouvée dans les bois et utilisant une version bâtarisée de la langue anglaise que lui avait enseignée sa mère handicapée vocalement avait tout pour intéresser la comédienne qui nous avait donné **Little Man Tate**, autre film sur les aléas de la connaissance et de l'éducation.

Avec les excellents Liam Neeson et Natasha Richardson pour partenaires, Jodie Foster fait de son mieux pour décrocher un troisième Oscar d'interprétation. Elle y réussira peut-être, jouant sur les sentiments bien connus des académiciens pompeux qui décernent les trophées. Le film se laisse cependant voir avec un certain plaisir que vient rehausser l'extraordinaire photographie de Dante Spinotti, jumelle de celle de Philippe Rousselot dans **A River Runs Through It**. L'émotion prend même de curieux chemins détournés pour atteindre le spectateur et le faire participer à une action, même à s'identifier avec l'héroïne. Une mutation qui n'est pas sans intérêt.

Maurice Elia

Nobody's Fool

NOBODY'S FOOL — E.U. 1994, 110 min. — Réal.: Robert Benton — Int.: Paul Newman, Jessica Tandy, Melanie Griffith, Bruce Willis, Pruitt Taylor Vince, Gene Saks — Dist.: Paramount

Depuis le désopilant **The Late Show** jusqu'au monumental échec que fut **Billy Bathgate**, en passant par ses deux plus grands succès que sont le très émouvant **Places in the Heart** et le pleurnichard **Kramer vs Kramer**, Robert Benton emprunte toujours un sentier maintes fois battu, racontant moins une histoire qu'il ne dépeint une société. Une société qu'il aborde avec réalisme, parlant de ses mœurs et de ses mutations, au travers, la plupart du temps, d'histoires et de personnages ordinaires, ni plus ni moins héroïques que les spectateurs qui assistent à leurs (mé)aventures.

En témoignait Ted Kramer, père reconverti qui avait rallié l'Amérique à sa cause en 1979, et qui pourrait être le fils de ce Donald Sullivan, qu'incarne ici l'excellent Paul Newman. Un homme qui a tout pris de la vie et n'a rien donné en retour, et qui apprendra l'importance des liens de sang et du sens des responsabilités. Car si on est responsable de ce qu'on apprivoise, Sullivan, lui, ne se laisse apprivoiser par personne. Pas même par son fils, qu'il a aban-



donné à sa mère lorsqu'il était encore enfant, et qui revient aujourd'hui en ville réclamer de ce père qu'il ne connaît pas le grand-père de son fils.

Cette réalisation sobre épouse subtilement le récit qu'elle livre; sans effets de mise en scène ou de numéros de comédiens, Benton accorde une place considérable aux détails, à la poésie, comme cette vieille dame souffrant d'Alzheimer qui arpente les rues de la ville à la recherche de sa mémoire. Le portrait qu'il dresse d'une petite ville en proie à la ruine (à cause de sa population vieillissante et de ses industries désuètes) ou à la prostitution économique (en cédant les terrains de la ville à des gens d'affaires) rejoint dans l'universel le dilemme moral du personnage principal, partagé entre l'envie paresseuse de dériver vers la mort et la responsabilité qu'implique son ouverture aux autres.

Newman est passé maître à jouer des personnages sur le chemin de la rédemption. Outre *Nobody's Fool*, *The Verdict* et *The Color of Money* épousaient aussi la cause d'un homme vieilli, qui regrette des actions passées et cherche à s'en amender. *Cat on a Hot Tin Roof* annonçait cette prédilection et confirmait ce talent qu'a Newman pour incarner les anti-héros. Rarement cependant a-t-il été aussi bien entouré. Lui donnent la réplique Jessica Tandy, dans un petit rôle très finement écrit, et Melanie Griffith, dans un contre-emploi qui l'avantage enfin. Deux femmes savoureuses qui ne voient bien qu'avec le cœur.

Martin Bilodeau

Le Fils du requin

LE FILS DU REQUIN — Fr. 1993, 85 min. — Réal.: Agnès Merlet — Int.: Ludovic Vandandaele, Erick Da Silva, Sandrine Blancke, Maxime Leroux — Dist.: Action

On a comparé ce premier long métrage de la Française Agnès Merlet aux *Quatre cents coups* de Truffaut. Les frasques et la révolte des deux enfants, héros de ce film inspiré de faits réels, rappellent bien celles d'Antoine Doinel. Mais Martin et Simon, son frère cadet, font preuve d'une rare violence et ils semblent habités par un désespoir apparemment sans fond. Doinel, au moins, avait encore ses parents, tandis qu'ils ont vu, eux, leur mère quitter le foyer familial sans laisser d'adresse et qu'ils ne s'en remettent pas.

