

Critiques

Mario Cloutier, Jacques Blondin et Johanne Larue

Numéro 180, septembre–octobre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49593ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cloutier, M., Blondin, J. & Larue, J. (1995). Compte rendu de [Critiques]. *Séquences*, (180), 36–38.

S m o k e



Stockard Channing et Harvey Keitel dans *Smoke*

Smoking ou No Smoking

Personne ne peut nier l'importance du cinéma indépendant américain comme force majeure et *catalyseur* dans le développement de l'art cinématographique au cours des dernières années. Off-Hollywood aux États-Unis, ce n'est point le désert. Ce serait plutôt le contraire, voire l'oasis dans une mer d'uniformité, que nous offrent depuis belle lurette les cinéastes qui n'ont pas d'attache connue aux grands studios. Wayne Wang en est un bon exemple. Ses réalisations, *Slam Dance*, *The Joy Luck Club* et maintenant *Smoke*, portent la marque d'un artiste en progression, d'une voix qui trace sa voie avec intelligence et originalité.

Avec son dernier film, Wang délaisse le suspense policier et la recherche de ses racines chinoises pour faire dans la chronique new-yorkaise, un récit signé par l'un des romanciers américains les plus en vue, Paul Auster. Le film doit beaucoup à la finesse de sa plume, à ses

personnages bien définis et à son souci du détail. Trois caractéristiques fondamentales que le cinéaste a su adapter et transposer à l'écran. Dans ce portrait d'une humanité en quête d'elle-même, où les mots ont toute leur importance, le cinéaste était, de plus, secondé par un groupe d'acteurs hors pair avec, notamment, l'incontournable Harvey Keitel, William Hurt, Stockard Channing et Forrest Whitaker.

Le film se construit de petits tableaux qui s'enchevêtrent les uns aux autres dans une logique du récit qui échappe aux clichés du déroulement habituel. Au centre de cet univers qui se suffit à lui-même, de ce monde de grande tristesse et de petits plaisirs, de grands secrets et de petites vérités, donc au centre de l'humain, se trouve la tabagie du coin. Cela aurait pu être le magasin de chaussures, la binerie ou le dépanneur, mais Auster et Wang ont préféré le point de convergence des fumeurs et des fumistes. Bref, l'endroit par excellence où trouver la gran-

deur et la faiblesse humaine évoluant dans une danse mystérieuse qui, bientôt, s'évanouira en fumée.

Parce que *Smoke* renferme sa part d'incertain et de zones grises. Au fil des rencontres, au gré des rendez-vous manqués ou des détails oubliés, le film tisse sa toile hors-foyer, comme pour nous laisser toujours dans la pénombre, dans l'écran enneigé de la mauvaise télé du personnage interprété par William Hurt. D'une trajectoire moderniste, s'il en est une, le film nous laisse faire notre propre chemin, fabriquer notre propre compréhension de ce qui est ou qui n'est pas. Comme les photos de sa boutique prises tous les jours par Auggie, toutes semblables mais toutes différentes, les séquences interchangeables du film se suivent mais ne se ressemblent pas.

L'une des thématiques de *Smoke* reste le détail. Celui d'une image imprécise ou d'une anecdote racontée, aussi bien que les petits riens qui changent parfois toute une vie ou qui causent la



mort. Cette finesse, cette subtilité du propos est ultimement ce qui rend le film si différent de la production américaine moyenne, où tout se base sur le conflit dramatique et l'opposition bien/mal. Point de manichéisme dans *Smoke*, point de héros parfait non plus. Rien n'est tout blanc ou tout noir, le gris triomphe dans l'humaine humanité imaginée par Paul Auster. C'est à la fois rien de moins et rien de plus américain, en fait, un peu comme dans ses romans. Smoking ou No Smoking?

