

Coups d'oeil

Number 182, January–February 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49574ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1996). Review of [Coups d'oeil]. *Séquences*, (182), 51–54.



Michael Douglas

The American President

É.-U. 1995, 113 min. — Réal.: Rob Reiner — Int.: Michael Douglas, Annette Bening, Michael J. Fox, Martin Sheen, David Paymer, Richard Dreyfuss — Dist.: Columbia.

Le film de Rob Reiner vante les mérites du libéralisme, de la rectitude politique et des valeurs défendues par le parti démocrate américain. C'est un film fait par des artistes qui sont pour l'avortement, la liberté d'expression (y compris la liberté de brûler le drapeau américain), la défense de l'écologie et la réglementation du port d'armes. Bref, ce n'est peut-être pas un film gauchisant (quand même!), mais c'est sûrement ce qui se rapproche le plus d'un film hollywoodien anti-droite. On serait donc tenté d'aimer ça et de trouver le tout sympathique. L'ennui, c'est que toutes ces belles intentions s'inscrivent dans le cadre d'une apologie agressive de la grandeur américaine. Pas une seule réplique du film ne vient mettre en doute le fait que ce pays est le plus puissant, le plus beau, le plus démocratique, le plus parfait du monde.

Avec une candeur qui relève de la bêtise, Reiner montre le président des États-Unis (un Michael Douglas plus suffisant que jamais) comme un prince charmant dont la sensibilité lui fait même avoir des remords lorsqu'il ordonne le bombardement nocturne d'une base militaire en Libye où risque de mourir un concierge. Heureusement dans *The American President*, un représentant du Pentagone confirme que les attaques américaines sont toujours dirigées contre des installations militaires et ne

font pas de victimes parmi les civils. Nous voilà rassurés. Ce film indécrottablement patriotique, qui a fait l'unanimité enthousiaste chez les critiques américains, se déroule dans une bulle où les problèmes sociaux se règlent à grands coups de belles paroles ronflantes sur la grandeur de la démocratie américaine. Le résultat est ni plus ni moins un film de propagande odieuse.

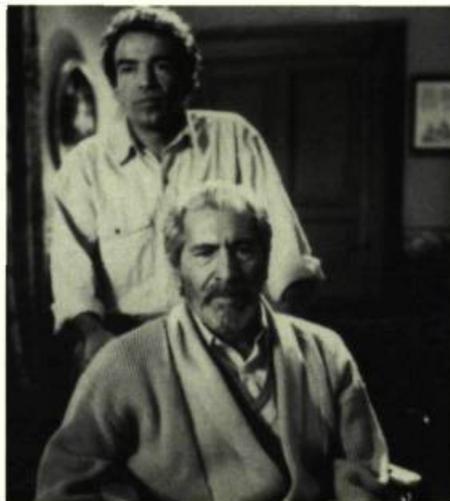
Martin Girard

Deux crimes

Mex. 1994, 105 min. — Réal.: Roberto Sneider — Int.: Damian Alcazar, José Carlos Ruiz, Dolores Heredia, Margarita Isabel, Leticia Huijara, David Clennon, Pedro Armendariz, René Perreira — Dist.: Malofilm.

À la base de *Deux crimes*, il y a un scénario captivant et fort bien construit dans la mesure où les intrigues qu'il propose ne sont résolues qu'à la toute fin. Parce qu'il est injustement soupçonné d'un meurtre, Marcos, employé dans une entreprise de planification urbaine, quitte Mexico pour se réfugier chez son oncle Ramón, grand propriétaire terrien dans une petite ville de province.

À partir de ce moment, l'échelle sociale régissant la vie du héros est soudainement inversée: jusqu'ici, à la ville, Marcos n'était qu'un simple citoyen parmi tant d'autres; une fois chez les siens, il se comporte comme un parvenu. À tel point que le dicton «le culot réussit parfois où la prudence échoue» convient parfaitement à ce



Damian Alcazar et José Carlos Ruiz

personnage. D'un côté, Marcos mystifie les membres de sa famille en leur racontant des mensonges (il va, entre autres, proposer une affaire bidon à son oncle) ou en séduisant les femmes de son entourage (même si celles-ci sont consentantes); de l'autre, il s'enferme dans ses propres contradictions en demeurant assez naïf pour ne pas voir ce qui se mijote autour de lui: les proches de Marcos voudraient bien s'en débarrasser car il représente un sérieux obstacle à l'obtention d'un important héritage.

