Document generated on 04/23/2024 1:52 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Coups d'oeil

Number 181, November–December 1995

URI: https://id.erudit.org/iderudit/49591ac

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*, (181), 43–50.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Antonio Banderas

Desperado

É.-U. 1995, 103 min. — **Réal.:** Robert Rodriguez — **Int.:** Antonio Banderas, Joaquim de Almeida, Salma Hayek, Steve Buscemi, Cheech Marin, Carlos Gomez, Quentin Tarantino — **Dist.:** Columbia.

Il y a quelques années, le jeune cinéaste indépendant Robert Rodriguez tournait un long métrage qui allait marquer la petite histoire de Hollywood. **El Mariachi** ne coûta que 7 000$ à produire mais remporta la faveur du public branché et de certains critiques, impressionnés par la vitalité et l'ingéniosité de la réalisation. Le film a même fait l'objet d'un transfert haut de gamme sur disque laser avec commentaire auxiliaire portant sur le tournage quasi miraculeux de ce film d'action — un cours de cinéma en soi. La gageure de Rodriguez lui a valu d'être remarqué par de plus gros joueurs qui lui ont confié 7 000 000$ pour répéter son exploit cinématographique et financier. Le résultat, **Desperado**, livre la marchandise commandée mais c'est bien peu, et trop tard.

On s'amuse à regarder certains passages. La réalisation y est stylisée à souhait. Mais pour qui fréquente déjà le cinéma de Tarantino ou de John Woo — et pour qui a vu **El Mariachi** bien sûr —, **Desperado** ne recèle aucune surprise. Le scénario, en particuier, s'avère d'une banalité rare. Certains films sont prétextes à des exercices de style, mais de là à nous faire perdre tout intérêt entre les scènes d'action...

Reste la présence d'Antonio Banderas qui demeure sans doute la seule amélioration de ce remake. On aura beau dire, le charisme de certaines stars est encore source d'un mystère insondable. Et celui de Banderas s'avère particulièrement subjuguant. Il faut voir l'acteur espagnol s'abandonner complètement aux excentricités corporelles de son rôle. Ce n'est pas un tueur, c'est un paon, un coq, un toréador et un taureau. Il danse, se frotte, retarde le contact: c'est un strip-teaseur armé jusqu'aux dents. Il commande le regard de la caméra, et le nôtre par-delà la lentille. C'est un être de feu et de lumière. Une créature d'éros au même titre que Rita Hayworth dans **Gilda** ou la femme-chat dans **Batman**. Je n'ai vu aucun acteur masculin, dans un film qui se veut hétéro, sembler si à l'aise dans un rôle si franchement sexuel — d'*objet* sexuel — une fonction (souvent douteuse) qui incombe généralement à la femme. Bien sûr, on me dira qu'il y a bel et bien une actrice aux côtés de Banderas, mais cette dernière, bien que jolie, n'est là que pour la forme car la caméra n'a d'yeux que pour notre bellâtre. C'est, au bout du compte, le seul véritable intérêt de **Desperado**.

Johanne Larue

Showgirls

(Les Girls de Las Vegas) — É.-U. 1995, 131 min. — **Réal.:** Paul Verhoeven — **Int.:** Elizabeth Berkley, Gina Gershon, Kyle McLachlan, Glenn Plummer, Robert Davi, Alan Rachins — **Dist.:** United Artists.

Où est donc passé le merveilleux satiriste de **Flesh and Blood** et de **Robocop**? Parti en fumée avec ses meilleurs scénaristes, peut-être? On le dirait bien puisque, depuis qu'il s'est associé à Joe Eszterhas, monsieur «j'écris-mon-scénario-sur-une-serviette-de-table-et-je-le-vends-à-plusieurs-millions-de-dollars», Paul Verhoeven signe des projets de plus en plus douteux. Et **Showgirls** est sans contredit le pire film qu'il ait jamais tourné. Pour cette incursion dans les bas-fonds et sous les bas-culottes de Las Vegas, on s'attendait à une comédie noire très subversive à la manière de **The Fourth Man** (rappelez-vous, c'était à l'époque où le réalisateur faisait figure d'auteur). Au lieu de cela, Verhoeven nous sert un *soap soft porn* qui se prend très au sérieux et qui n'a ni l'intelligence, ni la profondeur et encore moins le mordant requis pour réussir l'exploit. Consternation dans la salle, donc... jusqu'à ce que les fous rires commencent à fuser.

Un exemple parmi tant d'autres du ridicule de l'entreprise: notre danseuse vedette est courtisée par un chorégraphe qui lui reproche de se «prostituer» pour le Big Business de Las Vegas. Si elle accepte de danser avec lui, cependant, ce

Kyle McLachlan et Elizabeth Berkley

sera du grand art. Notre héroïne refuse mais, quelque temps plus tard, s'aventure tout de même au club où se produit son ami. On attendait ce moment avec impatience. Danse contemporaine, ballet postmoderno-érotico-yéyé? Nenni. Monsieur et ses partenaires s'adonnent à une danse lascive complètement banale, du genre que Debbie Allen pourrait chorégraphier à la soirée des Oscars. Le public dans le film hue le spectacle. Ce qui, bien sûr, vient nous signifier qu'il s'agit bel et bien d'un moment «artistique». Ben voyons! On nous prend pour qui au juste ? C'est alors qu'il faut se souvenir que **Showgirls** a été écrit par le même énergumène qui a scénarisé **Flashdance**.