Ce film rappelle aussi *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon, par l'onirisme et l'imaginaire qui permettent à Léolo et à Martin de fuir leur dure réalité quotidienne. Tous deux ont fait d'une phrase de leur livre préféré un *mantra* qui leur sert de bouclier contre toute forme de menace psychique ou physique.

Ce récit est traité sobrement; pas d'artifice pour passer du monde réel à l'imaginaire. À l'occasion, pour marquer le temps, l'écran devient noir et, en hors champ, on entend Martin à mi-voix raconter un fait ou dire son *mantra*, «Je suis le fils de la femelle du requin», tirée des *Chants de Maldoror* de Lautréamont. Des images de poissons surgissent, lorsque Martin se réfugie dans son monde imaginaire. On sent l'amour de Merlet pour ses deux petits acteurs, dans la façon dont ils sont cadrés ou par le temps qu'elle accorde à un gros plan ou à un plan moyen de l'un ou des deux ensemble, mais jamais sans justification. Elle a évité ainsi la complaisance ou la sentimentalité à la gomme, si commune de nos jours dans les films hollywoodiens.

Sans crier au chef-d'œuvre, ce film vaut le déplacement pour la qualité de sa mise en scène et la découverte de deux jeunes acteurs dont les visages savent déjà exprimer toute la gamme des sentiments, de la haine la plus intense à l'amour le plus total, et qui crèvent littéralement l'écran.

Martin Delisle

Higher Learning

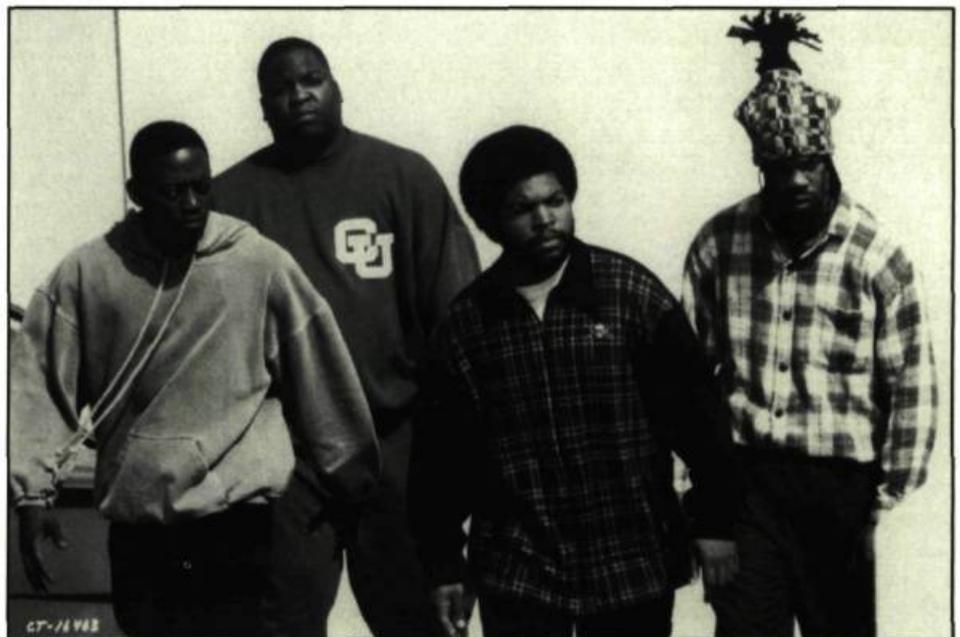
HIGHER LEARNING — E.-U. 127 min. — Réal.: John Singleton — Int.: Omar Epps, Kristy Swanson, Michael Rapaport, Lawrence Fishburne, Jennifer Connelly, Ice Cube, Tyra Banks — Dist.: Columbia

Après un *Poetic Justice* plutôt décevant, John Singleton nous revient avec un troisième film qui

remet encore une fois en question les espoirs placés en lui depuis la sortie de son premier long métrage, *Boyz n The Hood*. **Higher Learning** procède du même mélange explosif multiracial qui avait fait l'intérêt du premier film de ce jeune cinéaste, sauf que cette fois, l'intrigue ne se déroule pas dans un quartier défavorisé de Los Angeles, mais bien dans une haute sphère du savoir, l'université. L'université prise ici comme un microcosme de la société américaine, un milieu fermé sur lui-même où mijotent en vase clos les tensions raciales et où l'on prépare, en laboratoire, sous l'œil des profs amusés, la relève de demain qui se nourrit de haine, d'hypocrisie et d'ignorance.