Ce qui ne fait pas de cette création de Wayne Wang de la littérature filmée pour autant. Sans chercher l'effet racoleur ou l'imposition à tout prix d'un style, le cinéaste s'immisce dans tous les plans avec une belle sensibilité. Fidèle aux mots et aux situations, il reste constamment à hauteur d'hommes, favorisant le plan d'ensemble au gros plan, préférant la psychologie au suspense. L'émotion est cueillie là où elle se trouve, autant dans les retrouvailles manquées entre des parents séparés et leur fille droguée que dans le rendez-vous réussi, quoiqu'inattendu, entre Rashid, son père et ses amis. La scène où tous se retrouvent ensemble autour d'une bouffe suivie d'un bon cigare, comme il se doit, est touchante de simplicité et de justesse. Tout se joue dans les regards échangés entre les personnages et captés par une caméra attentive.

Smoke s'avère également anachronique dans la production américaine dans la manière qu'il a de s'ancrer solidement dans l'émotion et son expression. Ce n'est certes pas là une œuvre remarquable ou exceptionnelle, mais véritablement une route secondaire fort intéressante et d'autant plus belle qu'elle s'éloigne des autoroutes et des grands carrefours qui sont le lot de la production commerciale de nos voisins du sud. Il fallait bien un cinéaste originaire d'un autre pays pour montrer le chemin.

Mario Cloutier

SMOKE

— Réal.: Wayne Wang — Scén.: Paul Auster — Photo: Adam Holender — Mont.: Maysie Hoy — Mus.: Rachel Portman — Son: Drew Kunin — Déc.: Kalina Ivanov — Cost.: Claudia Brown — Int.: Harvey Keitel (Auggie Wren), William Hurt (Paul Benjamin), Harold Perrineau Jr. (Rashid Cole), Forest Whitaker (Cyrus Cole), Stockard Channing (Ruby McNutt), Ashley Judd (Felicity), Erica Gimpel (Doreen Cole), Michelle Hurst (la tante Em) — Prod.: Greg Johnson, Peter Newman, Hisami Kuroiwa, Kenzo Horikoshi — États-Unis — 1995 — 112 minutes — Dist.: Alliance.

Crumb

La revanche des «nerds»

Case 1: un père de famille caresse les cheveux de son petit garçon.

case 2: une mère embrasse le bout des seins d'une fillette.

case 3: le père sodomise le petit garçon, sous les yeux de la mère, occupée ailleurs.

case 4: le père: «Vraiment chérie, nous devrions passer plus de temps avec les enfants.»

Robert Crumb, dessinateur américain, prend pour cible l'Amérique conservatrice dans des bandes dessinées dont le style graphique et narratif, d'une grossièreté délibérée, d'un cynisme troublant, a fait de lui un chef de file du dessin de contestation en Occident.

Celui qu'un critique d'art a déjà surnommé le Bruegel du 20^e siècle, nous est présenté par Terry Zwigoff comme étant un obsédé sexuel qui se masturbe quatre à cinq fois par jour, inspiré parfois par ses propres dessins, un misanthrope cabotin issue d'une famille on ne peut plus dysfonctionnelle et un être de génie irrécupérable, tant par Hollywood que d'un point de vue médical.

Zwigoff s'attarde à ce que la psychologie appelle les actes manqués parce que l'œuvre de Crumb en est empreinte. À 51 ans, il continue de s'inspirer de son enfance trouble d'original pas normal, honni des garçons et des filles de son âge et banni de leurs jeux. Faut voir ces

dessins de femmes écartelées, de pénis démesurés, de cités apocalyptiques, pour mesurer la complexité de ce personnage qui apparaît à la fois réfléchir son époque et ne pas être de son temps. Seuls les vieux 78 tours de jazz et de blues le réconcilient momentanément avec le genre humain.

On en vient assez rapidement à se demander comment il se fait que le réalisateur a pu se mêler aussi facilement de la vie privée d'un homme qui fuit pourtant la présence de ses semblables. Chercher une réponse, c'est peut-être essayer de définir l'acte créateur tel que le conçoit Crumb.

L'art (en général, mais en particulier chez Crumb) ne cherche-t-il pas à réaliser la suppression de la solitude?

L'art est-il un aveu d'impuissance?