Justement, **Showgirls** *c'est* **Flashdance**, le silicone en plus. Faut-il alors spécifier que l'on nage en plein fantasme masculin éculé? La stripteaseuse en superstar? Pardon, dans quelle industrie et sur quelle planète? La lesbienne castratrice qui veut séduire l'héroïne mais se l'aliène en étant très vilaine avec elle (comme c'est logique). Des scènes d'orgasme qui prennent l'allure de crise d'épilepsie? Arrêtons là: le ridicule ne tue pas mais ma litanie pourrait peut-être vous donner le goût de voir le film.

Johanne Larue

To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar

(À Wong Foo, merci pour tout, Julie Newmar) — É.-U. 1995, 108 min. — **Réal.:** Beeban Kidron — **Int.:** Patrick Swayze, Wesley Snipes, John Leguizamo, Chris Penn, Julie Newmar — **Dist.:** Universal.

Dans **Antonia and Jane**, Beeban Kidron exposait avec fraîcheur et piquant les rapports affectifs troubles et paradoxaux qui unissaient deux personnages féminins dissemblables. Dans **Used People**, elle bénéficiait de la présence de deux grands comédiens sur le retour (Shirley MacLaine et Marcello Mastroianni) pour raconter une touchante mais néanmoins prévisible histoire d'amour. À l'instar de ce dernier film, il est évident que **To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar** demeure le «véhicule» tout désigné pour trois acteurs dans des rôles pour le moins inattendus.

En acceptant de jouer les travelos, Snipes, Swayze et Leguizamo prenaient le risque de voir leur image s'effacer, d'autant plus que les deux premiers ont déjà prouvé dans plusieurs films d'action antérieurs qu'il ne fallait pas douter de leur virilité. Le film de Kidron mérite donc sur ce plan une certaine reconnaissance. Par contre, si chacun à sa façon les trois protagonistes réussissent à rendre leur personnage drôle et attachant, on doit se demander si la cinéaste est parvenue à poser un regard suffisamment original sur le thème dont il est question ici, soit le transvestisme et, par extension, l'identité sexuelle.

S'étant classé parmi les films les plus attendus de la saison estivale, **To Wong Foo...** n'est peut-être pas un échec, mais il ne dépasse pas, dans l'ensemble, le niveau de pur divertissement, d'ailleurs fort agréable (il faut voir les trois «dames» décorer leur chambre d'hôtel). Lorsque le travesti incarné avec grande «musculature» par Snipes réfléchit en compagnie d'une vieille dame (muette, comme l'est le cinéma dans cette petite ville perdue où se déroule l'action) sur le passé glorieux du cinéma, Kidron expose ce qui semble être le seul élément discursif de son film: tout en déplorant la désertion du spectacle cinématographique en région, la cinéaste fait allusion à un certain cinéma hollywoodien dominé par les grandes stars et dont les vedettes féminines sont celles auxquelles les trois travelos peuvent s'identifier.

Mais dans cette comédie *drag*, Kidron n'exploite pas assez le côté *camp*[1], indispensable à ce genre de production. Quelques mots d'esprit ne suffisent pas à retenir l'attention. Les trois personnages forment un trio d'asexués. Seul celui incarné par Leguizamo (par ailleurs, le plus convaincant) manifeste le plus ouvertement sa sensualité. Par contre, Swayze donne à son personnage une touche d'ambiguïté qui le rend vulnérable. C'est Snipes qui semble le moins à l'aise dans un rôle de contre-emploi qu'il n'arrive pas à maîtriser ni de corps ni d'esprit. On s'attendait à ce que les travelos de **To Wong Foo...** fassent fureur, mais les trois nouvelles «Priscilla» ne font que s'éclater timidement.

Élie Castiel

1. *Camp* veut dire «de mauvais goût». Le *camp* ou la culture *camp*, comme le kitsch, très à la mode dans les années 60, peut faire aimer n'importe quoi en matière de cinéma. Il s'agit d'un style qui, justement à cause de son côté extravagant, peut exciter la passion du cinéphile, cette surcharge de médiocrité lui donnant un style pompier qui ne peut que retenir l'attention et fasciner.

Le Jardin oublié La vie et l'œuvre d'Alice Guy-Blaché

Can.(Qué.) 1995, 53 min. — **Réal.:** Marquise Lepage — **Rech.:** M. Lepage, Ginette Beauchemin, Alison McMahan — **Photo:** Jean-Pierre Lachapelle — **Mont.:** France Pilon — **Dist.:** ONF.

L'histoire a laissé dans l'ombre Alice Guy, première femme cinéaste, la seule au monde durant dix-sept ans, scénariste-réalisatrice-productrice qui a contribué de façon inestimable au développement du septième art. Il était plus que temps en cette année du centenaire du cinéma de réha-

Alice Guy-Blaché

biliter la mémoire de cette femme remarquable. **Le Jardin oublié** constitue le premier documentaire d'importance sur Alice Guy. Pour bien montrer le long parcours professionnel et personnel de cette femme d'avant-garde, la réalisatrice Marquise Lepage a rassemblé une somme considérable de documents d'archives qui composent principalement le contenu visuel de son film. On y voit plusieurs extraits de ses œuvres cinématographiques, notamment **La Fée aux choux**, ainsi que des photos, des affiches et des articles de journaux de l'époque. Des extraits d'entrevues télévisées des années soixante nous montrent une femme alerte malgré ses quatre-vingts ans révolus qui raconte merveilleusement souvenirs et anecdotes.