Rien de bien nouveau, donc, dans l'univers de John Singleton. Il mène encore ici son récit tambour battant pour l'amener peu à peu vers un dénouement aussi sombre qu'inévitable. Inévitable et par trop prévisible. En fait, on peut se demander si le cinéaste de 27 ans a autre chose à dire sur un sujet autre que le racisme en cette terre d'Amérique? A-t-il un regard, une vision, un style? Voilà un jeune homme intelligent qui pose des questions essentielles, mais il lui reste maintenant à créer une oeuvre en mouvement, à aller plus loin. Quoiqu'alerte, sa mise en scène n'invente rien et sa direction d'acteurs est inexistante, même si ces derniers s'en tirent bien, notamment Michael Rapaport et Kristy Swanson. Il faut avouer que nous suivons ces étudiants et leurs destins qui s'entrechoquent de façon un peu distante, sans ressentir d'émotion. Et avec une vague impression de déjà vu.

Mario Cloutier



Omar Epps, Shorty, Ice Cube et Busta Rhymes

Little Women

LITTLE WOMEN — E.-U. 1994, 105 min. — Réal.: Gillian Armstrong — Int.: Winona Ryder, Gabriel Byrne, Trini Alvarado, Samantha Mathis, Kirsten Dunst, Susan Sarandon, Claire Danes — Dist.: Columbia

À une époque où les rôles de femmes se font de plus en plus en rares, il est rassurant de trouver un film qui repose presque essentiellement sur des épaules féminines. Derrière et devant la caméra.

Fidèle à elle-même, Gillian Armstrong a réalisé cette troisième adaptation du roman célèbre de Louisa May Alcott avec toute la souplesse, le feu, l'attention aux détails et l'impeccable direction d'acteurs qui ont fait la renommée de *My Brilliant Career*, son premier long métrage. Non pas que sa version de *Little Women*, quoi qu'en dise la critique américaine, soit meilleure que celle de Cukor (1933), qui brillait par la présence de Katherine Hepburn, ou celle de LeRoy (1949), dont le sans-gêne du sous-texte lesbien m'étonnera toujours, mais elle est certes fort différente. Tout le monde y gagne au change. On remarque ainsi, pour la première fois, qu'on a fait l'effort d'expliquer la genèse de ce récit autobiographique, en mettant dans la bouche de son héroïne



Winona Ryder, Trini Alvarado, Kirsten Dunst, Susan Sarandon et Claire Danes

un exposé sur le transcendantalisme, l'école philosophique américaine à laquelle a appartenu son père. Cela a pour effet de mieux nous faire comprendre l'avant-gardisme du féminisme défendu dans le roman. Le film possède aussi une facture exceptionnelle, à mi-chemin entre l'esthétisme suranné de certaines cartes de Noël victorienne et celui plus austère de certains films scandinaves. L'éclairage ambiant dans les scènes d'intérieurs évoque particulièrement bien la lumière d'antan (ou l'idée qu'on s'en fait); conférant au film un réalisme que chercherait pourtant à démentir le soin extrême avec lequel la direction artistique a été orchestrée. Le

contraste est absent des deux autres adaptations, restées fidèles aux artifices de studio.

Ceux pour qui le jeu prime avant tout ne seront pas déçus des performances inspirées qu'offrent Winona Ryder, Kristen Dunst et spécialement Claire Danes, qu'on ne remarque pas au début mais que l'on ne peut plus quitter des yeux dès le mouvement de caméra vers son visage dans la scène où elle contracte la scarlatine au contact d'un poupon. Un des nombreux coups de cœur que nous réserve *Little Women*.

Johanne Larue

Prêt-à-Porter (Ready to Wear)

PRÊT-À-PORTER (Ready to Wear) — E.-U. 1994, 130 min. — Réal.: Robert Altman — Int.: Julia Roberts, Tim Robbins, Sophia Loren, Anouk Aimée, Marcello Mastroianni, Stephen Rea, Rupert Everett, Lyle Lovett, Danny Aiello, Kim Basinger, Lauren Bacall, Sonya Rykiell, Christian Lacroix, Cher, Naomi Campbell, Ève Salvail — Dist.: Alliance

À quelques reprises, durant sa longue et belle carrière, Robert Altman aura commis quelques erreurs de parcours telles que *Fool for Love* et *Quintet*. *Prêt-à-porter (Ready to Wear)* fait désormais partie de ces oeuvres moins intéressantes du réalisateur de *M.A.S.H.* et de *The Player*. Son dernier long métrage se révèle être à l'image même du monde qu'il dépeint: faux, frivole, fantaisiste et futile. Même la musique de Michel Legrand se veut du faux jazz... Le scénario est aussi mince qu'un déshabillé, le jeu des acteurs anorexique comme beaucoup de mannequins et la mise en scène à l'avenant. On est loin de la densité de *Short Cuts*, par exemple.

