

Vue panoramique (critique de 21 films)

Numéro 53, janvier–février 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22382ac>

[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

(1991). Compte rendu de [Vue panoramique (critique de 21 films)]. *24 images*, (53), 74–83.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

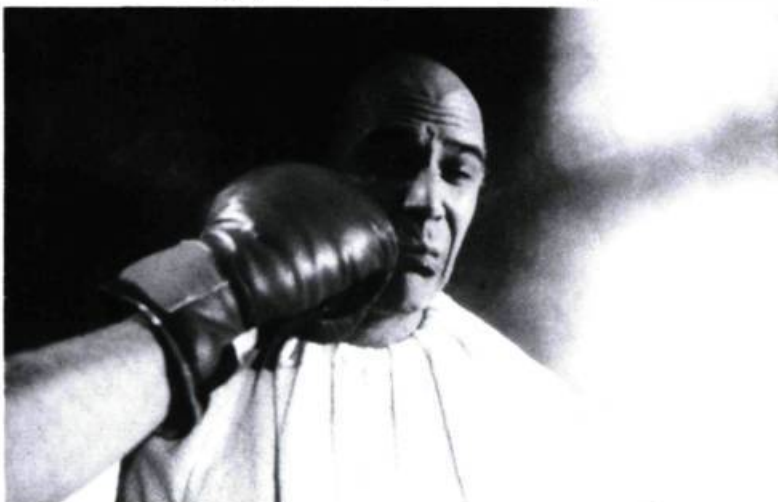
du 28 septembre au 6 décembre 1990

Ont collaboré :

Marie-Luce Bastin—M.-L.B. Michel Beauchamp—M.B. Alain Charbonneau—A.C. Gérard Grugeau—G.G. Thierry Horguelin—T.H. Marcel Jean—M.J. Gilles Marsolais—G.M. Georges Privet—G.P. Yves Rousseau—Y.R. André Roy—A.R.

ADRÉNALINE

Les amateurs d'émotions fortes sortiront déçus d'*Adrénaline*, ce florilège de treize courts métrages français dont cinq ont été primés à Avoriaz, à Paris et à Cannes. Moins fantastiques, en effet, que fantasmatiques, ces films recréent pour la plupart, en deux plans trois mouvements, le climat morbide et



Adrénaline

schizoïde des mauvais rêves. De la caméra vidéo transformée en meurtrière tarentule mécanique à l'automobile kamikaze qui se dirige d'elle-même dans un cimetière d'autos où elle et le chauffeur qu'elle tient prisonnier iront finir broyés sous les

mâchoires d'un compresseur; du plafond qui amorce une lente descente et va prendre en sandwich une chambruse horrifiée à la télévision possédée par ses images et qu'il faudra exorciser de son démon: ce sont, portés à l'écran, autant de cauchemars de la vie moderne, où les objets les plus familiers se rebellent contre la gent humaine. Hommes et femmes vivent ici en constante situation d'urgence, que rend bien, dans la plupart des films, la succession galopante des plans. À l'heure du cinéma fantastique hautement technicisé de nos voisins du sud, il est rafraîchissant de voir un film dont les quelques effets spéciaux servent la dérision plus que la chair de poule et constituent les termes mêmes d'un parti pris joyeux et désinvolte pour l'hémoglobine Heinz. La caméra montre beaucoup (une oreille coupée, un bras arraché, un œil crevé, une mouche amputée) mais la mise en scène joue si bien d'humour qu'on rit du haut-le-cœur qu'on n'a pas eu — un humour noir et d'esprit un rien surréaliste, donnant à l'ensemble l'unité de ton qui très souvent manque à ce genre de production. *Adrénaline* n'aura servi, somme toute, qu'à appâter un public gavé de sensations à trois sous et en mal d'érections pilaires, venu sur la foi de ce titre que les sept réalisateurs auront pris un malin plaisir à donner à leur film. (France. 1990. Ré.: Yann Piquer, Jean-Marie Maddeddu, Anita Assal, John Hudson, Barthélémy Rompard, Alain Robak, Philippe Dorison. Int.: Jean-Marie Maddeddu, Clémentine Célerié, Bernadette Coqueret, Ged Marlon, Alain Aithnard, Jean-François Gallotte, Franck Baruk.) 73 min. Dist.: France Film. — A.C.