Marquise Lepage signe ici un film sobre de facture conventionnelle. Procédant de manière chronologique, elle mêle adéquatement les documents d'archives, les témoignages et les entrevues avec des historiens. Notons entre autres, l'intéressante analyse filmique que fait le professeur André Gaudreault d'une séquence tirée de **La Vie du Christ**. Vêtu d'une tunique rappelant celles des apôtres, il endosse pour un trop court instant le rôle du bonimenteur qui commentait jadis l'action à l'écran.

Pour rester fidèle à l'atmosphère du cinéma des premiers temps, la réalisatrice utilise des intertitres pareils à ceux des films muets pour annoncer les différentes parties du documentaire. Le piano, le violon et le chant enveloppent le film d'une certaine nostalgie et les images d'un jardin de fleurs apportent des touches poétiques de couleurs, et rappellent la valeur métaphorique du titre.

En choisissant Adrienne Blaché-Channing, la petite-fille de la cinéaste, comme narratrice principale et fil conducteur du film, Marquise Lepage apporte une dimension plus intime à son documentaire. Il est en effet touchant de voir le regard que pose Adrienne (en compagnie de sa mère) sur sa grand-mère et sur son époque: les trois femmes réunies par les liens du souvenir.

Le Jardin oublié brosse un portrait émouvant de cette femme de tête, à la fois mère et féministe avant la lettre et constitue pour Marquise Lepage un heureux retour au documentaire.

Louise-Véronique Sicotte

L'Amour conjugal

Fr. 1995, 94 min. — **Réal.:** Benoît Barbier — **Int.:** Sami Frey, Caroline Sihol, Pierre Richard, Mathieu Carrière , François Marthouret — **Dist.:** Alliance.

Jusqu'à maintenant, l'ensemble de la critique a réservé un accueil glacial à ce premier film de Benoît Barbier. Au Québec, les avis sont plutôt partagés, mais en France, il a pratiquement été rejeté du revers de la main. S'agit-il d'un règlement de comptes visant à faire payer à l'écrivain Pascal Quignard l'échec retentissant de sa dernière collaboration avec Alain Corneau sur **Le Nouveau Monde**? On serait tenté de le croire, car du point de vue de l'écriture, **L'Amour conjugal** constitue pour Quignard une suite logique à son travail accompli sur **Tous les matins du monde**, qui avait pourtant été encensé par la critique. On retrouve effectivement le même laconisme des personnages, un semblable cadre champêtre et surtout, la même austérité dans le traitement des situations. Pour ma part, je considère que ce film méritait un bien meilleur sort.

Avant toute chose, il convient de souligner que le scénario s'avère fort bien construit, ce qui est une denrée assez rare par les temps qui courent. En fait, la grande qualité de ce récit raconté de façon linéaire, c'est qu'il va constamment à l'essentiel. Il ne s'y passe pas grand-chose, j'en conviens; mais en revanche, il n'y a aucune scène inutile. Un exemple parmi d'autres, la séquence durant laquelle Marthe fixe durant des jours entiers la tête décapitée de l'ennemi de Nathan; ce passage peut sembler exagérément long et quelque peu superflu. Mais lorsque peu après, la jeune femme révèle à son époux les causes de cette fascination morbide, c'est-à-dire son désir d'assouvir à son tour une vengeance qui la hante depuis l'enfance, ladite séquence trouve pleinement sa justification dans le récit.

D'autre part, la première mise en scène de Benoît Barbier se révèle digne d'un orfèvre et

et aussi: **Le Roi des enfants** (Chen Kaige), **Le Sorgho rouge** (Zhang Yimou), **Le Festin de Babette** (Gabriel Axel), **Mauvais Sang** (Leos Carax), **La Puritaine** (Jacques Doillon), **Le Nom de la Rose** (Jean-Jacques Annaud), **Les Yeux noirs** (Nikita Mikhalkov), **Au revoir les enfants** (Louis Malle), **Un zoo la nuit** (Jean-Claude Lauzon), **The Year My Voice Broke** (John Duigan), **I've Heard the Mermaids Singing** (Patricia Rozema), **The Last Emperor** (Bernardo Bertolucci), **Chronique d'une mort annoncée** (Francesco Rosi), **The Dead** (John Huston), **Empire of the Sun** (Steven Spielberg), **Full Metal Jacket** (Stanley Kubrick), **The Untouchables** (Brian De Palma), **Good Morning Babylonia** (Paolo & Vittorio Taviani), **Intervista** (Federico Fellini), **A Month in the Country** (Pat O'Connor), **La Loi du désir** (Pedro Almodóvar), **Wish You Were Here** (David Leland), **Prick Up Your Ears** (Stephen Frears), **Radio Days** (Woody Allen), **Raising Arizona** (Joel Coen), **Fatal Attraction** (Adrian Lyne).

1987

LES POSSÉDÉS

Révélé au monde par son deuxième film, **Kanal/Ils aimaient la vie** (1957), Andrzej Wajda fut, pour longtemps, le plus grand des cinéastes polonais. Sa réputation internationale, il la devra à **Cendres et diamant** (1958), **Les Innocents charmeurs** (1960) et **Noces** (1972). Plus tard, **L'Homme de marbre** (1977) sera le point de départ d'un courant contestataire majeur qu'allait animer le groupe Solidarité. Tout le stalinisme y est remis en cause, ainsi que le totalitarisme du parti communiste dans son entier. L'engagement de Wajda se poursuit avec **La Terre de la grande promesse** (1975), fresque historique d'une intelligence et d'une beauté plastique exceptionnelles. Somptueuse adaptation (par Jean-Claude Carrière) d'un roman dense et touffu de Dostoïevski, **Les Possédés** se déroule vers 1870, dans une ville de la province russe, lorsque de jeunes activistes, avec à leur tête un garçon exalté, décident de renverser l'ordre ancien. Ils se choisissent comme chef du mouvement un aristocrate cynique qui les fanatise et les pousse à assassiner un honnête ouvrier qui voulait quitter le groupe. Les habitants fuiront la ville mise à feu et à sang. Wajda décrit dans des scènes grandioses le régime soviétique à venir, les terreurs fondamentales qui nous agitent, les appétits de sainteté qui nous hantent et ces dangers mortels qui nous défigurent et qui pourtant ne viennent que de nous.