Ceci étant dit, un film d'Altman réserve toujours d'agréables surprises. Notamment ici, soyons chauvins pour une fois, notons le travail exceptionnel à la caméra des Québécois Jean Lépine et Pierre Mignot. De même, dans tout ce fouillis d'images au style direct, le montage de Geraldine Peroni est à souligner. Et de tous les acteurs qui viennent faire leur petit numéro à l'écran, on retiendra les performances de Forrest Whitaker, Richard Grant et Lili Taylor. Altman nous réserve également quelques gags bien sentis sur le milieu de la mode, dont une scène finale surprenante qui mérite amplement de figurer au panthéon des meilleures séquences altmaniennes. Comme d'habitude, le cinéaste se moque de tout ce qui bouge et surtout du superficiel, de la bêtise et de l'hypocrisie. Comme quoi, même à Paris, Robert Altman ne parle bien que d'une seule et unique chose: l'Amérique.

Mario Cloutier



Isabelle Gélinas, Yves Jacques et Didier Bezace dans *V'là l'cinéma*

V'là l'cinéma

V'LÀ L' CINÉMA ou **LE ROMAN DE CHARLES PATHÉ** — Fr./Can. (Qué.) 1994, 104 min. — Réal.: Jacques Rouffio — Int.: Didier Bezace, Yves Jacques, Isabelle Gélinas, Ronny Couteur, Bernard Alane, Gérard Loussine — Dist.: La Fête

Avec *V'là l'cinéma* ou *Le Roman de Charles Pathé* de Jacques Rouffio, nous avons affaire à un film sans personnalité. Quand il s'agit de nous faire connaître une personnalité qui a joué un rôle important dans l'industrie du cinéma, c'est un curieux tour de force que de nous offrir une biographie aussi impersonnelle. Et pourtant, Charles Pathé n'aura de cesse qu'il n'épate toute la galerie. Il a raison, monsieur Pathé, de vouloir nous impressionner: il est doué pour les affaires. Il commence par vendre du bruit avec un phonographe. Ensuite, le bruit court qu'il sait vendre des images animées avec son kinéscope.

C'est avec l'invention du cinématographe par les frères Lumière en 1895 qu'il se lancera dans la construction de studios. Il deviendra producteur et distributeur. Il a du flair, notre Pathé. C'est lui qui lancera la carrière de Max Linder qui sait faire rire sans faire le pitre. Il osera tenir tête aux Américains qui veulent monopoliser la pellicule. On lui doit le fameux *Pathé-journal*.

Ce film qui nous fait assister à une invention extraordinaire en montre très peu dans sa mise en scène. C'est illustré bellement quant à la reconstitution d'époque cependant que le tout s'affirme banal dans la façon d'élaborer les situations. La réalisation affiche un détachement qui confine à l'indifférence. C'est à croire qu'il s'agit d'un film de commande réalisé par correspondance. Y avait-il un réalisateur dans ce film? On peut en douter. Plusieurs acteurs donnent l'impression de venir faire leur



petit numéro devant la caméra. Et puis, ils s'en vont pour ne plus revenir. On se surprend à rêver du résultat si on avait confié la réalisation de ce film à un Alain Resnais. On peut toujours rêver. D'autant plus que le cinéma s'avère une merveilleuse usine à rêves.

Janick Beaulieu

Rudyard Kipling's The Jungle Book

RUDYARD KIPLING'S -THE JUNGLE BOOK (Le Livre de la jungle) — E.-U. 1994, 104 min. — Réal.: Stephen Sommers — Int.: Jason Scott Lee, Lena Headey, Carey Elwes, Sam Neill — Dist.: Buena Vista

Après avoir signé en 1993 une nouvelle adaptation plus qu'honorable des *Aventures de Huck Finn* de Mark Twain, Stephen Sommers s'attaque à un autre classique du roman d'aventures. Et il se montre encore une fois à la hauteur de nos attentes en offrant une illustration plus ou moins fidèle mais cependant bondissante et somptueuse de l'œuvre de Rudyard Kipling. Le film se maintient habilement en équilibre entre le style et le ton romanesque des vieux films d'aventures hollywoodiens (la photographie imite parfaitement le *technicolor* d'antan, en particulier dans les scènes du palais) et une approche plus contemporaine de certaines conventions du genre (le sous-texte féministe et anti-colonialiste est tout à fait «politiquement correct»).

Mais bien que le film demeure constamment agréable et souvent très beau, il ne s'élève jamais au-dessus du niveau d'un très bon divertissement écrit et réalisé avec application. En effet, inutile de chercher une véritable poésie ou une de l'imagination à l'état pur dans ces aventures où seule la technique transcende les lieux communs. Quelques éclairs de folie, comme ce cobra géant ou les pièges sous forme de mécanismes diaboliques que recèlent un palais en ruines, viennent ici et là surprendre le spectateur. Mais de façon générale, cette production constitue plus un solide travail de professionnels talentueux qu'une œuvre authentiquement inspirée. Mais on est quand même preneur.