Armin Mueller-Stahl, Joan Plowright, Elisabeth Perkins, Elijah Wood et Aidan Quinn, *Avalon*

AVALON

C'est Épinal à Baltimore. Le débarquement de Sam Krichinski — évidemment un 4 juillet — sur la terre promise de la libre entreprise, puis l'évolution, sur cinquante ans, de la famille qu'il y fonde, jusqu'à la dissolution de celle-ci dans le melting-pot d'aujourd'hui, sont le sujet de cette fresque somnolente et policée où un professionnalisme impeccablement monotone conjugue le déjà vu au passé composé d'une nostalgie consensuelle. Le défilé des moments drôles et touchants, l'accumulation des chromos en demi-teintes, rythmés, de dindes d'Action de Grâce en inaugurations de commerce et de feux d'artifice en défilés, par une obsession de la commémoration, s'articulent sans surprise autour du mythe de la Fondation — dont Krichinski, vite grand-père, reprend inlassablement le récit. La visualisation relativement intéressante de celui-ci (non sous la forme de vignettes sépia mais à la manière d'un film muet au tressautement saccadé) ne suffit guère à dépoussiérer le genre increvable du keep-sake familial. Pas plus que l'idée, d'où le film tire pourtant ses meilleures scènes, de raconter parallèlement la pénétration progressive de la télévision dans les foyers américains (d'abord, tout le monde est hypnotisé par la mire, puis très vite le petit écran se fond dans l'ordinaire de la vie quotidienne). Car cette peinture ne débouche que sur un constat moralisant qui tient la télé

responsable de l'éclatement de la cellule familiale (et, tant qu'à y être, de la nation), et consolide les fondements des chères «valeurs» dont le film montre la décomposition. Ce n'est pas ici que la nécessité de la Famille et des racines se verra inquiétée. Bref, encore un film de restauration qui chatouille l'Amérique malade de ses rêves là où elle aime sourire et la pince là

DANCES WITH WOLVES

La «démystification» est un boomerang qui revient immanquablement frapper son téméraire lanceur. C'est ainsi que tout film contre la guerre, par exemple, quels que soient la loyauté d'intention et le talent de ses artisans, reste d'abord un film de guerre (dernier avatar du genre: *Memphis Belle* qui, quelle que distance qu'il veuille prendre avec elle, reconduit, comme l'a remarqué Bill Krohn, la tradition du film d'aviation dont *Jet Pilot* de Hawks reste l'archétype). Chassez la convention par la porte, elle revient par la fenêtre: Kevin Costner, emblème de la génération montante d'acteurs-entrepreneurs américains et nouvelle incarnation de l'idéal du moi de nos voisins du sud, en fait lui aussi à ses dépens l'expérience.

Tunique bleue pendant la Guerre de Sécession, le Lieutenant Dunbar joue les matamores sur la ligne de feu sudiste, apprivoise un loup et se fait adopter par les Sioux. Plans véristes et trop prévisibles sur les horreurs de la guerre et la boucherie d'une infirmerie militaire, cinémascope, narration en voix off, lenteur calculée et musique de circonstance à la Philippe Sarde: dès le départ de ce western «révisionniste», on sent qu'on aura affaire à une fresque assez pédante du rachet et de la bonne conscience qui prendra tout son temps (trois heures) pour passer le message (foncièrement paternaliste). Or, le thème de la frontière est archi-traditionnel et quant au plaidoyer pro-indien, loin d'être la nouveauté qu'on a dit, il exista dès l'âge d'or (*Taza, Son of Cochise* de Sirk, *Broken Arrow* de Daves, voir *Run of the Arrow* de Fuller, westerns anti-racistes), a fortiori à l'âge tardif du genre: *Cheyenne Autumn* (Ford), *Little Big Man* (Penn), *A Man Called Horse* (Silverstein). Prudemment d'ailleurs, Costner n'ose aller au bout de son éloge du métissage: l'Indienne qu'il épouse est en réalité une Blanche qui fut recueillie à l'âge de neuf ans par les Sioux (allusion directe aux *Searchers* de Ford). En outre, pour soutenir l'intérêt, le film est quand même obligé de réinventer un ennemi et un conflit (bons Indiens contre méchants Indiens) et d'y aller de morceaux de bravoure attendus (la chasse au bison n'épatera que ceux qui ont oublié le troupeau déchaîné de *Red River*). Avec son style peu caractérisé, son dosage trop parfait de sérieux et d'humour, de sentences et de grand spectacle,

DESPERATE HOURS

Si le Titanic avait été un film, il aurait coulé moins vite que *Desperate Hours*. Rien ni personne ne réchappe de ce remake maladroit du film de William Wyler, où Michael Cimino déploie les figures surannées qui composent son style et qu'il ferait mieux — pour son bien comme pour le nôtre — de ne plus jamais filmer: du drapeau américain aux montagnes de l'Ouest, des hymnes traditionnels aux hommages à Ford et Peckinpah, en passant par le visage de moins en moins habitué de ce pauvre Mickey Rourke.