Caroline Sihol et Sami Frey

son grand dépouillement s'accorde à merveille avec ce scénario simple et direct. C'est donc dire qu'il existe une parfaite adéquation entre le fond et la forme. En outre, le choix des interprètes m'apparaît des plus judicieux. Sami Frey, plus ténébreux que jamais, se glisse tout naturellement dans la peau de son personnage. Mais la plus belle surprise réside dans la superbe performance de Caroline Sihol qui, en dépit de sa frêle stature, fait montre d'un aplomb et d'une détermination hors du commun.

Et d'ailleurs, il est tout à fait faux d'affirmer que ce film ne dégage aucune émotion. Au contraire, on sent constamment l'angoisse de ces deux âmes tourmentées et ce, jusqu'au malicieux *happy end*, savoureux clin d'œil aux contes de fées de notre enfance. En fait, tout le film, à commencer par son titre, est empreint d'une féroce ironie. Et le spectateur qui saura la déceler appréciera à sa juste valeur cette œuvre rigoureuse et audacieuse.

Louis-Paul Rioux

Le Sphinx

Can.(Qué.) — 1995, 109 min. — **Réal.:** Louis Saia — **Int.:** Marc Messier, Céline Bonnier, Serge Thériault, Vittorio Rossi — **Dist.:** CFP.

N'est pas Robert Lepage qui veut. Louis Saïa a certes connu jusqu'ici une «carrière» d'homme de théâtre et de scénariste, c'est quelqu'un qui sait notamment tourner des dialogues et amener des situations, mais le cinéma, c'est autre chose. Le cinéma nécessite un imaginaire, une vision, un œil. Et bien que l'apprenti-cinéaste se soit ici très bien entouré (de Georges Dufaux à la caméra entre autres), ce premier film demeure du théâtre filmé, du cinéma-roman. **Le Sphinx** manque dramatiquement le regard d'un metteur en scène de cinéma.

Mais il y a pire dans cette comédie dramatique et/ou tragi-comédie qui porte sur l'amour impossible. Dans cette histoire où règne le démon du midi, dans ce récit de l'«attraction fatale» d'un pépère banlieusard pour une artiste de cabaret érotique, s'accumulent les pires clichés amoureux et autres ramassis machistes. Passe encore qu'on veuille faire le pied de nez au *politically correct*, **Le Sphinx** sombre toutefois trop souvent dans un simplisme primaire où la femme-mère-vamp finit toujours par tenir le mauvais rôle: l'épouse prévisible puis hystérique, la blonde fascinante, puis méprisante. Et cliché suprême, le pôvre personnage principal, trahi par toutes, finira dans la peau d'un humoriste à succès qui raconte de stupides jokes de cul. À vos blagues, messieurs!

Dans tout ce semblant de cinéma, il reste cependant quelques acteurs fabuleux. Là, on voit que Saïa est à son aise, dans son élément. Serge Thériault, en caïd italien, vole quant à lui le spectacle. Menaçant, bizarre, violent, l'interprète de Môman est ici méconnaissable. C'est un peu le cas également de Céline Bonnier, une comédienne polyvalente que l'on avait pu voir dans certaines pièces de Robert Lepage et dans **Le Vent du Wyoming** d'André Forcier. Ces deux acteurs réussissent à nous faire passer de bons moments, tout simplement parce que l'on croit à leur personnage. Quant à Marc Messier, disons qu'il est à son meilleur quand il joue l'humoriste dans le film, autrement on l'a déjà vu en meilleure forme. La même remarque s'applique d'ailleurs au réalisateur, à qui on pourrait souhaiter la grâce de continuer d'écrire pour la scène.

Mario Cloutier

Clockers

É.-U. — 1995 — **Réal.:** Spike Lee — — **Int.:** Harvey Keitel (Rocco Klein), Mekhi Pfifer (Strike), John Turturro (Larry Mazilli), Delroy Lindo (Rodney), Isaiah Washington (Victor) —**Dist.:** Universal.

Le cinéma de Spike Lee me laisse généralement perplexe, coincé qu'il est entre une volonté de débattre de grands thèmes et une approche parfois peu subtile. Bien qu'il compte quelques scènes extrêmement fortes (une bataille en pleine