Martin Girard

Immortal Beloved

IMMORTAL BELOVED — E.-U. 1994, 121 min. — Réal.: Bernard Rose — Int.: Gary Oldman, Isabella Rossellini, Jeroen Krabbé, Valeria Golino, Johanna Ter Steege — Dist.: Columbia

À la mort de Beethoven, son ami Anton Schindler fait le tour des jolies comtesses qui ont inspiré sa musique afin de découvrir celle qu'il avait qualifiée dans une lettre enflammée d'«immortelle bien-aimée». Valeria Golino, Isabella Rossellini et Johanna Ter Steege se succèdent donc sur cette improbable liste de Schindler, accompagnées de passages musicaux célèbres et de somptueux décors viennois fin XVIII^e, début XIX^e. Les extrapolations se succèdent aussi, c'est du cinéma après tout, et, après quelques aptes références au fameux neveu pour qui le maître éprouvait une obsession dévotion, le pot aux roses est trouvé. Mais pour trouver l'homme derrière le génie tragique et torturé, à la fois par son art et sa surdité, il aurait fallu tout de même chercher ailleurs.

À un moment donné, Beethoven avoue qu'il ne comprend pas la musique, bien qu'immédiatement



Gary Oldman

après, il parle d'une agitation interne, de cette foule d'émotions qui le poussent à composer. Ce qui nous donne sans doute la séquence la plus réussie du film (la seule?): l'«Ode à la joie» accompagnant les images du jeune Ludwig, fuyant les coups potentiels de son père ivre et partant se réfugier au bord d'un lac, flottant sur le dos, face à un extraordinaire firmament d'étoiles.

Gary Oldman essaie en vain de devenir le nouveau Peter O'Toole et, telle que présentée dans le film, la véracité des faits, me dit-on, en prend un coup. Quant à ceux qui espéraient pouvoir être emportés sur les ailes d'extraits musicaux peu écoutés, ils ont dû se contenter d'un festival de *Greatest Hits*.

C'est ce qui arrive peut-être quand le nom d'un génie de la musique est usurpé par celui d'un saint-bernard hollywoodien.

Maurice Elia

Elles s'appellent toutes Sarajevo

ELLES S'APPELLENT TOUTES SARAJEVO — Can. (Qué.) 1994, 87 min. — Réal.: Michel Régnier — Dist.: O.N.F.

Montrer la guerre à l'écran par le biais de la fiction, nombre de cinéastes l'ont fait et à toutes les époques. Mais tourner un documentaire sur les séquelles de la guerre, surtout lorsque celle-ci n'est même pas encore terminée, voilà qui est plus rare et plus hardi. Michel Régnier nous emmène pour l'occasion à Sarajevo, recueillir les témoignages troublants de sept femmes qui doivent continuer de vivre malgré le rationnement, l'insalubrité et la mort omniprésente. Une musicienne, une institutrice, une doctoresse, quelques autres, toutes ces femmes qui souffrent, entourées d'enfants qui se sont fait voler leur jeunesse, font preuve d'un courage remarquable dans l'adversité. Leur incompréhension face à un conflit qu'elles jugent absurde ne fait pourtant pas d'*Elles s'appellent toutes Sarajevo* un film neutre. Le commentaire qui accompagne les premières images, composé pour l'essentiel d'un bref historique de la situation, se veut nettement antinationaliste et surtout, très hostile aux Serbes. Le réalisateur accorde aussi la parole à un Sarajevien qui critique ouvertement le rôle effacé des Casques bleus, lesquels, semble-t-il, ne font rien pour protéger la population.

Parmi les séquences fortes du film, on retiendra celle de l'institutrice qui interroge ses jeunes élèves; ceux-ci commentent à leur tour la guerre vécue au quotidien, en évoquant les obus et les balles qui sifflent.

Autre moment d'émotion: une fillette récite un poème à la gloire de son père mort au combat.

Mais l'image la plus touchante est peut-être celle où ces musiciens bosniaques encore dignes, interprètent une triste mélodie au milieu des décombres d'une ville qui n'est plus que l'ombre d'elle-même.

Denis Desjardins

Camilla

CAMILLA — Can./G.-B. 1994, 93 min. — Réal.: Deepa Mehta — Int.: Jessica Tandy, Bridget Fonda, Elias Koteas, Maury Chaykin, Graham Greene, Hume Cronyn — Dist.: Norstar

Road movie, *Camilla*? Probablement pas. Alors quoi, vibrant hommage à la liberté dans toute sa splendeur? N'exagérons pas. Un petit film sympa tout au plus, qui aurait passé tout à fait inaperçu si Jessica Tandy



Jessica Tandy et Bridget Fonda dans *Camilla*

n'avait pas entre-temps disparu. Le seul questionnement devant lequel se trouvera le spectateur à la fin de la projection sera purement d'actualité, genre: de *Camilla* ou de *Nobody's Fool*, lequel aura été le dernier film de l'épouse fidèle de Hume Cronyn?