Toute la grandiloquence qui jadis, déployée à vaste échelle, pouvait passer aux yeux de certains pour du souffle, se révèle — faute de moyens — n'avoir jamais été qu'emphase et enflure. Lesquelles résonnent cruellement dans ce huis clos banlieusard, où une famille déchirée se reconstruit autour d'un évadé (exceptionnellement intelligent, précise le scénario) qui

où elle aime écraser une larme. Pas étonnant qu'on prédisse à Barry Levinson, un an après le triomphe de *Rain Man*, un nouveau balayage aux Oscars. (É.U. 1990. Ré.: Barry Levinson. Int.: Armin Mueller-Stahl, Aidan Quinn, Elizabeth Perkins.) 120 min. Dist.: Columbia — T.H.

Dances With Wolves est surtout, pour Costner producteur, metteur en scène et vedette, un véhicule promotionnel de prestige éminemment oscarisable. «Regardez, je sais tout faire», serait donc le vrai message d'un film paradoxalement alourdi par son obsession de l'authenticité et sauvé par la convention qu'il prétendait démasquer. Quoi qu'en ait Costner, ce n'est pas la vérité historique mais la loi du genre qui a le dernier mot. (É.-U. 1990. Ré.: Kevin Costner. Int.: Costner, Mary McDowell, Graham Greene.) 181 min. Dist.: Orion. — T.H.



Kevin Costner,
Dances with Wolves



Mickey Rourke,
Desperate Hours

la prend en otage — et nous avec — de ses monologues épuisés et épuisants, sur le thème de «Ce qui ne va pas dans ce pays...». Ce qui ne va pas avec ce film est en revanche un sujet inépuisable, à commencer par la mise en scène, qui creuse si mollement le vide de son propos qu'elle s'y abîme elle aussi, entraînant tous et tout dans sa chute. Chute qui confirme une fois pour toutes celle de son auteur, qui après son *Voyage au bout de l'enfer* et sa *Porte du paradis*, s'installe pour de bon au purgatoire. Pour Michael Cimino, l'heure du désespoir a sonné... (É.-U. 1990. Ré.: Michael Cimino. Int.: Mickey Rourke, Anthony Hopkins, Mimi Rodgers, Lindsay Crouse, Elias Koteas.) 105 min. Dist.: MGM/UA. — G.P.

ERREUR DE JEUNESSE

Un jeune homme féru de T. S. Eliot qui cherche le salut dans la poésie, une vieille femme qui aide son prochain à «rencontrer Dieu» en tuant ses victimes par téléphone, une jolie blonde qui voue son corps érogène aux glissements progressifs du plaisir: tels sont les trois principaux personnages épris d'absolu dans un monde à la dérive, les trois solitudes en quête d'un ailleurs meilleur que développe *Erreur de jeunesse* en trois récits disparates, qui enchevêtrent leurs trames quelque