Harvey Keitel et Mekhi Pfifer dans **Clockers**

rue, l'interrogatoire d'un suspect) à mon avis **Clockers** n'échappe pas à ce problème.Cette histoire de revendeurs de drogue, située dans un quartier pauvre de New York, reprend certaines des constantes thématiques du cinéaste, dont les les tensions raciales (ici doublées d'un rapport entre dominants et dominés, c'est-à-dire la police blanche et les criminels noirs) et la violence urbaine. Les auteurs du scénario insèrent ces éléments dans une intrigue policière, construite autour du meurtre d'un gérant de *snack bar*, dont l'irréprochable Victor s'accuse alors que tous les soupçons pointent vers son frère, le revendeur de drogue (ou *clocker*) Strike. L'intérêt du film se trouve peut-être plus dans l'étude de moeurs que Spike Lee tente de brosser que dans le *whodunit* qu'il développe en même temps. Sauf que le cinéaste mise beaucoup sur la dimension policière du récit pour soutenir l'attention du spectateur, en montrant l'acharnement de Klein à coffrer Strike. L'enquête de l'inspecteur prend dès lors des allures de vendetta, comme le suggère l'échange au commissariat entre Klein et son collègue qui croit en la culpabilité de Victor, malgré le dossier vierge de ce dernier. Le manque de lucidité de Klein devant la tâche qu'il doit accomplir n'a d'égal que celui de Lee, qui évacue presque entièrement le point de vue du personnage de Victor. En conséquence, le réalisateur ne fait qu'effleurer la possibilité d'un long métrage plus fort, qui se concentrerait sur l'examen d'une conjoncture sociale et économique suffisamment opprimante pour pousser un citoyen modèle au meurtre. Au lieu de cela, Lee multiplie les récurrences narratives, parfois avec bonheur (les trois manifestations du meurtre d'Errol par le jeune Tyrone), souvent avec lourdeur (la relation père/fils entre Rodney et Strike, mimée par celle grand/petit frère entre Strike et Tyrone, le pistolet dans la bouche de Rodney, puis dans celle de Strike, etc.) A travers tout cela, Spike Lee parvient sans doute à traduire un sentiment inexorable d'impuissance à se sortir d'un environnement malsain, et même d'éternel recommencement. Mais il oublie Victor, le réel protagoniste de la tragédie qui dort au creux de son récit.

Alain Dubeau

Les Enfants de Lumière

Fr. 1995, 109 min. — **Réal.:** Pierre Philippe, André Asséo, Christophe Barratier, Olivier Barro, Pierre Billard, Alain Corneau, Claude Miller, Jean-Claude Renner, Claude Sautet — **Dist.:** CFP.

Les hommages au centenaire du cinéma se multiplient à l'écran et ailleurs, mais rares sont les films cette année qui offriront la subtilité et l'émotion du projet parrainé par le comédien et producteur Jacques Perrin. Ce long métrage documentaire se compose uniquement d'extraits de films français de toutes les époques de l'art cinématographique. Dans cet hommage au cinéma français depuis les frères Lumière, Perrin a fait œuvre d'humilité et de tendresse en soulignant toute la richesse que représente l'alternative française dans le patrimoine cinématographique mondial.

Autour de Perrin, une petite équipe de cinéastes (de vrais pros comme Alain Corneau, Claude Miller, Pierre Philippe et Claude Sautet), a créé un coq-à-l'âne intelligent qui tisse une trame narrative bâtie à même des thématiques aussi saugrenues que fascinantes, telles que les gifles, les ritournelles, les acteurs, les répliques à l'emporte-pièce... En ce sens, le film est un exploit de montage, parfois génial et souvent hallucinant, qui rend toute la fébrilité, la sensualité et la différence du cinéma français. À la question «qu'est-ce que le cinéma français?», ce collage répond à la fois de façon fantaisiste et grave, loufoque et noire. Et toujours avec une certaine nostalgie. Ce long métrage nous offre des images et des sons célèbres, mais aussi méconnus et parfois inédits.

Guidés par la voix d'Arletty dans **Hôtel du Nord** («Atmosphère, atmosphère... est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère?») ou par le regard de fer de Jean Gabin, la gueule de Belmondo dans **À bout de souffle** ou les yeux d'Adjani dans **L'Été meurtrier**, Jacques Perrin et son équipe nous font remonter aisément le couloir des sou-

1988

FEMMES AU BORD DE LA CRISE DE NERFS

Une actrice de doublage, abandonné par son amant quinquagénaire (qui exerce le même métier qu'elle) se lance à la recherche de l'infidèle et découvre sa double vie: il a femme, fils et maîtresse. S'engage alors une course-poursuite effrénée dans laquelle s'entrecroiseront les destins de toutes ces femmes et qui les mènera toutes au bord de la fameuse crise de nerfs. Le plus rigolo, c'est que Pedro Almodóvar voulait adapter *La Voix humaine* de Cocteau. À l'arrivée, on se retrouve bizarrement avec un témoignage passionnant sur la condition féminine dans l'Espagne post-franquiste. Le cinéaste, ancien employé des postes, avait appris son métier de cinéaste sur le tas. Tous ses films, à l'agressivité frénétique, sont des pochades délirantes exécutées rapidement et qu'aucune vulgarité ne fait reculer. Son amour des comédiennes, sa virtuosité à nouer et dénouer les fils d'une intrigue, à croiser les destins de ses personnages à l'intérieur d'une même séquence ont fait de lui un cinéaste certes caricatural, mais empreint d'une vitalité à toute épreuve. **Femmes au bord de la crise de nerfs** (qui présentait au monde l'excellente Carmen Maura) est un exemple typique de cette vitalité qui a fait de lui un auteur à la fois en vue et à la mode, autant énigmatique que violemment moderne.

et aussi: **Le Sud** (Fernando Solanas), **Family Viewing** (Atom Egoyan), **Bagdad Café** (Percy Adlon), **Les Ailes du désir** (Wim Wenders), **Paysage dans le brouillard** (Theo Angelopoulos), **Salaam Bombay!** (Mira Nair), **The Bear** (Jean-Jacques Annaud), **Camille Claudel** (Bruno Nuytten), **The Navigator** (Vincent Ward), **Le Décalogue** (Krzysztof Kieslowski), **Pelle le conquérant** (Bille August), **Distant Voices Still Lives** (Terence Davies), **Who Framed Roger Rabbit** (Robert Zemeckis), **The Last Temptation of Christ** (Martin Scorsese), **Kalamazoo** (André Forcier), **Drowning by Numbers** (Peter Greenaway), **A World Apart** (Chris Menges), **Bird** (Clint Eastwood), **Rain Man** (Barry Levinson), **La Petite Véra** (Vassili Pichoul), **La Petite Voleuse** (Claude Miller), **La Peau et les os** (Johanne Prégent), **Les Portes tournantes** (Francis Mankiewicz), **Quelques jours avec moi** (Claude Sautet), **Big** (Penny Marshall), **Beetlejuice** (Tim Burton), **La vie est un long fleuve tranquille** (Étienne Chatiliez).