Deepa Mehta a vigoureusement mis en valeur son commentaire féministe et le ton est très vite donné dès les premières scènes où l'on voit Bridget Fonda s'opposer en tout à son (vraiment trop) égoïste de mari. Le contrepois, elle le trouvera en compagnie de Camilla Cara, vieille dame très digne qui a elle aussi sa façon de s'indigner contre la protection exagérée dont l'entoure son fils (vraiment trop) balourd. Comment alors ne pas suivre avec le sourire les aventures de ces deux femmes soudain libérées (mais pour combien de temps?), partant à la recherche d'un vieux souvenir plus ou moins rocambolesque?

Le propos est discret, souvent trop mince pour en faire même une œuvrette, mais Tandy et Fonda semblent s'être beaucoup amusées, nous communiquant de façon assez convaincante leur foi en l'amitié à tout prix, en dépit des obstacles. Mais quel souvenir garderons-nous des petites émotions où leur voyage les entraîne? La porte de l'univers secret, mystérieux, des femmes entre elles, s'est à peine entrouvert. Réjouissons-nous tout de même qu'elle n'ait pas grincé.

De canadien, il y a Toronto bien entendu, destination finale d'un périple invraisemblable ayant commencé à Atlanta (!), et tous les acteurs de second plan. Étrange constat donc sur un cinéma national dont les vraies stars sont des vedettes hollywoodiennes. *So, what's new?*

Maurice Elia

Legends of the Fall

LEGENDS OF THE FALL (Légendes d'automne) — E.-U. 1994, 133 min. — Réal.: Edward Zwick — Int.: Brad Pitt, Anthony Hopkins, Aidan Quinn, Julia Ormond, Henry Thomas, Gordon Tootoosis — Dist.: Columbia TriStar

La légende de Tristan et Iseult revue et corrigée par un romancier américain, adaptée par Hollywood... Ou quand l'épique rencontre le romantique. Malgré tout, cela donne un film beau et grave parce que le réalisateur Edward Zwick n'en est pas à ses premières armes dans le genre. Le créateur de la célèbre série télévisée *thirtysomething* a toujours su manier l'émotion à l'écran sans tomber dans la mièvrerie ou le raccourci. Avec *Legends of the Fall*, il reprend donc la vague épique de l'Amérique d'hier, là où il l'avait laissée dans *Glory*. Encore une histoire d'hommes qui font vent sur leur destin et la mort à tombeau ouvert.

Incontournable et invincible, Brad Pitt interprète Tristan, le rocher sur lequel viennent se briser toutes les vies de son entourage. Pitt impressionne, mais il ne faudrait pas manquer de souligner également l'excellent travail d'Anthony Hopkins et d'Aidan Quinn. La musique de James Horner et la direction photo de John Toll s'avèrent à la hauteur du souffle lyrique qui traverse le film et qui emporte tout sur son passage, y compris certaines invraisemblances élémentaires et une fin qui verse quelque peu dans la grandiloquence. *Legends of the Fall* marquera toutefois beaucoup de points au larmomètre et, fort probablement, auprès des membres de l'Académie. Du beau travail bien fait. Amateurs de récits intimistes et subtils, s'abstenir!

Mario Cloutier

Disclosure

DISCLOSURE — E.-U. 1994, 127 min. — Réal.: Barry Levinson — Int.: Michael Douglas, Demi Moore, Donald Sutherland, Caroline Goodall, Roma Maffia — Dist.: Warner

Comment ne pas craindre le pire lorsque coïncident la sortie d'un film comme *Disclosure*, qui rappelle à plus d'un égard les pires moments de *Fatal Attraction*, et le retour en force des républicains à la chambre des représentants américaine? *Disclosure* correspond en effet à ce genre érotico-thriller hollywoodien, popularisé au plus fort du règne républicain des années 80 et qui, à défaut de valoriser l'institution de la famille, réduit à néant tout ce qui s'y oppose. À savoir, depuis *Fatal Attraction* — ainsi que dans nombre de films qui lui ont succédé —, la femme de carrière. Cependant que Glenn Close, dans *Fatal Attraction*, vivait son désarroi amoureux et ses frasques sexuelles dans ses moments de loisir, dans *Disclosure*, Demi Moore n'a pas le temps de sortir, et jette son dévolu sur celui qui jadis lui a dit «oui», mais qui dorénavant dit «non». Parce qu'il est désormais marié et père d'une fillette certes, mais surtout parce que cette ancienne flamme vient de lui ravir le poste de direction qu'il convoitait au sein de l'entreprise de technologie informatique pour laquelle il travaille.