Francis Frappat et
Géraldine Danon,
Erreur de jeunesse



peu dérisoires sans jamais donner réellement corps à l'instant de la révélation vraie tant attendue et des protagonistes du film et du spectateur. Malgré d'indéniables qualités d'écriture (élégance des cadrages, belle densité du noir et blanc, attachante aura de mystère qui nimbe le récit), malgré les nombreuses cautions esthétiques dont la texture du film semble se réclamer (on peut penser à Bresson, à Rivette ou à Eustache), *Erreur de jeunesse* souffre, comme par contamination, des mêmes maux que les personnages qu'il met en scène: une sorte de propension à la démesure qui nuit à l'épanouissement de l'objet cinématographique, à son élan vers l'autonomie. Comme s'il manquait de confiance en eux — à moins que ce ne soit par excès de pessimisme face aux choses de la vie — Radovan Tadic enferme ses personnages dans des propos souvent obscurs et allusifs, les brime dans leurs interactions, maintient leur évolution sous étroite surveillance. Et ce au risque d'irriter, de susciter progressivement le désintérêt envers le condensé d'humanité en proie au désarroi qu'il livre à notre regard pourtant disposé à l'empathie. Reste au bout du compte un ton personnel aux accents quasi mystiques, une grâce indicible de l'image, l'amorale ingénuité lascive de Françoise (superbe Géraldine Danon) et la voix divinement suave de Muni (la vieille femme) qui éclate tout en volutes, comme un jardin suspendu. (Fr. 1989. Ré.: Radovan Tadic. Int.: Francis Frappat, Muni, Géraldine Danon). 90 min. Dist.: Les films du Crépuscule international. — G..G.



La femme au paysage

LA FEMME AU PAYSAGE

Le premier et dernier film d'Ivica Matic (il est mort à vingt-six ans et son long métrage a été monté par d'autres) possède une grâce fragile. L'histoire y est simple, sans montée dramatique (aucun pathos ici), et l'on est surpris qu'elle puisse se terminer tragiquement puisque son personnage principal meurt. C'est un forestier, débarqué récemment dans un village, et qui peint des paysages naïfs dans lesquels il flanque une femme, généralement nue. Ses modèles, il les trouve chez les paysannes du coin et il provoquera ainsi un scandale. Matic ne défend aucune thèse (v.g.: L'art contre l'ignorance); seul lui importe le portrait gentiment satirique d'une société fruste qui semble vivre au XIX^e siècle. Ses habitants ne sont ni des anges ni des monstres: tout juste des innocents obtus. La perception de la nature, tant humaine que physique, y est toute entière poétique, subtilement nourrie par une bande-son très travaillée: chaque scène est ponctuée d'airs folkloriques qui chantent la terre et l'amour; ils servent littéralement d'embrayeurs de fiction: ils font avancer le récit, en liant les scènes entre elles. Le regard de Matic devient, par ces chansons plus que par la description des mœurs des paysans, celui d'un ethnologue, un ethnologue qui se serait effacé, par sensibilité et délicatesse, devant son objet pour nous restituer sa beauté primitive et un peu figée. (Youg. 1976. Ré.: Ivica Matic. Int.: Stole Arandelovic, Bozidarka Frajt, Uros Kravijaca, Zaim Muzaferija, Jadranka Markovic.) 75 min. Dist.: Cinégem — A.R.

LA FILLE DU MAQUIGNON

En voyant *La fille du Maquignon*, je me suis mis à repenser à Mario, Cordélia, et autres Florentine; produits de cette mini-vague de films rétros. Après quelques années de répit, le dernier avatar de cette tendance nous fait presque regretter les films précités, tant sont profondes les lacunes de *La fille du Maquignon*. Quand un film va mal, la facilité consiste à l'accabler sous les sarcasmes; mais la difficulté consiste à débusquer l'origine du problème afin de la mettre en lumière avec toutes ses conséquences sur le résultat final. *La fille du Maquignon* joue sur un programme leurre: une passion brûlante et interdite brandie comme emblème alors que visiblement, Mazouz s'intéresse à autre chose. Cette passion-prétexte sert en fait d'alibi à une suite de scènes triviales du genre «la vie dans un village au début du siècle» qui téléphonent des dialogues téléromanesques à la *Entre*

chien et loup. Délaissant souvent son couple maudit (la mise en scène oscille entre l'imagerie rustique et la pub pour dessous chic), Mazouz opte plutôt pour la chronique villageoise avec foisonnement de rôles parlants mais un grave manque de figuration. Les personnages se démènent à l'avant-plan mais on voit bien qu'il n'y a pas grand-chose derrière. En fait, le film pêche par manque d'arrière-plan, ce qui, pour un film d'époque avec beaucoup d'extérieurs, est un lourd handicap.

Dès lors, ni le couple ni la reconstitution d'époque n'emportent l'adhésion, n'arrivent à vraiment exister. De plus, les personnages manquent à l'appel. Il y a longtemps qu'on n'avait pas vu des personnages aussi ténus, immédiatement déterminés, typés, équivoques et condamnés à assumer jusqu'au bout leur minceur. On pourra à la rigueur se rabattre sur la seule idée cinématographique du film : faire sentir le subtil passage des saisons à travers quelques beaux plans de nature. C'est bien peu. (Qué. 1990. Ré. : Mazouz. Int. : Andréa Parro, Emmanuel Charest, Réjean Lefrançois.) 85 min. Dist. : Prisma Film Inc. — Y.R.