➜

venirs. **Les Enfants de Lumière** nous transporte tout en nous confrontant à notre expérience de cinéphile francophone d'Amérique du nord. L'option nostalgie du film carbure à même notre sensibilité.

Mario Cloutier

Devil in a Blue Dress

É.-U. 1995 102 min. — **Réal.:** Carl Franklin — **Int.:** Denzel Washington, Jennifer Beals, Don Cheadle, Tom Sizemore, Maury Chaykin, Terry Kinney, Mel Winkler — **Dist.:** TriStar.

Le projet de Carl Franklin en vaut bien d'autres. Le cinéaste veut rendre hommage au film noir traditionnel à la manière de **Chinatown**, c'est-à-dire en suivant consciemment les règles du genre, mais en y ajoutant la thématique du racisme. Avec son portrait de la condition économique défavorable des Noirs dans le Los Angeles prospère d'après-guerre, **Devil in a Blue Dress** est effectivement un véritable *film noir*.

Le réalisateur a élaboré, avec un soin remarquable, un *look* qui se réfère aux canons esthétiques du genre tels que revus et corrigés par 40 ans d'imitations. Par conséquent, les éléments de cette iconographie générique apparaissent ici comme des lieux communs remâchés maintes fois, puis régurgités à l'écran: la femme fatale à la voix basse et au passé trouble, les clubs de nuit où se tiennent les informateurs, les salles de billard enfumées, les balades nocturnes sur les collines de Hollywood, les flics cyniques et blasés, les tueurs au sang froid et à la réplique sarcastique, le cadavre dans la chambre à coucher, etc.

Visuellement, le film ressemble plus aux vidéo-clips et aux pubs qui imitent le style noir qu'aux véritables films du genre tournés dans les années 40 ou 50. Sinon comment expliquer cette photographie ensoleillée, au demeurant exquise, avec ses couleurs aux tons presque pastel? Bon, il y a une autre explication. Franklin est déchiré ici entre deux ordres du jour incompatibles. D'une part il veut rendre hommage à un genre qui se définit par sa noirceur, d'autre part il offre un commentaire social ironique sur le Los Angeles de l'époque en le montrant comme un paradis ensoleillé où germent la corruption et le crime, en plein jour, sous les palmiers. C'est le sempiternel thème du rêve américain dont on montre l'illusion sur l'image pour mieux la détruire dans le texte. Cela fait de **Devil in a Blue Dress** un drôle de film, très artificiel dans sa conception. On adhère difficilement à cet univers trop fabriqué, même si techniquement l'exécution s'avère experte. On demeure distant, surtout qu'en plus, la mise en scène est souvent figée comme une illustration glacée. Tout cela rend la tâche difficile aux interprètes qui doivent livrer de l'émotion en dépit du côté synthétique de l'entreprise. Denzel Washington a suffisamment de présence, de charisme et d'aisance pour s'en sortir indemne. Disons qu'il traverse le film sans trop d'efforts. Jennifer Beals s'en tire moins bien. On sent constamment tout le calcul qu'elle doit investir dans son interprétation. À ce titre, son jeu est à l'image de ce curieux film: désincarné.

Martin Girard

Denzel Washington et Jennifer Beals

Dead Presidents

É.-U. 1995, 119 min. — **Réal.:** Albert et Allen Hughes — **Int.:** Larenz Tate, Keith David, Chris Tucker, N'Bushe Wright, Freddy Rodriguez — **Dist.:** Buena Vista.

Dans leur premier film, **Menace II Society**, les frères Hughes avaient fait un portrait dur et troublant de la violence dans les ghettos noirs. Ce coup d'essai avait toute la fougue et l'enthousiasme qu'on attend d'un premier film, tout en n'ayant ni la profondeur, ni la personnalité qui auraient pu en faire une œuvre vraiment marquante. On attendait donc avec curiosité le deuxième opus des deux frangins, histoire de voir si l'énergie brute de leur style allait cette fois donner vie à quelque chose de plus consistant.

Dead Presidents évoque à nouveau la violence urbaine dans les ghettos noirs, mais cette fois dans le contexte d'une véritable saga étalée sur plusieurs années. L'histoire se déroule à la fin des années 60 et décrit les tribulations d'un jeune Noir qui va combattre au Vietnam, puis revient dans son pays où l'attendent l'indifférence de ses concitoyens, le chômage, la pauvreté, les problèmes familiaux et finalement le crime, la violence et la prison. Les frères Hughes ont donc l'ambition de démontrer jusqu'à quel point la guerre du Vietnam (décrite comme «une guerre de Blancs» par un des jeunes Noirs qui refusent d'y participer) a miné le tissu social des minorités américaines et provoqué l'aliénation sociale de toute une jeunesse. Beau programme. Malheureusement, cette interminable chronique anecdotique demeure à un niveau dramatique trop simpliste. Les auteurs n'ont pas la maturité artistique ni la profondeur d'analyse que requiert

un sujet aussi ambitieux et complexe. Leur film fait parfois songer à un collage naïf et adolescent de références mal digérées puisées dans l'œuvre de cinéastes blancs comme Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian De Palma et Oliver Stone. Les thèmes et les idées formelles de ces réalisateurs ont beau être appliquées ici à un film sur la condition des Noirs, le résultat demeure quand même emprunté et stérile.