Hormis la grotesque — et courte — scène de harcèlement sexuel, les développements du scénario de Michael Crichton ne réservent guère de surprises, quoiqu'un bref voyage au pays de la réalité virtuelle, entrepris par Douglas en route vers sa rédemption, promette quelques émotions fortes et fournisse la clé à une énigme sulfureuse qui justifiait difficilement un tel déploiement.

La véritable surprise du film toutefois découle de la relative nuance apportée au personnage qu'interprète Demi Moore. Se sachant l'objet des forces masculines qui l'emploient, cette femme d'affaires — qui a plutôt l'allure d'une représentante de produits de beauté — agit à son tour pour les contrecarrer; elle n'obtient pas l'emploi parce qu'elle est belle, mais parce que sa beauté lui confère une assurance inébranlable qui déstabilise les hommes qui l'entourent. Façonnée en fonction d'un besoin qu'ont les hommes d'admirer une belle femme, elle sait leur regard distraire et agit avec la rapidité d'une illusionniste.

Alors si, dans les années 80, les hommes succombaient sans trop le comprendre à l'appel des sirènes, *Disclosure* vient leur expliquer aujourd'hui pourquoi ils sont ensorcelés, et comment résister à l'assaut. Toujours pour le plus grand bien de la nation.

Martin Bilodeau



L'Affaire Norman William

L'AFFAIRE NORMAN WILLIAM — Can. (Qué.) 1994, 60 min. — Réal.: Jacques Godbout — Dist.: O.N.F.

L'Affaire Norman William, c'est l'affaire des alias. Norman William, alias Pierre Doris Maltais cumule une douzaine d'identités. C'est un *caméléon-trotter* qui a roulé sa bosse pleine de séductions à travers le monde. Norman n'est pas un étranger. C'est un ti-cul d'East Angus près de Sherbrooke. Il a été adopté à l'âge de quinze ans par une tribu Micmac. Et depuis, il arbore de longues tresses noires et un bandeau sur le front. Ce qui lui donne un air plus indien que nature.

Le film de Jacques Godbout épouse la démarche d'une enquête menée, interviews battantes, par le réalisateur lui-même. Une partie de l'enquête se déroule en Belgique où l'affaire a pris l'allure d'un cas d'une espèce rare. La justice de ce pays semble en prendre pour son cancer. Norman est un être aussi étrange qu'un journal qui refuserait de se laisser impressionner. Comme président du conseil mondial



«Norman William»

des peuples, notre héros a côtoyé de grosses légumes et des têtes couronnées.

Curieux comme un rassemblement de belettes, intelligent comme un congrès de singes, il a su déjouer une pléthore de poursuites en s'inventant des univers nouveaux et des terres nouvelles. Sa théorie de la puberté qui prend son envol à la conquête d'un monde nouveau pourrait nous faire comprendre un tantinet son goût de l'aventure sans fin. Mais le personnage garde son mystère. Il est si unique qu'on le penserait originaire d'une autre planète.

Norman a la réplique parfois cinglante et l'humour jaune foncé. Et il y a bien des micmacs dans toute cette affaire. Godbout était-il le réalisateur rêvé pour mener ce genre d'enquête? Oui, je le crois. N'a-t-il pas lui-même apprivoisé plusieurs formes d'art? Le film trahit avec allégresse le caractère jouissif de cette démarche. Cela se sent dans un montage aussi vif que percutant. Ce n'est pas tous les jours qu'on rencontre un zigoto de cet acabit. Et Jacques Godbout nous fait partager la surprise de ses découvertes. L'Affaire Norman William, c'est un documentaire jubilatoire.

Janick Beaulieu

Cobb

COBB — E.-U. 1994, 128 min. — Réal.: Ron Shelton — Int.: Tommy Lee Jones, Robert Wuhl, Lolita Davidovich — Dist.: Warner

Tyrus Cobb fut l'un des plus grands joueurs de baseball de l'histoire. Détenteur de plusieurs records, c'était un athlète agressif qui n'hésitait pas à bousculer l'adversaire qui le haïssait profondément. Dans la vie, Cobb était un monstre. Batteur de femmes, gambler et alcoolique, il allait s'aliéner amis, coéquipiers et famille, pour finalement mourir seul.

Ron Shelton concentre son récit en 1960, alors que Cobb, âgé de 72 ans et retiré de la compétition depuis longtemps, parcourt les États-Unis en compagnie de son biographe, le journaliste sportif Al Stump. Pas tout à fait une biographie, Cobb se présente comme un road-movie, une balade en voiture du Nevada à la Georgie, en passant par l'État de New York. Le grand mérite de Shelton est d'avoir su éviter les pièges faciles de la biographie filmée pour

se concentrer sur le dilemme d'un homme (Stump) qui aura à trancher entre les faits ou la légende. Car Cobb, qui a choisi Stump pour écrire sa biographie, s'est réservé un droit de regard sur le contenu du livre et tient à ce que certains détails de sa vie privée restent confidentiels.

