

Vue panoramique (critique de 17 films)

Numéro 50-51, automne 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22117ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1990). Compte rendu de [Vue panoramique (critique de 17 films)]. *24 images*, (50-51), 96-104.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

du 7 avril 1990 au 12 juillet 1990

Ont collaboré :

Michel Beauchamp — M.B. Marco de Blois — M.D. Thierry Horguelin — T.H. Marcel Jean — M.J. Guy Ménard — G.Mé. Georges Privet — G.P. André Roy — A.R.

BABYLONE

Misère de la coproduction ! Misère du cinéma quand il est ainsi fabriqué artificiellement et qu'il nous inflige une œuvre mi-chair mi-poisson, où l'absence de singularité, de pensée, de désir de cinéma, est effroyable. Si la critique s'est acharnée sur

cette pauvre *Babylone*, de Manu Bonmariage, c'est qu'elle aurait bien voulu que cette première coproduction belgo-canadienne (québécoise) soit une réussite, d'autant plus que deux pays semblables, par leur faible population, par leurs divisions linguistiques, y étaient impliqués. On aurait pu, qui sait ? trouver des affinités entre la Belgique et le Québec, un imaginaire à transcrire dans un univers particulier. Las ! Le film est bâtard du début jusqu'à la fin, échouant à circonvier un réel et des personnages, où la direction artistique a pris tellement d'importance (ah tous ces objets colorés et ces figurants incongrus dans le plan !) que son aspect esthétique tourne à l'absurdité tant il est gratuit. C'est comme si les producteurs avaient voulu pondre un prototype léché de coproduction. On a évidemment abouti à un projet si plat, à un scénario si passe-partout, à un produit si forcément tout-public qu'il ne peut intéresser aucun spectateur, ni de ce côté de l'Atlantique, ni de l'autre, ni naturellement d'ailleurs. On ne peut que plaindre Manu Bonmariage, lui qui en est à son premier film de fiction, à qui on n'a accordé aucun droit de cité comme cinéaste, aucune chance de personnaliser son film. Tout aussi perdants sont les comédiens : on s'est servi d'eux, sans égard pour leur talent, pour la bêtise d'un commerce : comme si *Babylone* avait été coproduit pour empocher purement et simplement de l'argent. Et après, on vient nous parler de la désaffection du public et on accuse les critiques de l'échec d'un film, alors qu'en fait tout le monde, organismes subventionneurs comme producteurs, fait mal son travail comme ici. Quelle misère ! (Belgique-Canada 1990. Ré. : Manu Bonmariage. Int. : Frédéric Deban, Rafael Sanchez, Charlotte Laurier, Marie Tifo, Pierre Curzi.) 90 min. Dist. : Prima Film — A.R.



Frédéric Deban et
Charlotte Laurier,
Babylone



Christopher Lloyd
et Michael J. Fox,
*Back to the
Future III*

BACK TO THE FUTURE III

Ce film, le dernier de la série issue de la collaboration de Robert Zemeckis et Steven Spielberg, est une photocopie de l'épisode précédent, comme celui-ci l'était du premier. Ce qui change, c'est la performance de la photocopieuse. Il n'y a donc pas grand-chose à espérer de *Back to the Future III*, car rarement au cinéma le procédé de la «recette» n'aura été utilisé avec autant d'excès. Mieux : le film semble davantage un combat entre Zemeckis et la recette qu'entre Marty McFly et un méchant. En effet, c'est bien pour Zemeckis que le spectateur s'inquiète : saura-t-il venir à bout de la recette ? Saura-t-il trouver des effets spéciaux plus ingénieux encore ? Y aura-t-il des anachronismes encore plus désopilants ? Et en ce sens, on peut dire que *Back to the Future III* offre le premier happy end de la série, car la fin du film marque la fin de la série — pardon, de la recette.

Malgré tout, *Back to the Future III* se laisse voir avec moins d'ennui que le précédent. Le récit est débarrassé de l'amoncellement de gadgets et de clins d'œil qui rendait

insupportable le deuxième épisode. S'agit-il cependant d'un choix? Après tout, le film se déroule dans un cadre d'époque (le western) où les effets spéciaux «high tech» n'auraient pas eu leur place. À la limite, le western peut même être perçu ici comme un effet spécial de très longue durée, tant sa présence n'a que des raisons bêtement nostalgiques. Quant à Marty

McFly, l'adolescent insipide et incolore, et quant à Doc, le scientifique hyperactif de service, eh bien, ils n'intéressent plus personne. (É-U. 1990. Ré.: Robert Zemeckis. Int.: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Mary Steenburgen). 119 min. Dist.: Universal. — M.D.

DIE HARD 2

En doublant bêtement les proportions du premier film, le second en démontre, a contrario, toute l'originalité: les ingrédients prévus sont à leur place, mais ils restent inertes, vidés de leur pouvoir par l'absence flagrante d'un regard intelligent, capable d'en comprendre et d'en reproduire le fonctionnement. Ceux qui croient (et ils sont nombreux) qu'il est facile de réussir un film de ce genre n'ont qu'à comparer l'habileté, l'humour et le sens stratégique du premier film, à la maladresse et à l'inefficacité du second.