En bon conteur, Roberto Sneider multiplie les chassés-croisés. Il s'agit là d'une stratégie narrative visant à dérouter le spectateur. Mais à mesure que le récit progresse, les pièces de ce qui ressemble à un puzzle finissent par s'imbriquer jusqu'à la finale, inattendue.

Étude de mœurs sur la corruption et l'absence de valeurs, cette adaptation d'un roman de Jorge Ibarguengoitia expose la cupidité, la jalousie et l'hypocrisie d'un groupe de personnages prisonniers de leur rapacité.

Pour éviter que le film tombe dans le sordide, Sneider crée un ton particulier en associant l'ironie qui se dégage de l'ensemble à l'humour pince-sans-rire des protagonistes. Sur ce point, on soulignera leur cynisme éloquent, qu'il s'agisse du héros ou d'un membre de son entourage, chacun cherchant son unique intérêt, inventant sa propre morale.

Même si la mise en scène n'invente rien, elle demeure toutefois honnête et assez soignée pour un premier long métrage. Nul doute que Sneider a su tirer profit de l'expérience acquise en travaillant sur des films de réalisateurs tels que Sydney Pollack (*Havana*), Taylor Hackford (*Bound for Glory*) et Allison Anders (*Mi vida loca*).

Sans être une découverte, le film constitue un spectacle séduisant et intelligent. Il est clair qu'avec *Deux crimes*, le cinéaste confirme l'originalité du nouveau cinéma mexicain, aujourd'hui reconnu comme l'un des plus dynamiques de l'Amérique latine.

Élie Castiel



Living in Oblivion

Living in Oblivion

É.-U. 1994, 91 min. — Réal.: Tom DiCillo — Int.: Steve Buscemi, Catherine Keener, Dermot Mulroney, Danielle von Zemeck, James LeGros — Prod.: Michael Griffiths, Marcus Viscidi — États-Unis — 1994 — 91 minutes — Dist.: Malofilm.

Dans *Johnny Suede*, le premier long métrage de Tom DiCillo, le personnage incarné par Brad Pitt était par moments sujet à des rêveries dans lesquelles il imaginait un dénouement heureux à une situation de crise dans sa vie réelle. *Living in Oblivion*, récit loufoque du tournage d'un petit film indépendant, poursuit dans cette voie mais de façon encore plus radicale. Ainsi, il ne s'agit plus ici de simples rêveries mais bien de véritables rêves et cette fois, c'est le film tout entier qui se retrouve placé sous le signe de l'oni-risme.

En effet, on constate après coup que *Living in Oblivion* est divisé en trois séquences principales, d'abord le rêve du réalisateur Nick Reve, suivi de celui de Nicole, la vedette féminine de son film, et enfin le tournage réel d'un rêve (beau paradoxe!). Ainsi, le spectateur comprend que ce qui lui a été montré était auparavant passé par le prisme de l'inconscient de certains personnages. Il lui appartient alors de faire la part des choses entre le fantasme et la réalité.

Par exemple, juste avant que Nicole s'assou-pisse, on voit celle-ci au lit avec la vedette masculine Chad Palomino, qui lui signifie alors avec arrogance de ne pas s'attacher à lui. C'est évidemment ce qui explique l'agressivité de l'actrice face à son partenaire, qu'elle dépeint dans son

rêve comme un imbécile insupportable et narcissique. Et comme par hasard, tous deux s'apprennent à tourner une scène dans laquelle elle doit lui déclarer son amour (une autre excellente trouvaille scénaristique). Pas étonnant que tout dérape. Mais en réalité, Chad est-il à ce point insignifiant et prétentieux? Sans doute, mais à défaut d'un autre point de vue que celui, biaisé, de Nicole, on ne peut en avoir la certitude.