LA GLOIRE DE MON PÈRE

Où, dès les premières images, après trois minutes d'omniprésente narration en voix off (dite par Jean-Pierre Darras, toujours sentencieux et compassé), on se prend à regretter le réalisateur de *La guerre des boutons*, voire de *Bébert et l'omnibus*. Car la reconstitution, ici, qu'il s'agisse du Marseille de 1900 ou d'un village provençal, d'une salle de classe ânonnant l'alphabet avec l'accent ou d'une partie de boules, confine à l'imagerie et étouffe de sa «vérité» scolaire toute spontanéité. Le filmage, qui s'en tient toujours à une illustration respectueuse des clichés de la Belle Époque, échoue à rendre — sauf peut-être dans les brèves images d'orage, plutôt réussies — la beauté âpre des montagnes de Provence, réduites ici à de gros tas de cailloux sur un film de vacances. On aurait pardonné ce vide de l'imagination dans la mise en scène si l'on avait pu, en revanche, s'attacher aux personnages, rire de leurs bons mots — le temps est toujours laissé aux spectateurs d'apprécier une répartie, comme au théâtre de boulevard — mais même les enfants, qui gardent leur culotte propre au-dessus de genoux savamment écorchés, sont trop lisses pour toucher. Manquent donc la saveur, la légèreté, l'allégresse qui seules auraient pu sauver l'entreprise de la monotonie et de l'ennui. On nous annonce *Le château de ma mère* qui, au vu

Didier Pain,
*La gloire de
mon père*

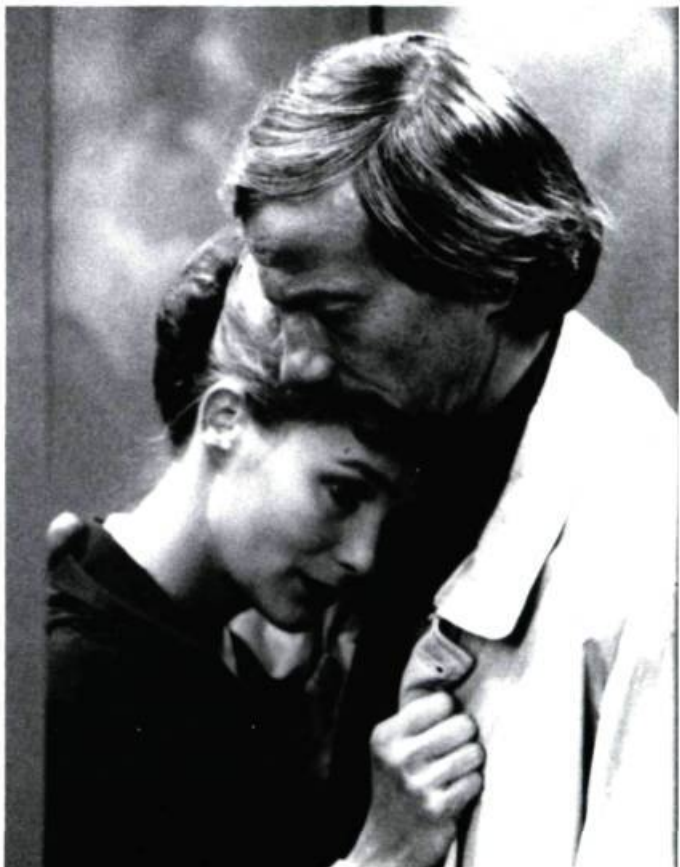


de la bande annonce, a l'air du même cru. Le spectateur prévenu s'épargnera la visite. (Fr. 1990. Ré. : Yves Robert. Int. : Philippe Caubère, Nathalie Roussel, Julien Ciamaca.) 105 min. Dist. : Action film. — M.-L.B.