De l'original à sa suite, nous passons du second au premier degré: l'élément de dérision qui donnait ironiquement toute sa crédibilité au premier film disparaît dans le second au profit d'une caricature qui transforme l'original en objet de parodie. On pense d'ailleurs irrésistiblement à *Airplane* en voyant les avions tomber comme des mouches au-dessus de cet aéroport enneigé, où l'incroyable John McClane extermine une cohorte de mercenaires de série B, venus à la rescousse d'un dictateur d'opérette. Si *Die Hard 2* est un film sans idées, il n'est cependant pas un film sans moyens, au contraire: plus de soixante millions de dollars d'effets spéciaux, de cascades et de métal hurlant s'efforcent de couvrir la besogne approximative d'un nouveau tâcheron, Renny Harlin (obscur exécutant de *Ford Fairlane*, qui touchera trois millions de dollars pour sa prochaine réalisation). Le succès du second volet ne faisant aucun doute, le spectateur peut se demander de quelle manière John McClane passera ses prochaines vacances de Noël: avec des otages aux Olympiques d'hiver? Comme gardien d'une centrale nucléaire en Pennsylvanie? Ou à bord d'un super-pétrolier à la dérive dans la mer du Nord? Une chose est sûre: où qu'il aille, les terroristes, les compagnies d'assurance, les cinéphiles et les critiques frémiront. Mais peut-être pas toujours pour les mêmes raisons... (É-U. 1990, Ré.: Renny Harlin. Int.: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, William Sadler.) 120 minutes. Dist.: Fox. — G.P.

Bruce Willis,
Die Hard 2



L'HOMME QUI VOULAIT SAVOIR

Le meilleur film néerlandais de l'année, tel que la publicité le proclame, repose tout entier sur la révélation finale du mystère que poursuit cet «homme qui veut savoir» dans quelles circonstances a disparu sa fiancée. Tel que cette fois la publicité le réclame, le secret doit être préservé afin de ménager au spectateur la surprise d'une chute inattendue. Mais si le spectateur s'en trouve extrêmement déçu, s'il s'estime de surcroît floué par un film qui s'effondre depuis le début une fois l'énigme résolue, ne brûlera-t-il pas de s'ouvrir la trappe? Bien sûr, et c'est ce que je m'empresse de faire. Après la confrontation tendue et longuement attendue entre l'homme et l'assassin, celui-ci convainc le trop curieux fiancé d'ingurgiter un somnifère en échange de la révélation du sort de la disparue, qu'il connaîtra dès son réveil. Jusque-là, le film sécrétait un ennui qu'enfin ce moment, pense-t-on, parviendra à rompre. Donnadiu en détraqué insoupçonnable faisait de son mieux pour donner chair à l'idée du film, qu'on devine être la fascination réciproque de deux hommes aussi obsessifs l'un que

Bernard-Pierre
Donnadiu,
*L'homme qui
voulait savoir*



l'autre. Ouais, mais ça traîne drôlement et c'est filmé comme ça vient, avec une prédilection pour le « neutre signifiant », si vous voyez ce que je veux dire. Scène finale, l'homme se réveille dans une boîte en bois filmée de l'intérieur : il est enterré vivant. Le spectateur, lui, est atterré. Le geste devrait commander sinon un motif, une motivation. Et on ne la retrace nullement dans le parcours du meurtrier, rien n'établissant le

lien entre ses obsessions et ce désir d'horrible. Erreur de psychologie, gratuit, trop gratuit. Cette issue n'est pas le résultat d'une construction, mais inversement d'une idée-choc, à laquelle se réduit le film. (Holl./Fr. 1988. Ré. : George Sluizer. Int. : Bernard-Pierre Donnadieu, Gene Bervoets, Johanna Ter Steege.) 107 min. Dist. : France Film. — M.B.

HOUSE PARTY

Avec l'été, les films pour *teenagers* commencent à déferler sur nos écrans. En voici un qui a une particularité : il est noir, c'est-à-dire réalisé, produit et joué par des Noirs. La différence s'arrête là. On est loin de Spike Lee, de ses invectives et de son énergie troublante ; le rap n'est pas ici porteur de quelque révolution noire, mais fait bouger des clichés sur la jeunesse, l'incompréhension des adultes, le sens des responsabilités, etc. Film *clean*, il nous montre des gentils Noirs, répliques colorées des gentils Blancs quand on se donne la peine, comme dans de nombreux *sitcoms* télévisés, de nous les montrer sous un jour affable et œcuménique. Ce produit consensuel n'est doté d'aucune identité, sinon qu'il traîne un paradigme entendu sur la jeunesse — banlieusarde américaine —, illustré dans un style *speedé* accordé aux rythmes du rap qui est la base même du scénario, puisque deux amis d'école doivent se livrer, après les classes et à la maison, à un duel dansé. Reginald Hudlin, avec son premier film, profite de ce prétexte musical déchaîné — dont les cadrages tordus sont les répondants visuels — pour nous servir sous une frivolité apparemment anodine un discours sur le conflit des générations (le père ne comprend pas son fils), le *safe sex* (attention à votre condom trop longtemps inutilisé !), et contre l'alcool, la drogue et le racisme (qui est blanc). *House Party* est la version allongée et clippée de *The Cosby Show* et de sa bonne conscience, un divertissement aussi honnête que convenu. (É.-U. 1989. Ré. : Reginald Hudlin. Int. : Kid'n'Play, Full Force, Christopher Reid, Christopher Martin, Robin Harris.) 96 min. Dist. : Alliance Vivafilm. — A.R.