Contrairement à la mise en scène pour le moins incertaine du film en cours de tournage (qui s'intitule également *Living in Oblivion*), celle de Tom DiCillo s'avère sûre et maîtrisée, et le réalisateur peut compter sur une solide équipe d'interprètes. Les trouvailles comiques abondent, notamment dans les dialogues qui sont souvent d'une drôlerie irrésistible. De plus, une musique suave crée un climat d'une belle étrangeté, tandis que le recours astucieux à différentes gammes de noir et blanc, pour distinguer d'une part le rêve de la réalité et d'autre part le film tourné de l'équipe qui le tourne, contribue à dérouter plus sûrement le spectateur.

Toutefois, on se doit de constater l'intérêt inégal des trois parties du film. Ainsi, après une ouverture qui constitue un savoureux morceau de bravoure — le tournage d'un plan séquence chaque fois interrompu par un nouvel ennui technique — les deux autres segments ne possèdent pas le rythme de cette scène initiale et ont tendance à traîner en longueur. Ainsi, malgré un lot de répliques piquantes, dont plusieurs prennent pour cible le jet set hollywoodien, la séquence avec l'infatué Palomino sent quelque peu le cliché, tandis que la scène finale du tournage du rêve tourne désespérément en rond.

Il n'en demeure pas moins que Tom DiCillo a su, grâce à une utilisation à la fois malicieuse et probante de la dimension onirique, renouveler de façon rafraîchissante le thème du film dans le film, ce qui ravira autant les amateurs de *La Nuit américaine* de Truffaut que ceux du *Charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel.

Louis-Paul Rioux

La Promesse

Al./Fr./Sui. 1994, 119 min — Réal.: Margarethe von Trotta — Int.: Corrina Harfouch, Meret Becker, August Zirner, Anian Zollner, Susann Uge, Jean-Yves Gautier, Hark Bohm, Eva Mattes — Dist.: Alliance.

Les cinéphiles qui fréquentent Margarethe von Trotta connaissent ses thèmes de prédilection. Elle se montre sensible à l'amitié entre femmes, aux incompréhensions conjugales et à l'injustice sociale. Avec *La Promesse*, un drame sentimental s'élabore autour du mur de Berlin. Les relations entre Sophie et Konrad se butent à ce mur de la honte. Ce fameux mur devient comme un personnage intraitable qui s'amuserait à contrarier l'attraction de nos deux amants. Ici, l'injustice sociale pointe du doigt un régime communiste au visage inhumain avec sa police omniprésente, ses délations à l'intérieur même des familles, ses calculs à base de chantages. Sans oublier les déplacements étroitement surveillés. Le regard de la réalisatrice allemande laisse entendre que le communisme russe n'a été que la caricature d'un socialisme digne de ce nom. Le recul aidant, cette dénonciation peut sembler par trop facile. Voilà pourquoi elle fera avouer par la bouche de Konrad que plusieurs croyaient participer à l'avènement d'un monde nouveau. Margarethe von Trotta n'a pas inventé le bouton à quatre trous de l'histoire du cinéma, mais elle sait fort bien le coudre. Elle nous offre une sorte de triptyque qui se partage trois tranches de vie dans l'itinéraire de Sophie et de Konrad. L'action prendra place avant, pendant et après le mur. Dans la première partie, Sophie passera à l'Ouest par égout interposé tandis que Konrad sera arrêté dans l'Est. La deuxième partie surprendra nos deux tourtereaux à Prague à l'occasion d'un congrès scientifique. Le fruit de cette rencontre s'appellera Alexandre. L'invasion de Prague par les Soviétiques en 68 fera basculer le film dans une

troisième partie où les relations deviendront de plus en plus difficiles.