La démarche de Shelton s'avère plutôt téméraire, ne serait-ce que parce qu'elle laisse peu de place à la carrière athlétique du personnage. En effet, celle-ci est reléguée à quelques flashbacks et à un film d'archives présenté dans un prologue et repris dans une scène subséquente. Le reste du film s'emploie à montrer le revers de la médaille, c'est-à-dire la vie privée peu reluisante de ce héros antipathique. Le film de Shelton est solidement interprété, filmé et monté (je pense ici à la course folle d'une voiture sur une route enneigée et à ce film d'archives qui fait place au subconscient de Cobb se remémorant des faits troublants de son existence), mais il m'a laissé un peu froid.

Éric Beauchemin

Errata dans le texte *Ed Wood, le film* (no 175)

(...et nos excuses à son auteur)

[...] On peut donc d'emblée constater que Wood et Burton partagent un point commun: une affection pour les marginaux. Que l'on songe à **Edward Scissorhands**, dont le personnage-titre se montre simultanément monstrueux et plus qu'humain, **Batman et son Joker**, une sorte de clown absurde aliéné d'une société qui rejette ses notions de plaisir parce qu'elles sont dévastatrices, **Batman Returns** avec son Pingouin pathétique et sa langoureuse mais opprimée Catwoman, etc. Des personnages qui, dans la jungle burtonienne, sont investis de dimensions tragiques et parviennent, contre toute attente, à nous émouvoir profondément. Ed Wood, en qualité de loser sympathique et honnête, porté par un inébranlable optimisme (ou peut-être une naïveté maladive?) devant l'adversité d'une gloire à conquérir, rejoint ces personnages et assure donc une continuité dans l'œuvre de Burton, tant thématique qu'esthétique. À cet égard, la relation dépeinte entre Wood et Bela Lugosi s'avère particulièrement révélatrice, puisqu'elle équivaut, jusqu'à un certain point, à celle que l'on connaît entre Burton lui-même et Vincent Price. Elle s'insère également comme la composante la plus touchante et la plus réussie d'Ed Wood.

Préférant la complexité émotive d'un rapport métaphorique père-fils/maitre-élève à la facilité comique d'un vulgaire freak show, Burton confère ainsi une certaine dignité à Wood et Lugosi, tout en préfigurant, par l'évocation de la déchéance du comédien d'origine hongroise, le triste sort qui attendait Wood dans les années à suivre: une fin de carrière peu reluisante dans la pornographie et une mort prématurée, due entre autres à l'alcoolisme. Malgré le motif d'exploitation derrière l'admiration de Wood pour Lugosi (il s'agissait là de son meilleur argument pour solliciter des fonds), il se dégage souvent de leur interdépendance une indéniable et sincère tendresse qui donne lieu à quelques scènes particulièrement fortes. Celle où un Lugosi en détresse, sur le point de s'enlever la vie, appelle Wood à son secours, constitue non seulement un grand moment dramatique, mais dénote aussi le style de Burton. Composée de plans obliques et de contre-plongées aiguës, la séquence, qui se déroule chez Lugosi, distille un climat de tension grâce aux décors, à la fois baroques et lourds de nostalgie (une Norma Desmond de l'horreur!), de même qu'à l'éclairage, issu tout droit de l'expressionnisme allemand. La scène où Lugosi se voit littéralement expulsé du centre de désintoxication témoigne pour sa part de l'irrésistible bonté de Wood. Il y tente de convaincre Lugosi qu'il respicendit de santé et qu'il doit sortir, camouflant le fait qu'on ne peut le garder pour des raisons financières. Dans un éclair intuitif, guidé par la promesse de faire un autre film avec Lugosi, Wood se munit d'une caméra et filme les ultimes images du légendaire Dracula. Des images troublantes de vérité, par opposition à celles où Wood confond réalisme et bâclage (la scène où Tor Johnson se heurte au cadre de porte et fait pratiquement chuter le décor, par exemple). Les visionnements répétés de cette vignette par Wood font qu'il s'en imprègne et qu'il constate leur réalisme et leur portée émotive. Plus tard, bien qu'on s'offusque de sa démarche d'utiliser ce matériel, Wood réplique que Lugosi aurait adoré ça: «C'est comme si Bela revenait d'entre les morts!», dit-il. Malgré l'énormité d'une pareille affirmation, on se dit que Wood a sûrement raison, mais cela n'empêche pas Burton de souligner le problème de l'éthique tel qu'appliqué au cinéma. On en vient à conclure que le discours de Burton utilise celui de Wood mais surtout, qu'il le transcende. [...]