A.J. Johnson et
Tisha Campbell,
House Party



Theresa Russell,
Impulse

IMPULSE

L'entrée dans l'industrie par le thriller est en Amérique une tentation à laquelle succombent plusieurs cinéastes neufs, tout juste après ce premier échec plein de promesses qui les a fait connaître. Et deux femmes ont succombé récemment, Katherine Bigelow avec *Blue Steel* et maintenant Sondra Locke, ex-Madame Eastwood comme on sait. *Ratboy* était pour elle ce premier film méconnu qui devrait l'être moins car on l'a dit formidable. Quant à *Impulse*, un peu moins thriller qu'inquiétant portrait, c'est effectivement l'histoire d'une

femme sous impulsion qui ignore tout de l'origine et de l'enjeu de ses pulsions, précisément. « Undercover policewoman », elle fait la pute sous les ordres d'un chef à qui cela donne des idées, épingleant ici de pauvres maris, confondant là de redoutables trafiquants. Elle résiste vaillamment jusqu'à ce qu'un plus bel officier prenne la relève et parvienne à rendre la même idée séduisante. Dans un appartement type de flic bellâtre, solitaire et un brin cultivé, elle s'abandonne. C'est une scène d'amour filmée par une femme, une joute sexuelle chaste pour les yeux

mais vraiment impudique qui donne la mesure. Le vrai a été saisi. Comme est aussi vrai le déchirement de la femme, celle qui n'a pas froid aux yeux et reste digne face à l'envie qui la tenaille de franchir la barrière de l'honnêteté, du vice peut-être. Sondra Locke n'est prude de rien, ne craint rien avec talent. La dureté des sentiments est donnée sans édulcorant, la fable n'est pas mièvre, le happy end est une vraie rédemption. Le filmage

est comme on dit sec et nerveux, l'histoire est scénarisée et la mise en scène est invisible parce qu'elle doit l'être, toute concentrée à faire se dévider l'action. Maintenant, dans quelle voie madame Locke trouvera-t-elle son destin de cinéaste? (É.-U. 1990. Ré.: Sondra Locke. Int.: Theresa Russel, Jeff Fahey.) 108 min. Dist.: Warner — M.B.

LAST EXIT TO BROOKLYN

D'un roman sombre et implacable, d'une mosaïque quasi dantesque signée Hubert Selby Jr. (par ailleurs auteur de ce chef-d'œuvre intitulé *Le Démon*), Uli Edel (*Moi, Christiane F...* de triste mémoire) a tiré un ignoble hymne à la morale la plus conservatrice et la plus poisseuse qui soit. Voici donc une démago-pub de deux heures où tous les déviants (c'est-à-dire un homosexuel, un travesti et une femme à la cuisse légère) sont rageusement punis avant que les bons travailleurs aient finalement droit de franchir les portes du paradis (figurées par celles de l'usine, réouvertes après une longue grève). Dégoûtant! (All. 1989. Ré.: Uli Edel. Int.: Stephen Lang, Jennifer Jason Leigh, Burt Young.) 104 min. Dist: Alliance/Viva Film. — M.J.

Jennifer Jason
Leigh, *Last Exit
to Brooklyn*



LOVE AT LARGE

«There is no cure for love», serine la bande son. C'est la leçon du film. Pour nous en convaincre, ce soap branché au scénario inutilement alambiqué agite tous les hochets modernistes. Chacun s'y «cherche» en dorlotant son vague à l'âme et ses blessures d'amour. Cette quête d'identité s'incarne bien sûr dans une enquête puisque, cela s'est assez répété, le détective privé est le héros moderne par excellence. Évidemment, celui-ci se trompe de suspect et sa filature aboutit nulle part, à seule fin de rappeler qu'il n'y a de vérité que relative, que nous vivons en porte-à-faux avec le monde et que nul ne peut prétendre détenir de certitude sur le «réel». Nul, sauf le metteur en scène qui tire les ficelles (ce sont des câbles), fait joujou avec les codes et manipule ses marionnettes sans être dupe de rien; et sauf le

spectateur qui, fort d'une confortable longueur d'avance sur les personnages, peut feindre les délices de l'égaré sans jamais perdre pied, et s'admirer d'autant de son intelligence. L'artificialité de ces jeux de cache-tampon sentimental est encore soulignée par les trucs du factice à prétention intellectuelle: pseudo-distanciation du filmage, cadrages et mouvements de caméra appuyés, etc. L'ensemble dispense néanmoins, par instants, le charme discret de la vacuité. Décidément, rien ne change au pays d'Alan Rudolph. (É.-U. 1990. Ré.: Alan Rudolph. Int.: Tom Berenger, Elizabeth Perkins, Anne Archer, Annette O'Toole.) 97 min. — T.H.