Malgré une construction très soignée, *La Promesse* ne semble pas tenir ses promesses. On a l'impression d'assister à un feuilleton qui a les moyens de sortir des quatre murs de la maison pour nous faire voir du pays. La grande déception vient du fait que cette belle histoire n'arrive pas à nous toucher. À l'exception de l'ouverture du mur qui ne pouvait pas ne pas susciter un émoi certain, tout n'est que froideur à la remorque d'émotions séchées. À trop vouloir bien construire, on en oublie parfois les boiseries chaudes.

Janick Beaulieu

Total Eclipse

É.-U. 1995, 110 min. — Réal.: Agnieszka Holland — Int.: Leonardo DiCaprio, David Thewlis, Romane Bohringer, Dominique Blanc — Dist.: Alliance.

Peu importe si dans *Total Eclipse*, Verlaine et Rimbaud s'expriment en anglais. Peu importe si leurs accents (ainsi que ceux de leur femme, mère, sœur — et des autres poètes qu'ils côtoient dans une scène) s'entrechoquent. Faut-il être cinéphile averti pour comprendre que le titre annonçait déjà la couleur? Que les acteurs choisis ont tous un «background» différent? Et que finalement, l'amour et la poésie n'ont pas besoin de langue, encore moins d'accent?

Le récit que nous propose Agnieszka Holland s'attache à un seul aspect de la vie de Rimbaud (sa relation mouvementée avec Verlaine), se basant dans l'ensemble sur un scénario de



David Thewlis et Leonardo DiCaprio

Christopher Hampton (d'après sa propre pièce). En fait, je m'attendais à ce que la cinéaste passe sous silence les dernières années de Rimbaud en Afrique. Il n'était vraiment pas nécessaire d'aller tourner à Djibouti une ou deux scènes qu'un commentaire off (destiné aux non-rimbaldiens) aurait pu tout aussi bien décrire.

En s'attachant uniquement à la relation homosexuelle des deux poètes et en se laissant porter par un récit puissamment écrit et imagé, on peut aisément être séduit par ce film qui combine une interprétation de grande classe et des images d'une très subtile beauté.

Leonardo DiCaprio (*What's Eating Gilbert Grape*, *The Basketball Diaries*, *The Quick and the Dead*) campe un Rimbaud iconoclaste et obscène qui, tout en écrivant «Le Dormeur du val», s'attaque aux hypocrisies, assène quelques vérités toutes crues (les siennes) à une société littéraire en quête de définition, provoque quelques belles bagarres ou urine sur des écrits qu'il trouve atroces. DiCaprio multiplie les grimaces désinvoltes, les gestes aigus, les poses aguichantes. Que celles et ceux qui soutiennent qu'il en met parfois trop viennent me prouver que le jeune Arthur était différent. Car on connaît peu de choses sur les déplacements de Rimbaud à cette époque, encore moins sur sa façon de se conduire en public. De son côté, David Thewlis (*Naked*) est un Verlaine tourmenté, déchiré entre le conformisme que lui impose sa belle-famille et l'anarchie voletante et outrancière de son jeune amant.

Quant à la photographie (signée Yorgos Arvanitis), elle ajoute à la subtilité narrative, renforçant par des accords subits les soubresauts de ces âmes en quête d'infini. Certains plans sur DiCaprio font penser à James Dean (qui avait d'ailleurs été pressenti un jour pour camper Rimbaud). Étrange retournement des choses: c'est à DiCaprio qu'on songe actuellement pour interpréter James Dean dans le film, longtemps reporté, qui lui sera un jour consacré.

Total Eclipse ne donne pas d'explication plausible au comportement intempestif de Verlaine vis-à-vis de sa femme qu'il dit aimer, ni aux agissements monstrueusement démesurés de Rimbaud. Les sursauts du cœur et de l'esprit sont ici insondables, et n'auront donc de résonance que pour ceux et celles qui voudront, à leur manière, les analyser pour mieux les comprendre. Que les autres se contentent seulement

de ressentir la plainte d'un jeune poète dont on réduirait en poussière le souvenir, si on le traitait banalement d'anticonformiste.

Maurice Elia

GoldenEye

G.-B. 1995, 130 min. — Réal.: Martin Campbell — Int.: Pierce Brosnan, Sean Bean, Izabella Scorupco, Famke Janssen, Joe Don Baker, Tchéky Karyo — Dist.: MGM/UA.