IL Y A DES JOURS ET DES LUNES

N'en déplaise à l'un des nos illustres confrères dont la touchante palinodie dit bien le malaise d'une critique en manque d'auteurs, Lelouch, c'est toujours aussi sot. Plutôt mieux réussi que, disons, *Viva la vie*, *Il y a des jours...* n'en reste pas moins, avec sa psychologie de roman photo et sa métaphysique d'horoscope, un film d'une cucuterie désarmante, d'un ennui à peu près uniforme, mais si ahurissant qu'on n'a pas envie de l'éreinter méchamment. Car Lelouch a une manière si singulière — et, il faut le dire, si déroutante — de rater ses films, ceux-ci mettent une telle énergie à ne pas exister qu'ils finissent par exister quand même, objets bizarres, et à occuper, dans le cinéma français, une place paradoxale. *Il y a des jours...* ne s'en remet en effet pas aux paresseuses recettes éprouvées du cinéma traditionnel (d'ailleurs en perte de vitesse : cf. Deray, Granier-Deferre, etc.). Avec sa croyance naïve au mythe du cinéma «opératique» et «total», son scénario unanimiste qui brasse les trajectoires croisées d'une quinzaine de personnages et sa structure polyphonique qui voudrait atteindre au cosmique, c'est même un film ambitieux, même si cette ambition se heurte à l'insuffisance de ses moyens. Lelouch filme de longues bandes annonces : ses films sont toujours la promesse d'un film à venir, et qui n'arrive jamais. En cela, je dirais, pour provoquer, que son cinéma est l'équivalent populaire de celui de Godard, lui aussi en quête du film à venir, travaillant le fragment et l'hétérogène, attaché à la saisie de réflexes d'acteurs, et fait de ratés et de fulgurances. À la différence que celles-ci, fussent-elles de plus en plus rares depuis *Prénom Carmen*, touchent à l'inouï chez Godard quand elles ne participent que des standards d'émotion chez Lelouch.

Marie-Sophie L. et
Patrick Chesnais,
*Il y a des jours
et des lunes*



Et si *Il y a des jours...* semble atteindre les mêmes effets que d'autres films obtiennent à force d'art et de précision, c'est, pourrait-on dire, à l'envers: à force d'accumuler les pannes et les absences, à coups de gimmiks et de procédés — mais aussi, quelquefois, de trouvailles. Lelouch ne manque pas d'idées de cinéma, qu'il ne parvient pas à mener à terme. Ainsi la scène finale, point de convergence de toutes les lignes de fuite du film, qui réunit au même carrefour tous les personnages. Une troupe de danse tenant le rôle d'un chœur antique messenger du destin tente bien d'insuffler un peu de grandeur à la chose, mais

JACOB'S LADDER

Dans *Flatliners*, succès de l'été dernier, cinq apprentis sorciers faisaient joujou avec la mort clinique pour aller voir à quoi ressemblait la vie après la vie. Filmée par Joel Schumacher, elle ressemblait à un clip, mais passons: c'était bien assez pour



Matt Craven et Tim Robbins, *Jacob's Ladder*

LABYRINTH OF PASSION

Au fur et à mesure que les hasards de la distribution nous valent de remonter aux sources du désir de filmer almodovarien (*Labyrinth of Passion* date de 1981), l'œuvre singulière et déjà prolifique du cinéaste de la «movida» madrilène révèle plus avant ses méandres obsessionnels (l'amour, le pouvoir subversif de la sexualité), ses partis pris esthétiques et narratifs (imagerie kitsch, influence du roman-photo, du mélodrame) et ses familles électives (acteurs fétiches comme Antonio Banderas). Avec le recul, *Labyrinth of Passion* fait figure aujourd'hui d'esquisse jubilatoire de l'œuvre en gestation: convergence centripète du récit vers un lieu de toutes les résolutions

Lelouch s'en remet à son célèbre style essuie-glaces (la caméra balaye le champ de gauche à droite, puis de droite à gauche, et ainsi de suite), et ce n'est que balourd. Il n'en reste pas moins que Lelouch aime trop visiblement faire ce qu'il fait, même s'il le fait très mal. Ce désir et ce plaisir de filmer sont à présent bien rares pour ne pas forcer la sympathie. (Fr. 1990. Ré.: Claude Lelouch. Int.: Gérard Lanvin, Patrick Chesnais, Christine Boisson, Caroline Micla.) 117 min. Dist.: Cinéma international. — T.H.

convertir l'athée de service. La bande était d'ailleurs vite punie de sa curiosité (qui est, comme on sait, un vilain défaut). Chacun voyait le fantôme de ses méchantes actions passées revenir le persécuter jusqu'à ce qu'il se repente de ses péchés et promette de ne plus chercher à percer des mystères qui le dépassent. Moralité édifiante pour un film inepte que ne sauvaient ni sa grandiloquence prétentieuse, ni sa débauche d'effets toc et de fumigènes.