MIAMI BLUES

Ou l'histoire ordinaire d'un couple qui ne l'est pas: elle est jeune, naïve et épargne soigneusement l'argent qu'elle gagne en se prostituant. Il est jeune, parano, et claque spontanément l'argent qu'il vole en tuant. Il sait ce qu'elle fait, mais elle ne sait pas ce qu'il est: un psychopathe meurtrier qui se prend pour un Robin des Bois moderne («à la différence», ajoute-t-il, «que je ne redistribue pas l'argent aux pauvres.») Dès son arrivée à Miami, alors qu'il a renvoyé un disciple de Krishna à son dieu, Junior a laissé sur son passage une trainée de crimes dont la principale (et fréquente) victime est un flic presque aussi débile que lui, dont il a volé l'arme, les papiers et le dentier (!). Le voyou se fait passer pour un flic, alors que le flic qui le poursuit passe pour

un voyou. Pendant ce temps au foyer conjugal, la prostituée au cœur d'or et à la cervelle de calculatrice attend son mari (qu'elle croit être un homme d'affaires travaillant de neuf à cinq) en dégivrant amoureuxment un «T.V. dinner» format familial...

On retrouve dans le film de George Armitage (qui n'avait pas tourné depuis *Vigilant Force*, il y a treize ans) les collaborateurs (Tak Fujimoto à la caméra, Craig McKay au montage), l'humour et le rythme des films de son ami, ancien confrère (de l'époque Corman) et producteur, Jonathan Demme. On aura compris que *Miami Blues* est un authentique ovni cinématographique qui mêle les genres, les conventions et les attentes en exploitant à fond une idée simple mais fertile: un couple de série noire désire un foyer de sitcom. La narration de leurs aventures, pour inégale qu'elle soit, s'impose tout de même aux amateurs de films tordus. Tenez vous le pour dit: *Miami Blues* est un film méchant. Et il fait du bien quand il mord. (É.-U. 1989. Ré.: George Armitage. Int.: Alec Baldwin, Fred Ward, Jennifer Jason Leigh). 96 min. Dist.: Orion. — G.P.

MOUNTAINS OF THE MOON

Deux explorateurs britanniques, contemporains de Stanley et Livingstone, s'unissent pour découvrir les sources du Nil. En route, ils perdent plusieurs de leurs hommes, trahissent l'amitié qui les unit, ratent le but de leur expédition et manquent leur rendez-vous avec l'Histoire. Manifestement,

Iain Glen,
Paul Onsongo et
Patrick Bergin,
*Mountains of
the Moon*



Mountains of the moon reprend à contresens les éléments de la saga coloniale pour conter l'épopée d'un magnifique ratage. En cela, l'odyssée africaine de Richard Francis Burton et John Hanning Speke rejoint parfaitement la dérive des outsiders qui passionnent Bob Rafelson depuis *Five easy pieces*.

Essentiellement, *Mountains of the moon* raconte l'histoire de deux hommes qui se perdent corps et âme faute de se découvrir. Là où l'affiche promet une lénifiante brochure touristique, Rafelson offre l'autopsie d'une amitié trahie: une amitié improbable entre deux hommes que tout sépare mais que l'adversité unit, qui vivent l'amitié comme une aventure et le quotidien comme une trahison. Deux hommes qui ne pouvaient se rencontrer qu'à l'étranger, et pour qui le retour au pays signifiera la séparation.

Malheureusement, la dramatisation de cette amitié trahie (que les documents historiques semblent incidemment contredire) embrasse tous les clichés que la mise en scène s'efforce d'éviter. En effet, l'expérience africaine nous est livrée crûment, sans affectation visuelle, philosophique, morale ou politique: pas de cartes postales ou de nobles sauvages. Le cinéaste semble d'ailleurs si désireux de briser l'image lisse de l'épopée classique qu'il a employé Omar Sharif, un des acteurs fétiches de David Lean, dans un rôle à la limite de la figuration, poussant même la perversité jusqu'à le filmer de loin et à contre-jour! Face à ce traitement inusité d'une aventure exceptionnelle, la relation particulière unissant les deux hommes se lit comme une succession de poncifs aussi peu convaincants que prévisibles, et ce malgré les efforts d'excellents acteurs, presque tous inconnus (bien que le film eût probablement bénéficié de la présence de vedettes capables de déjouer par la force de leur image les stratégies du film qui favorisent le juste aux dépens du traître).

En conclusion, même si *Mountains of the moon* représente le meilleur film de Rafelson depuis longtemps, on reste sur l'impression malheureuse qu'il est passé à côté de son sujet comme ses personnages sont passés à côté de leur but. C'est d'autant plus dommage que certaines scènes témoignent du film qui aurait pu être et nous prouvent que Rafelson n'en est pas passé loin. (É.-U. 1989. Ré.: Bob Rafelson. Int.: Patrick Bergin, Iain Glen, Richard E. Grant). 135 min. Dist.: Tri-Star — G.P.