On doit quand même admettre que les frères Hughes savent filmer. Ainsi, le vol du fourgon blindé, qui constitue la pièce de résistance du film, s'avère assez époustouflante sur le plan de la mise en scène. Mais rendu à ce point-là dans l'histoire, on se moque des personnages et de leur drame. La séquence, si réussie soit-elle techniquement, nous épate sans nous toucher. C'est dire jusqu'à quel point les auteurs ont raté leur mise.

Martin Girard

Jade

É.-U. 1995. 95 min. — **Réal.**: William Friedkin — **Int.**: David Caruso, Linda Fiorentino, Chazz Palminteri, Richard Crenna, Michael Biehn — **Dist.**: Paramount.

A la base de **Jade** il y a un scénario putassier du scénariste Joe Eszterhas, qui recycle sans effort les formules déjà faisandées de son plus grand succès, **Basic Instinct**. Dans un San Francisco chic, toc et touristique, il plante un *who-dunit* habité de personnages désaxés, tant les suspects (l'inévitable femme-fatale) que les enquêteurs. Derrière l'étalage habituel de scènes de sexe qu'il propose, le scénariste parvient difficilement à dissimuler son puritanisme hypocrite. En effet, comme dans **Basic Instinct** et **Sliver**, Eszterhas décrit la pratique sexuelle comme un état maladif et malsain qui entraîne forcément les pires conséquences. C'est déjà assez pour rendre **Jade** imbuvable, mais il y a aussi tout le reste: une intrigue passablement ridicule dont chaque détail est maladroitement télégraphié au spectateur, une mise en scène indifférente du vétéran William Friedkin, qui réussit même à rendre banales les courses-poursuites dans les rues en pentes de San Francisco, et une interprétation fade de David Caruso et de Linda Fiorentino qui forment un couple «interdit» particulièrement ennuyeux.

Martin Girard

Copycat

(L'Imitateur) É.U. 1995, 123 min. — **Réal.**: Jon Amiel — **Int.**: Sigourney Weaver, Holly Hunter, Dermot Mulroney, William McNamara, Harry Connick Jr. — **Dist.**: Warner Bros.

Copycat est un film tendu. Non seulement parce qu'il s'agit d'un suspense, d'ailleurs magnifiquement réalisé par Jon Amiel, mais aussi, et peut-être surtout, parce qu'on le sent déchiré entre deux attitudes à adopter, deux univers à explorer. D'un côté, le film joue clairement le jeu un peu crasse des films d'exploitation lorsqu'il victimise, à la chaîne, une série de jeunes et jolies femmes. Comme il est de coutume dans ce genre de situation, les victimes demeurent pour la plupart inconnues, ce qui donne l'impression désagréable qu'elles ne sont que de la chair à disséquer pour relancer l'action. Mais que penser cependant du fait que la victime principale s'avère être une star, et pas n'importe laquelle puisqu'il s'agit de Sigourney Weaver ? Celle-là même qui a combattu, à répétition, le pire monstre du cinéma de science-fiction se voit ici réduite à l'inaction et la paralysie. Souffrant d'agoraphobie, son personnage ne peut même pas sortir de chez elle tellement la peur l'étrangle. Avec un tel casting, de deux choses l'une, ou les auteurs de **Copycat** s'offrent le fantasme douteux de mater la plus grande Amazone du cinéma héroïque... ou ils s'apprêtent à tendre un piège aux spectateurs misogynes. Parce que, vous l'aurez deviné, Weaver finit par se rebeller contre sa condition, reprendre le dessus et humilier son agresseur. Il est d'ailleurs très cathartique de la voir secouée d'un fou rire au pire moment de son calvaire. On pense alors apercevoir l'héroïne d'**Aliens** sur ses traits. Une Ripley prête à s'exclamer:«Ecoute mon vieux, j'en ai vu d'autres. Va te rhabiller.» Si l'on ajoute à cet élé-

1989

JU DOU

Zhang Yimou, un des plus importants piliers de la renaissance du cinéma chinois (peut-être le plus important, si ce n'est le plus célèbre), est né en 1950. Il a commencé sa carrière au cinéma comme chef-opérateur, particulièrement sur **La Terre jaune** (1983) et **La Grande Parade** (1985), d'un autre grand cinéaste chinois de la cinquième génération, Chen Kaige. C'est en 1988 qu'il fera connaître au monde ses talents de metteur en scène, ainsi que la beauté diaphane de sa comédienne attitrée, Gong Li, avec **Le Sorgho rouge**, histoire d'amours contrariées et de passions refoulées. C'est dans le cadre d'une teinturerie aux toits ouverts, pratiquement avec vue sur les montagnes, que se déroule **Ju Dou**, certainement le plus représentatif des films de Zhang Yimou. Gong Li y joue le rôle d'une jeune paysanne, achetée par le patron, un homme âgé qui espère qu'elle lui donnera un enfant mâle. Maltraitée par son époux, Ju Dou s'attachera au neveu de celui-ci qui vit avec eux. C'est de lui qu'elle aura son garçon. Mais leur bonheur sera de courte durée. Le cinéaste s'est rendu célèbre par la perfection de sa photographie, de ses décors, des sons et des couleurs, et **Ju Dou** est une impeccable féerie pour les sens, tout comme le seront ses films suivants (**Épouses et concubines, Qiu Ju, une femme chinoise, Vivre** et **Shanghai Triad**).