La manière et la matière de l'œuvre de Crumb renvoient à d'autres questions, d'ordre éthique celles-là:

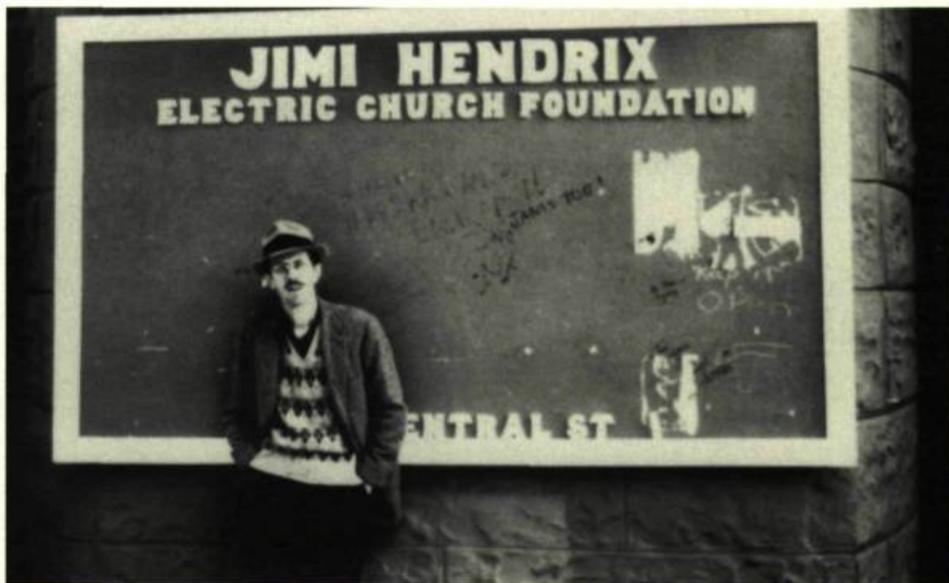
L'activité artistique ne peut-elle être que contraire à la morale, à la raison?

Peut-on atteindre les limites de l'art?

L'artiste devrait-il, justement, réfuter l'interdit et porter plus loin le domaine du licite?

Tout le secret de l'art est peut-être de savoir ordonner des émotions, mais de les ordonner de telle façon qu'on en fasse sentir mieux le désordre. À cet égard, le film de Zwigoff, comme la poésie, évoque le chaos sous le voile uni de l'ordre.

Diverses connaissances (critiques d'art, groupes, directeurs(trices) de galeries) et quelques



Robert Crumb dans *Crumb*

proches (pas si proches que ça) se contredisent dans de savantes analyses de l'homme et de l'œuvre. Pour cette éditrice du *Big Butt Magazine* par exemple, Crumb, loin d'être misogyne, montre au contraire les femmes encore plus belles qu'elles ne le sont en vérité. Quant aux branches, ils lui collent après comme du papier tue-mouches.

On a aussi droit aux commentaires des trois frères Crumb. D'abord Max, le cadet, un ascète un peu fakir, mais surtout Charles, l'aîné, une influence manifestement déterminante dans la vie de Robert. Calmé par les anti-dépresseurs, Charles n'arrive plus à bander, ce qui, pour un Crumb, n'est pas qu'un mince détail. Il écoule les heures dans l'obscurité de sa chambre. Ce film lui est dédié. Son suicide annoncé au générique de la fin secoue plus qu'il n'étonne. L'Amérique est friande de ces marginaux qui en ont long à dire sur la norme, pareille à ces dames de la société qui trouvaient une distraction dans la contemplation des mourants et des aliénés.

Présenté par David Lynch, ce documentaire n'est pas qu'un portrait puissant de l'homme derrière le crayon de plomb, mais c'est aussi, et peut-être bien plus, une critique virulente de la répugnante tendance des hommes à n'accepter que la partie réconfortante des êtres et des choses, ce que Robert Crumb appelle «the smiling disease» et que d'autres appellent «the american dream».