NEW YEAR'S DAY

Cela faisait des années que Henry Jaglom avait cessé de faire parler de lui. *Someone To Love* (1987) n'avait pas obtenu le succès escompté malgré la présence d'Orson Welles. *Can she Bake a Cherry Pie?* (1983) explorait l'univers d'un couple qui se consumait. Avec *New Year's Day* il poursuit sa démarche en scrutant les contrecoups de la séparation de trois jeunes filles qui partageaient depuis quatre ans le même appartement. Le film sera donc le récit de la longue nuit du déménagement qui coïncide avec le Nouvel An. Au jeu des affiliations, Jaglom appartient à la prestigieuse famille des acteurs-cinéastes qui va de Tati à Cassavetes en passant par Woody Allen (les deux sont juifs). Comme un ethnologue — un Rohmer américain —, Jaglom est à la recherche de quelques traces de l'âme. Dans le rôle de Drug, il se tient à la lisière, il cherche la bonne distance. La séparation des trois amies ne devient donc qu'un alibi pour réunir sous le même toit une batterie de personnages qui portent en eux le secret mal gardé d'une civilisation chahutée par le ressac de l'histoire. Elle fournit une trame qui permet, sous le signe de l'improvisation, de saisir la réalité au vol.

Extraordinaire instrument d'observation des comportements, c'est le montage cinématographique qui impose la signature de l'auteur. Désarticulé, fragmenté, il donne la clé du regard, de tous les regards à venir: il nous éloigne de l'anecdotique pour nous attacher davantage aux sentiments (surtout ceux qui blessent) sans autre but que de nous montrer la vie. Non par une surenchère d'artifices et de technique mais par une attention chaleureuse et intelligente aux êtres. Car ce qui met en valeur Jaglom, c'est le gouffre insondable du désengagement amoureux, des travers du désir, qui isole les êtres. En abordant ce tableau de famille (inspiré par l'histoire de ses amis, parmi lesquels Milos Forman), Jaglom réussit un film sensible et personnel, drôle et tragique. Bien sûr, on pourrait lui reprocher de ne pas approfondir ses personnages. C'est la limite inévitable du sujet et le cinéaste l'affronte avec une belle vigueur en s'attachant à dévoiler la tension inévitable entre la vie et la conscience. (É.-U. 1989. Ré.: Henry Jaglom. Int.: Henry Jaglom, Melanie Winter, Gwen Welles, Maggie Jakobson, Milos Forman.) 89 min. Dist.: Del Fuego Inc. — G.Mé.

PAS DE RÉPIT POUR MÉLANIE

On prête habituellement au cinéma pour enfants les vocations d'éduquer et de distraire. *Pas de répit pour Mélanie*, dixième film de la série «Contes pour tous», remplit la commande, mais à moitié. Il se veut plutôt éducatif dans sa première partie, plutôt distrayant dans sa seconde, mais n'y va jamais carrément, tant il donne l'impression de tanguer entre l'une et l'autre de ces vocations. Dommage, car le réalisateur Jean Beaudry, connu pour avoir coréalisé avec François Bouvier *Jacques et Novembre* et *Les matins infidèles*, est un cinéaste dont la sensibilité a donné au cinéma québécois de beaux films, complexes et nuancés.

Dans la partie éducative de *Pas de répit...*, deux fillettes doivent vaincre leur peur de la différence. Elles décident donc d'approcher une vieille dame un peu misérable que les enfants du village prennent pour une sorcière. Ici, aucun élément de suspense, le spectateur est mis au courant dès le début du bon cœur de la vieille dame, Beaudry préférant plutôt observer comment les mentalités des fillettes se transforment.

Pour «alléger» le tout (car, enfin, on s'adresse à des enfants...), la nuance est sacrifiée à une simplification des traits. Si la scène où la vieille dame est montrée comme une amatrice fervente de mots croisés et de quizzes radiophoniques est cocasse aussi bien que touchante, elle est cependant la seule (à part la dernière — nous y reviendrons) à donner un peu d'âme à ce personnage embarrassant. De fait, Beaudry s'en débarrasse ensuite avec bonne conscience pour en venir à ce qui l'intéresse vraiment (la vieille n'est plus vue que par les yeux des enfants), soit de jeter un regard quasi rohmerien sur les fillettes; or, celles-ci sont traitées comme des fillettes, c'est-à-dire que l'essentiel pour l'une consiste à se chamailler avec un petit frère sympathique mais baveux, et pour l'autre à avoir envie de faire pipi.

Dans la partie distrayante, la vieille dame est cambriolée et violente, puis envoyée contre son gré dans une maison de retraite, suite aux recommandations d'une infirmière clairvoyante. Puis, dans un style rappelant la «Famille H.L.M.» d'Enyd Blyton, les fillettes et leurs amis mènent l'enquête, démasquent le coupable, et «kidnappent» la vieille dame pour la ramener chez elle.