Jacob's Ladder, c'est *Flatliners* au Vietnam, ou *Platoon* «on drugs», au choix: un trip métaphysique aux implications morales redoutables, la version hallucinogène du «C'est contre nous-mêmes que nous combattons» (cette fois, c'est littéralement, et non plus métaphoriquement comme dans *Full Metal Jacket*, que la guerre a lieu dans le cerveau des soldats), lestée d'un thème classique de la littérature fantastique naguère illustré par Ambrose Bierce et Julio Cortázar, et qu'énonçait déjà un célèbre apophtegme chinois: «Tchouang-tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce pas le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu?». Bref, avec Adrian Lyne aux commandes, on pouvait craindre le pire. Or, surprise, il s'agit de loin du meilleur film de l'auteur des peu ragoûtants *9½ Weeks* et *Fatal Attraction*. Étonnamment, Lyne refuse le sous-«ridley-scottisme» d'un Schumacher au profit d'une image granuleuse et d'un filmage brut relativement économe de ses effets, à tout le moins dans le premier tiers du film: le voyage halluciné de Jacob Singer est saisissant, et la torpeur même du rythme, propice à créer une sensation de paramnésie, donne corps à de véritables moments d'inquiétante étrangeté. Après quoi le scénario s'embourbe dans l'ornière des explications avant de couler avec l'allégorie biblique assez fumeuse qui donne son titre au film (en gros, réconciliez-vous avec les démons de votre passé pour trouver la porte du paradis). Épuisée la veine du retour aux glorieuses années cinquante, l'au-delà est décidément la nouvelle valeur refuge du cinéma américain (cf. *Brainstorm* et la «trilogie» *Always-Ghost-Ghost Dad*). De ce nouveau filon qui n'a sûrement pas dit son dernier mot, *Jacob's Ladder* reste pour le moment, avec les réserves d'usage, l'exemple le plus convaincant. (É-U. 1990. Ré.: Adrian Lyne. Int.: Tim Robbins, Elizabeth Peña, Danny Aiello.) 113 min. Dist.: Tri-Star — T.H.

(*Femmes au bord de la crise de nerfs*), surdétermination des environnements et de référents culturels (*Matador*, *Attache-moi*).

Véritable kaléidoscope d'histoires amoureuses qui s'entremêlent autour d'un couple en devenir, formé par une jeune rockeuse nymphomane et le riche héritier homosexuel d'un empire «arabe» déchu (clin d'œil désopilant à une actualité iranienne revisitée), le film réussit — non sans quelques ratés et une certaine lourdeur — l'impossible gageure d'insuffler de la vie à une imposante galerie de personnages hauts en couleur emportés sur les ailes du désir. *Labyrinth of Passion* est une

comédie de mœurs éclatée qui tient à la fois de *Point de vue et images du monde* et du *Nœud de vipères*, de la psychanalyse au rabais et du collage fantasmagique, du catalogue de conseils pratiques et de la petite anthologie du désir. Hier comme aujourd'hui, le désir chez Almodovar brûle d'une même intensité à l'échelle de Richter de la libido tout terrain. Sans jamais déroger à l'amoralisme jouissif et aux enjeux esthétiques qui la sous-tendent, l'œuvre du cinéaste a indéniablement gagné en densité au fil du temps et ressemble de plus en plus à l'ineffable arche de Noé évoquée par Pepa en ouverture de *Femmes au bord de la crise de nerfs*. Objectif : sauver le monde et les espèces en déclinant sur tous les tons les multiples formes de l'amour. (Esp. 1981. Ré. : Pedro Almodovar. Int. : Cecilia Roth, Imanol Arias, Helga Line, Mata Fernandez-Muro, Antonio Banderas.) 100 min. — G.G.