et aussi: **Valmont** (Milos Forman), **The Unbearable Lightness of Being** (Philip Kaufman), **Batman** (Tim Burton), **Cinéma Paradiso** (Giuseppe Tornatore), **Bouge pas, meurs et ressuscite** (Vitali Kanevski), **Bye Bye Blues** (Anne Wheeler), **Sweetie** (Jane Campion), **Jésus de Montréal** (Denys Arcand), **Yaaba** (Idrissa Ouedraogo), **Speaking Parts** (Atom Egoyan), **Mon XXe siècle** (Ildikó Enyedi), **Leningrad Cowboys Go America** (Aki Kaurismäki), **Monsieur Hire** (Patrice Leconte), **Trop belle pour toi** (Bertrand Blier), **My Left Foot** (Jim Sheridan), **Splendor** (Ettore Scola), **Henry V** (Kenneth Branagh), **Mystery Train** (Jim Jarmusch), **Nocturne indien** (Alain Corneau), **Scandal** (Michael Caton-Jones), **Born on the Fourth of July** (Oliver Stone), **Dead Calm** (Phillip Noyce), **Field of Dreams** (Phil Alden Robinson), **sex, lies and videotape** (Steven Soderbergh), **Dead Poets Society** (Peter Weir), **Mountains of the Moon** (Bob Rafelson), **The Cook The Thief His Wife & Her Lover** (Peter Greenaway), **Cruising Bar** (Robert Ménard).

→

ment positif, la présence non moins importante de Holly Hunter dans le rôle de l'investigateur principal, on comprend mieux le potentiel subversif du film, sa charge féministe. Et c'est là l'autre pendant de l'histoire. L'élément qui crée la dynamique discursive au sein de l'œuvre. C'est la tension dont je parlais plus haut.

Au cœur du film, il y a donc ce duo de femmes fortes qui, loin d'être faites de carton pâte, possèdent une psychologie nuancée et complexe, une nature surprenante (il faut voir la minuscule Hunter braquer son arme sans perdre un iota de sa politesse, c'est à mourir de plaisir). Les deux héroïnes font figure de paradoxe face au thriller, car elles en défient les règles de par leur seule présence antinomique (Weaver en victime rebelle et Hunter en femme d'action). Les auteurs poussent même l'expérimentation jusqu'à se débarrasser, bien avant la fin, de tous les mâles qui pourraient leur venir en aide... Dommage alors que l'épilogue ne soit pas consacré à ces *wunder fraulein*. Au lieu de célébrer la victoire de Weaver et Hunter, ou de nous les montrer se poser la question de leur avenir (de leur devenir cinématographique?), Jon Amiel s'attarde aux élucubrations du fou meurtrier. A-t-il ainsi voulu rendre hommage à **Psycho** ou s'est-il tout simplement plié aux nouvelles exigences commerciales de la fin ouverte? Si **Copycat II** apparaît sur nos écrans l'automne prochain, nous aurons notre réponse.

Johanne Larue

Sigourney Weaver dans **Copycat**

Rene Russo et John Travolta dans **Get Shorty**

Get Shorty

(C'est le petit qu'il nous faut) É.-U. 1995. 105 min. — **Réal.:** Barry Sonnenfeld — **Int.:** John Travolta, Gene Hackman, Rene Russo, Danny DeVito, Dennis Farina — **Dist.:** MGM|UA

Épinglant au passage les «faiseurs» de films hollywoodiens, un peu à la manière du Altman de **The Player** mais en plus léger, Sonnenfeld offre avec **Get Shorty** une des comédies de gangsters les plus drôles depuis l'irrésistible **Married to the Mob** de Jonathan Demme. Dans un style fluide et *cool* au possible, l'auteur des deux **Addams Family** met en scène une savoureuse mêlée où se frottent mafiosi, producteurs de films et vedettes hollywoodiennes. Au fil d'une intrigue sinueuse mais fort habilement agencée, l'auteur décrit en fait la genèse d'un film, de son financement à son tournage, en passant par le développement du scénario et la distribution des rôles. Ce faisant, Sonnenfeld ne se gêne pas pour démystifier un processus de création qui s'avère évidemment fort douteux (comme en témoigne la scène où les personnages discutent de la réécriture du scénario comme s'il s'agissait d'une formalité routinière). Comme un chien qui se mord la queue, **Get Shorty** s'avère à la fin être le même film que celui dont il raconte la genèse! En d'autres mots, **Get Shorty** devient en lui-même un exemple de son propre message qui dit à peu près ceci: lorsqu'un bon fim sort de Hollywood, c'est toujours *en dépit* de la connerie et de la corruption qui prévalent dans cette ville.

Au-delà de son côté réflexif ironique, **Get Shorty** se signale par le raffinement de sa mise en scène. Sonnenfeld s'impose comme l'un des rares stylistes de la comédie hollywoodienne. La photographie et la direction artistique de son film sont parfaites, que ce soit le kitsch coloré et lumineux des décors floridiens ou le mélange paradoxal de sophistication et de mauvais goût qui caractérise les décors californiens. L'aisance et la souplesse de la mise en scène se reflètent dans le jeu parfaitement décontracté des interprètes, tous excellents (en particulier Travolta et Hackman qui forment un duo du tonnerre). Il faut dire que ceux-ci profitent de dialogues particulièrement bien écrits. Bref, voilà du divertissement bien fait, sans bavure, intelligent et plein d'élégance.

Martin Girard