Le rythme se fait ici plus vif, mais l'action ne décolle pas car l'énergie dont la deuxième partie aurait eu besoin n'a pas été mise en place dans la première: la vieille dame n'est plus que l'ombre d'elle-même, les enfants des caricatures d'eux-mêmes. Et, comble de maladresse, ceux qui commettent le cambriolage ne sont pas présentés au spectateur (ce qu'on sait d'eux, c'est que ce sont de gros rockers qui roulent en 4x4). Leur intrusion est arbitraire, le spectateur ignore contre qui les enfants se battent, et l'enquête fonctionne à vide. Si bien que lorsque, à la fin, dans un moment qui se veut touchant, la vieille dame révèle aux fillettes son «grand secret», tout l'intérêt est tombé.

Au-delà de ses défauts de construction, *Pas de répit...* déçoit surtout parce que Beaudry, plutôt que de répondre

Vincent Bolduc,
Marie-Stéphane
Gaudry et
Kesnamelly Neff,
*Pas de répit
pour Mélanie*



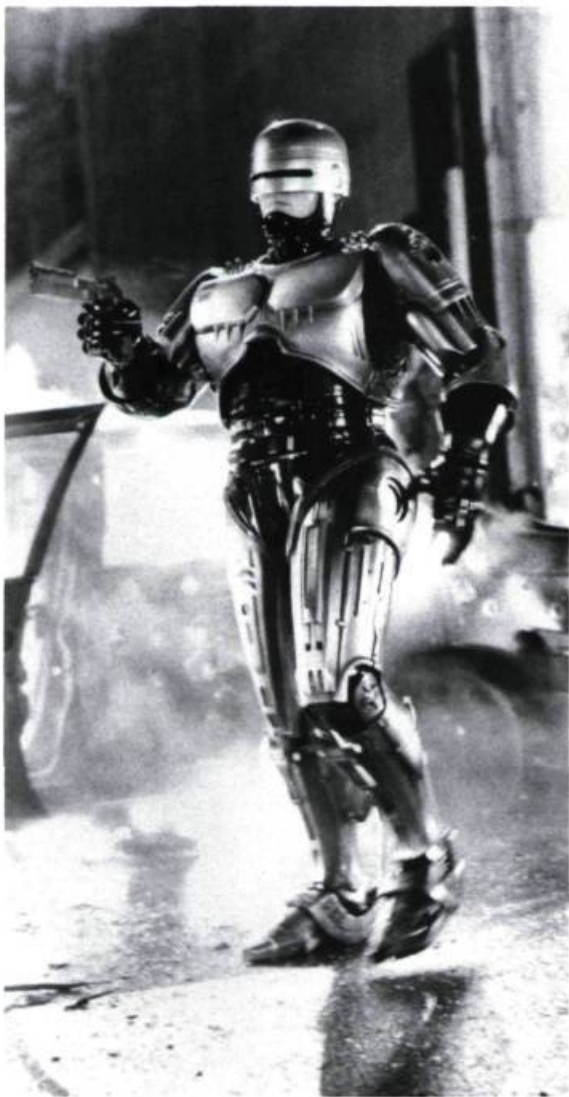
franchement aux attentes du public ciblé, a voulu réajuster son style en fonction de ce public. Ce qui en reste, c'est un manque de naturel plutôt triste. (Qué. 1990. Ré.: Jean Beaudry. Int.: Marie-Stéphane Gaudry, Kesnamelly Ness, Madeleine Langlois, Vincent Bolduc.) 95 min. Dist.: Cinéma Plus. — M.D.



Julia Roberts
et Richard Gere,
Pretty Woman

PRETTY WOMAN

Phénomène, phénomène, pourquoi ce film plutôt qu'un autre ? Le succès dévastateur de *Pretty Woman* s'explique sans doute par les infimes qualités qui le distinguent du tout-venant de la production des comédies sentimentales américaines. Mais aussi imperceptibles soient-elles, ces qualités hissent le film au rang d'œuvre rare tant elles manquent cruellement à ses concurrents. Principal atout : Julia Roberts elle-même, une nature, une actrice belle à ravir, mélange de top-model et de Bette Middler. Richard Gere n'est pas mal non plus, tout simple en Cary Grant revisité *naïder* au grand cœur, en Pygmalion de la belle qui préfère encore le trottoir à la cage dorée que lui offre son prince de la finance. En Cendrillon moderne celle-ci résiste et ne consentira à rien d'autre que l'amour, le vrai. Cette réplique : « Dans mon rêve, mon prince charmant ne me flanquait pas dans un condo de luxe de la 5^e Avenue. » En route donc vers un happy end comme on n'en fait plus. Gary Marshall est pourtant tout sauf un cinéaste de talent, et son *Pretty Woman* n'est pas filmé très fort. Le secret du nectar est ailleurs, dans l'écriture et le scénario, l'une vraiment inspirée et l'autre adroit, en prise directe avec la naïveté et le fatum du temps américain. C'est peu mais c'est toujours ça de pris, c'est anodin mais ça fait du bien. (É.-U. 1990. Ré. : Gary Marshall. Int. : Richard Gere, Julia Roberts.) 119 min. Dist. : Buena Vista. — M.B.