Jacques Blondin

CRUMB

— Réal.: Terry Zwigoff — Photo: Maryse Alberti — Mont.: Victor Livingston — Mus.: David Boeddinghaus — Son: Scott Breindel — Avec: Robert Crumb, Charles Crumb, Maxon Crumb, Beatrice Crumb, Aline Kominsky, Sophie Crumb, Robert Hughes, Dian Hanson — Prod.: Lynn O'Donnell, Terry Zwigoff — États-Unis — 1994 — 119 minutes — Dist.: Malofilm.

The Bridges of Madison County

L'amour en plan séquence

Nul ne sait encore si «Oscar» se souviendra de Clint Eastwood et de Meryl Streep en mars prochain, mais chose certaine, *The Bridges of Madison County* possède d'ores et déjà ses fans et ses détracteurs, deux camps qui s'opposent sur la

base de l'adaptation qui a été faite de leur roman préféré. En comparaison, on a assez peu discuté la mise en scène de Clint Eastwood, si ce n'est pour dire, assez justement d'ailleurs qu'elle ne possède pas l'envergure et la rigueur d'*Unforgiven*, sans doute le meilleur film qu'Eastwood ait jamais réalisé. Ceci dit, la réalisation de *Bridges* n'est pas sans qualités. Au contraire. Mais malheureusement pour lui, le film est de facture si modeste et subtile que la plupart des critiques n'ont rien vu de sa beauté formelle.

Loin d'être conventionnelle, la mise en scène nuancée de Clint Eastwood privilégie le plan séquence, ou du moins, les très longues prises de vues. Cette technique qu'il utilise pour filmer les scènes qui l'opposent à Meryl Streep nous permet de bien jauger la tension érotique qui s'installe lentement entre les deux protagonistes. C'est un choix de mise en scène qui donne une plus grande liberté aux acteurs qui peuvent, de fait, créer en temps réel et réagir l'un à l'autre de façon plus organique. La méthode nous permet aussi d'apprécier cette première rencontre au sommet entre Streep et Eastwood, deux acteurs très différents, pour ne pas dire opposés. Meryl, la digne héritière de la méthode stanislavskienne, se voit confrontée à la vieille école que représente Eastwood. Si la première mise surtout sur l'intériorité et compose ses personnages minutieusement (comme si elle était au théâtre), le deuxième a toujours joué la note du charisme

cinématographique, celui qui requiert des acteurs qu'ils fassent de leur visage et de leur personne un masque de lumière, une effigie filmique, un totem plus grand que nature. Une star au sens le plus classique qui soit.

La critique n'a pas su apprécier la dynamique que cette opposition de style a créé à l'écran. Ainsi le malaise qui se perçoit, au début du film, entre les deux vedettes reflète non seulement la timidité des deux personnages mais peut-être aussi la tension des deux acteurs qui ont eu à s'approprier l'un l'autre. De l'aveu même du réalisateur, lui et son actrice ont grandement improvisé sur le plateau. On a même tourné le film en continuité pour leur faciliter la tâche. C'est dire à quel point Eastwood avait à cœur de tourner un film de personnages. Et s'il est dommage qu'il se soit inspiré d'un roman médiocre pour le faire, il demeure que le résultat est honnête, et même parfois très beau. Demandez à la critique européenne...

Johanne Larue

THE BRIDGES OF MADISON COUNTY

(Sur la route de Madison)

— Réal.: Clint Eastwood — Scén.: Richard LaGravenese d'après le roman de Robert James Waller — Photo: Jack N. Green — Mont.: Joel Cox — Mus.: Lennie Niehaus — Son: Willie D. Burton — Déc.: Jeannine Opperwall, William Arnold — Cost.: Colleen Kelsall — Int.: Meryl Streep (Francesca), Clint Eastwood (Robert Kincaid), Annie Corley (Carolyn), Victor Slezak (Michael), Jim Haynie (Richard Johnson) — Prod.: Clint Eastwood, Kathleen Kennedy — États-Unis — 1995 — 128 minutes — Dist.: Warner.



Clint Eastwood et Meryl Streep dans *The Bridges of Madison County*