Le film de James Bond que je préfère n'est pas celui qui fait généralement l'unanimité, soit *Goldfinger*. Non, il s'agit plutôt de *On Her Majesty's Secret Service*, réalisé par Peter Hunt en 1969. Après cinq films avec Sean Connery, ce film avait la lourde tâche de présenter un



Famke Janssen et Pierce Brosnan

nouvel acteur, George Lazenby, dans le rôle du célèbre agent 007. Le même défi sera soulevé avec plus ou moins de succès dans *Live and Let Die* avec Roger Moore, dans *The Living Daylights* avec Timothy Dalton et dans le dernier cru, *Goldeneye* avec Pierce Brosnan.

Dans *On Her Majesty's Secret Service*, on a pris le temps de bien présenter le personnage en lui donnant une dimension nouvelle, en le rendant plus humain, en précisant mieux son rôle d'agent secret, en lui concoctant une mission complexe, mais surtout, en lui faisant connaître l'amour véritable en la personne de Tracy (superbe Diana Rigg), une femme de tête qu'il allait marier et perdre dans la même foulée, à cause de son métier et de ce qu'il représente. Le film démarrait sur les chapeaux de roues avec une scène mouvementée, mais pas trop, juste assez pour surprendre par son ton mystérieux et mélancolique. Plus tard, les morceaux de bravoure et les cascades spectaculaires rivaliseraient les

unes avec les autres, en particulier une mémorable poursuite en skis et une époustouflante descente en bobsleighs.

Il n'y a rien de tout ça dans *Goldeneye*. Rien de mémorable non plus, si ce n'est la scène d'ouverture et c'est là que le bât blesse. Le film s'enclenche sur un point culminant tellement élevé qu'il n'est jamais capable de remonter aussi haut par la suite. On voit notre nouveau Bond se tirer d'un incroyable faux-pas en plongeant dans un ravin à la suite d'un avion sans pilote qui le précède. Bond réussit (qui en aurait douté?) à se glisser dans l'appareil en chute libre (un exploit totalement invraisemblable) et à le redresser, pendant qu'une base militaire russe explose derrière lui. La cascade est tellement impressionnante que les spectateurs applaudissent dans la salle. Sans doute ont-ils oublié les scènes identiques dans *The Spy Who Loved Me* et *Moonraker*. Mais surtout, leurs applaudissements anticipent leur ennui à venir: jamais le film ne pourra se relever d'une telle scène d'ouverture. Le scénario va suivre la même courbe descendante que l'avion, parvenant de justesse à se relever vers la fin pour l'inévitable scène de destruction qui copie allégrement celle de *You Only Live Twice*. À l'image de l'avion, la chute du scénario est beaucoup plus spectaculaire que sa remontée.

Il est navrant de constater que les auteurs de ce nouveau James Bond n'ont absolument rien à dire de nouveau sur le sujet. Ils ne parviennent pas à situer le personnage dans le paysage politique actuel, ce qui prouve que cette franchise est désormais périmée. C'est bien dommage, car deux éléments laissaient présager mieux. D'abord, Pierce Brosnan se révèle parfaitement adéquat pour le rôle. Il y a dix ans, il avait manqué une première chance de jouer l'agent secret britannique à cause du contrat qui le liait à NBC et *Remington Steele*. C'est Timothy «sans âme» Dalton qui le remplaça. Aujourd'hui, Brosnan possède un physique encore plus mature et son charisme perce (ou Pierce?) l'écran. Malheureusement pour lui, *Goldeneye* s'engouffre dans la formule «bondienne» la plus éculée et les clichés des films d'action récents (pour en savoir plus sur ces clichés, lisez la critique de *Cutthroat Island* dans ce même numéro).