Peter Weller,
RoboCop 2

ROBOCOP 2

Dans une des nombreuses moutures du scénario de *Batman*, l'homme chauve-souris, poursuivant un malfrat dans les tunnels du métro, se prenait la cape sous les roues d'une rame. Manière, un peu simpliste, d'égratigner, en épingleant le ridicule du costume, le mythe du super-héros invincible. La scène aurait pu être de la plume de Frank Miller, auteur de la bande dessinée *The Dark Knight Returns*, version noire de la saga batmanesque (elle campe un Bruce Wayne vieilli, cruel et ambigu, et pour tout dire, névropathe et fascisant), dont l'esprit imprègne le film de Burton. Le même Frank Miller, appelé en catastrophe pendant la grève des scénaristes hollywoodiens, a concocté ce deuxième épisode des aventures du robot-flic. Sa patte est sensible au moins sur deux points : 1) La plongée dans les entrailles de la psyché (torturée) du héros. Robocop, rappelons-le, est constitué du cerveau d'un policier mort en service greffé sur un cyborg, lequel a des « souvenirs » de son ancienne vie, cherche à revoir sa femme, etc. Piste qui ne sort guère des sentiers battus de la psychologie primaire (le robot tourmenté par l'homme qui sommeille en lui), et d'ailleurs aussitôt abandonnée qu'esquissée par un film qui a d'autres chats à fouetter et d'autres spectateurs à matraquer. 2) Le thème de la mise en pièces du héros, ici littérale, puisque à mi-film le flic d'acier est démantibulé et jeté sur le pavé comme vulgaire ferraille ; puis métaphorique, quand il est reprogrammé de travers. Les obsessions de Miller, qui étaient celles de Verhoeven, auteur du premier *RoboCop*. Quant au maître d'œuvre de ce n° 2, il fait preuve d'un tel talent de caméléon qu'il parvient à reproduire jusqu'aux idiosyncrasies de Verhoeven (cf. les pubs et les téléjournaux parodiques, qu'on retrouve dans *Total Recall*), mais en multipliant ses ambiguïtés, faute de la stylisation qui, dans *RoboCop*, mettait à distance le spectacle de la violence auquel ici un filmage besogneux adhère et souscrit sans complexe. *RoboCop 2* exhibe donc

complaisamment la violence des mégapoles du futur, la misère du quart-monde, le cynisme des multinationales, l'impudence des médias et les méfaits de la drogue qu'il prétend dénoncer par ailleurs. Tel quel, avec son bout-à-bout décousu d'épisodes qui sent à plein nez le rapiécage en cours de tournage, ce gros

machin démembré est à l'image de son héros après ses rudes épreuves: un tas de morceaux épars jetés pêle-mêle sur l'écran. (É.-U. 1990. Ré.: Irvin Kershner. Int.: Peter Weller, Nancy Allen, Daniel O'Herlihy). 112 min. Dist.: Orion. — T.H.

Q & A

Sydney Lumet encore et toujours au poste. Un autre film tourné à la vitesse de l'éclair, donnant à ses acteurs l'occasion de «composer» des personnages ambigus, brassant un peu de merde dans les milieux politiques ou judiciaires ou dans les régions plus intimes du remords. Mais Lumet aussi le filmeur, le cadreur, le risque-tout du plan-séquence inséré sans avertissement entre deux scènes banales, qui parvient toujours à tirer son épingle du jeu et à nous rappeler en mémoire le cinéaste qu'il n'a pas tout à fait renoncé à être. Lumet pressé par le temps. Le temps de consolider son abondante filmographie avec un film de la solidité de *Dog Day Afternoon*, le temps d'échapper aux contraintes de la commande sans doute et de figoler. Ainsi *Q & A* souffre comme la plupart des films de Lumet depuis dix ans d'être bouclé trop vite. Un film-ébauche rempli de ce que le cinéaste sait très bien faire et qui ressemble à un premier film prometteur. Trop vite, trop peu pour l'histoire de ce flic perverti que brave l'incorruptible parce que jeune apprenti dont le tréfonds est tapissé de racisme larvé, trop fragile la «prise de conscience» tardive du morveux et trop grotesque la révélation du secret pédérastique de l'infâme

pandore. Nick Nolte qui incarne ce dernier n'a eu le temps que de faire grossir son personnage-esquisse, et Sydney Lumet, à l'instar des vrais paresseux, travaille beaucoup trop. (É.-U. 1990. Ré.: Sydney Lumet. Int.: Nick Nolte, Timothy Hutton, Armand Assante.) 132 min. Dist.: Columbia — M.B.