L'autre élément prometteur est la musique d'Eric Serra. Dès l'ouverture, les basses profondes typiques du style unique de Serra, que l'on

associe surtout aux films de Luc Besson, viennent rompre la monotonie mélodique du répertoire monosyllabique de l'habituel John Barry. On se surprend alors à souhaiter que le réalisateur de *Léon/The Professional* se fasse la dent sur James Bond. À défaut de renaître, peut-être que double-zéro-sept pourrait enfin jouir d'une mort véritablement cinématographique.

André Caron

Jumanji

É.-U. 1995, 100 min. — Réal.: Joe Johnston — Int.: Robin Williams, Kristen Dunst, Bonnie Hunt, Bradley Pierce, David Alan Grier, Adam Hann-Byrd, Jonathan Hyde, Bebe Neuwirth — Dist.: Columbia.

«Qui s'y frotte s'y pique». Telle pourrait être la devise de Jumanji, un jeu maléfique venu du fond des âges, dans lequel les pions avancent tout seuls en réservant aux participants de terribles calamités issues de la jungle sauvage. Jumanji se définit donc comme un jeu pervers et éprouvant qui ne connaît aucun gagnant, sinon lui-même.

Il s'agit également du nouveau film de Joe Johnston, fondé pour l'essentiel sur des effets spéciaux digitaux, qui poursuivent dans la veine des exploits visuels accomplis sur le *Jurassic Park* de Steven Spielberg. Or, si par moments les trucages sont manifestes, dans l'ensemble, le résultat ne laisse pas d'impressionner, de par l'ampleur des catastrophes qui s'abattent sur les joueurs.

Mais *Jumanji* ne se contente pas d'être un film d'action mené tambour battant et interprété avec conviction par une distribution chevronnée. Il s'appuie au surplus sur un scénario astucieux qui joue sur deux époques, à la manière de la série des *Back to the Future* de Robert Zemeckis. Ainsi, tout commence en 1969 dans une petite ville de la Nouvelle-Angleterre. Alan Parrish, le fils craintif du riche propriétaire de l'importante fabrique de chaussures pourvoyeuse de la majorité des emplois locaux, trouve Jumanji peu après s'être disputé avec son père. Il entame alors une partie avec sa copine Sarah et le jeu diabolique a tôt fait d'aspirer le petit garçon.

Et c'est là que les auteurs ont su faire preuve de rigueur, en tirant toutes les conséquences de

la disparition mystérieuse d'Alan. Ainsi, l'action se transporte de nos jours, dans la même petite ville, maintenant placardée, victime d'un chômage endémique, car les parents d'Alan sont morts de chagrin et la fabrique a dû être fermée. Il subsiste donc un lourd climat de morosité, qui culmine avec la scène peu édifiante du pillage d'un grand magasin, alors que la ville en état de siège est envahie par la faune ravageuse libérée par Jumanji.

Car peu de temps auparavant, deux enfants orphelins qui ont emménagé dans l'ancienne demeure d'Alan avec leur tante ont découvert dans le grenier le jeu malfaisant. Après avoir provoqué à leur tour de multiples catastrophes, les gamins libèrent Alan, devenu adulte. Celui-ci leur fait alors comprendre qu'il doit terminer la partie débutée jadis, afin que tout rentre dans l'ordre. Et cette fois encore, les scénaristes font montre de logique, en requérant la présence de



Bradley Pierce, Bonnie Hunt, Robin Williams et Kirsten Dunst

Sarah adulte, car c'est tout bonnement à son tour de jouer. Après moult mésaventures, la partie se termine et, dans une des scènes les plus spectaculaires du film, tous les effets néfastes de Jumanji sont aspirés et l'action se retransporte vingt-cinq ans plus tôt, comme si rien ne s'était passé. Sauf qu'entre-temps, le petit Alan aura appris à affronter ses peurs et se réconciliera avec son père. Et les deux gamins qui l'ont sauvé ne seront jamais orphelins.

Ainsi, tout est bien qui finit bien dans la plus belle tradition hollywoodienne. Mais outre cette finale pontifiante, *Jumanji* constitue un cocktail corsé d'émotions fortes et d'humour, qui sait divertir intelligemment le spectateur. Et ça, c'est déjà beaucoup.

Louis-Paul Rioux