Timothy Hutton et Nick Nolte, *Q & A*



Charles-André Therrien, Naad Joseph, Jessica Barker, Isabelle Lapointe, Benoit Robitaille et Hugolin Chevrette, *Simon les nuages*

SIMON LES NUAGES

Les enfants ne sont pas des imbéciles, et heureusement pour eux, Roger Cantin l'a compris. Le film qu'il a coscénarisé avec Danielle Patenaude et réalisé, *Simon les nuages*, est rafraîchissant et ce, malgré ses défauts. Les enfants ne s'y font pas faire la morale, comme c'est souvent le cas dans les films produits pour eux. Vous vous souvenez de la petite sottise de *La grenouille et la baleine* qui ne comprenait rien à l'hôtellerie? Des enfants sans cœur de *Fierro*? Cantin, au contraire, n'impose pas à ses personnages un système de valeur «adulte»; l'imaginaire de Simon et de ses camarades, à la fin de l'histoire, n'est pas «ajusté» mais renforcé. Et en effet, il y a dans ce film un sens du merveilleux qui surprend, tant par sa naïveté (pleinement assumée) que par son efficacité. On peut regretter par contre que Cantin n'ait pas su aller chercher toute la spontanéité de ses jeunes acteurs, certaines répliques semblant plutôt récitées, de même qu'on aurait souhaité un scénario moins lâche, plus convaincant, car *Simon* est bâti comme un thriller, et les éléments de danger n'ont pas cette force qui nous aurait amené au «climax» souhaité. Néanmoins, *Simon les nuages* plaît, ne serait-ce que par le respect de son jeune public. (Qué. 1990. Ré.: Roger Cantin. Int.: Hugolin Chevrette-Landesque, Patrick St-Pierre, Jessica Barker, Benoit Robitaille.) 80 min. Dist.: Cinéma Plus. — M.D.

WHERE THE HEART IS

John Boorman filmait jadis des histoires d'hommes; il raconte maintenant des histoires de familles. De *Point Blank* à *Hope and Glory*, Boorman refait évidemment le même film, mais il semble le faire d'une manière de plus en plus prévisible, se contentant maintenant d'esquisser les contours d'une thématique qu'il explorait autrefois avec puissance et conviction.

Son nouveau film, *Where the Heart Is* (qui a promptement quitté nos écrans après une sortie aussi discrète que tardive), s'insère dans le courant familial de l'œuvre Boorman, d'autant plus qu'il en a conçu le scénario avec sa fille Telsche et qu'il l'a produit pour la compagnie Touchstone (sous-division de l'empire Disney, manufactrice de comédies performantes: *Outrageous Fortune*, *Big Business* et *Three Men and a Baby*).

L'histoire, comme toujours chez l'auteur d'*Excalibur*, recoupe les grandes lignes de la légende arthurienne. Cette fois, le royaume de Camelot prend la forme d'une vieille maison abandonnée de New York où Stewart McBain, un riche entrepreneur en démolition, déménage ses trois grands enfants (des artistes qui vivent à ses frais en bohèmes de luxe) lorsqu'il les expulse un jour de grogne en regrettant de les avoir trop longtemps protégés des réalités de la vie. La vie, dans cette fable utopiste, est représentée par un New York (essentiellement reconstitué à Toronto) qui ressemble plus à une forêt

d'émeraude qu'à une jungle d'asphalte: les jeunes recueillent un vagabond magique, qui évoque l'omniprésent Merlin si cher à Boorman, et transforment par la peinture les pièces de leur maison en immenses trompe-l'œil, où leurs amis se confondent aux toiles du Douanier Rousseau. Tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes si le père ne revenait, acculé à la faillite, cogner aux portes de leur paradis. Ensemble, ils surmonteront la crise et nous livreront un message dont le titre suggère la banalité. On aura compris que ce synopsis tend tous les pièges dans lesquels la mise en scène s'empresse de tomber: la métaphore est à la fois lourde et naïve, et sa résolution aussi convenue qu'improbable. Quant à l'humour auquel le film aspire, les admirateurs du cinéaste savent depuis longtemps qu'il n'est pas son point fort (voir *Zardoz* et *Exorcist II: The Heretic*, œuvres à la fois sublimes, précieuses et ridicules).

Pour reprendre la formule consacrée (le film ne s'en prive pas), disons simplement que *Where the Heart Is* est le film mineur d'un cinéaste important; à mettre de côté en espérant que ses imperfections éclairent éventuellement les zones d'ombre d'une œuvre généralement riche et audacieuse. (É.-U. 1990. Ré.: John Boorman. Int.: Dabney Coleman, Uma Thurman, Joanna Cassidy.) 94 min. Dist.: Buena Vista — G.P.



Suzy Amis,
David Hewlett,
Uma Thurman et
Dabney Coleman,
*Where the
Heart Is*



TEXTES SUR D'AUTRES FILMS À L'AFFICHE

- 24 IMAGES N° 41 HELSINKI NAPOLI
THE RAGGEDY RAWNEY
N° 46 THE COOK, THE THIEF, HIS
WIFE AND HER LOVER

Helen Mirren (à gauche) et
Michael Gambon (au centre) dans
The Cook, the Thief, his Wife and her Lover
de Peter Greenaway