Luis Ciges et Marta Fernandez-Muro, *Labyrinth of Passion*



MIGNON EST PARTIE

Encore un film suicidé par son distributeur. Sorti à la sauvette à un moment particulièrement encombré de l'année où les films jouent aux autos tamponneuses, *Mignon est partie* aura quitté l'affiche au bout d'une semaine d'exploitation sans trouver son public. Dommage, car sans être un grand film, il méritait le détour (cf. dans cette rubrique *Pentimento*). Les premiers émois amoureux de l'adolescence et les aléas malheureux du sentiment (sujet qui a donné naissance à quantité de films mièvres et nuls) y sont captés avec délicatesse et une maîtrise qui a le tact de ne pas s'afficher. Mignon, quinze ans, est parachutée un beau matin, de Paris à Rome, dans la nombreuse et turbulente famille de sa tante. L'incompréhension s'installe aussitôt entre elle et ses cousins, qui supportent mal de la voir vivre parmi eux comme s'ils n'étaient pas là, et comprennent d'autant moins ses airs de princesse déchu qu'ils ignorent les véritables raisons d'un séjour qui se prolonge. Seul Giorgio, le cadet et narrateur, qui en tombe secrètement amoureux, parviendra à capter un peu de sa confiance. La trame, peu dramatisée, tient, on le voit, à un fil. Parce qu'elle s'appuie sur les regards, les gestes et les attitudes émotionnelles plus que sur la «psychologie», Francesca Archibugi évite le plus simplement du monde clichés et stéréotypes et quand elle ne peut s'y dérober, elle leur réinfecte leur part de vérité par la simplicité de son regard. *Mignon est partie* est d'autant plus desservi par un doublage désastreux (lot de tous les films italiens récents) que ce premier film fragile et sensible repose en grande partie sur la justesse d'interprétation de jeunes non-professionnels. Dans le genre à présent peu sollicité de la comédie dramatique, il s'impose par la finesse de la notation et la justesse de la touche qui n'excluent pas une élégance certaine d'écriture, suffisamment dépourvue d'effets pour passer inaperçue aux yeux de qui la mise en scène doit se faire remarquer à tout crin pour être dite remarquable. (It. 1988. Ré. : Francesca Archibugi. Int. : Céline Beauvallet, Leonardo Ruta, Stefania Sandrelli.) 105 min. Dist. : Dima Film. — T.H.

MILLER'S CROSSING

Dans le déluge de films sur la mafia qu'Hollywood déverse sur nos écrans depuis quelque temps, *Miller's Crossing* surnage comme un objet singulier, ne serait-ce que par la distance qu'il parvient à établir avec ce sous-genre auquel il se rattache et le plaisir manifeste du cinéma qui le traverse. Dès le pré-générique, le film débute effectivement comme «un film de plus sur la mafia», misant sur un éventail de moyens plutôt vulgaires, jusqu'à ce que survienne un heureux effet de rupture qui fournit la clef de lecture de cette œuvre à nulle autre pareille : un travelling en contre-plongée sur la cime des arbres bascule progressivement sur un chapeau qui vole au ras du sol, annonçant le cauchemar prémonitoire de Tom qui surviendra dans le corps même du récit. Cet effet de caméra, énorme comme un gros clin d'œil complice, nous convie d'entrée à un pastiche du genre, à un jeu sur la représentation qui prend la mafia comme prétexte. Et ce jeu s'exerce sous l'éclairage de la post-modernité, cette notion commode et galvaudée qui sert trop souvent à désigner l'inclassable.

Gabriel Byrne et Marcia Gay Harden, *Miller's Crossing*



Il s'exerce doublement même, puisque cet éclairage s'y fait outrageusement artificiel et que l'on peut y voir, du coup, un pastiche de cette fichue post-modernité (dont on fait régulièrement le post-mortem), à travers l'utilisation grand-guignolesque que font les frères Coen de certains de ses éléments : le recyclage (le retour au «genre» se fait ici sur le mode de la dérision), le métissage et le simulacre (la typologie des personnages qui nous renvoie à la bande dessinée, la pose et le jeu affectés des acteurs qui nous convoquent à des mises

en situation consciemment théâtrales), le culte du faux (le faux meurtre de Bernie en forêt, les batailles maladroites à coups de poing propres à tuer un cheval, les mitraillages qui ressemblent à des feux d'artifice), la dérision (la découverte du cadavre du détective qui en a perdu sa perruque, par un petit garçon aux oreilles décollées, impliquant incidemment une référence explicite à l'art pictural; la description «énorme» de la corruption de la police et de l'administration municipale), etc.

À travers une intrigue de série noire faussement compli-

quée et un dispositif de la représentation appuyé, les frères Coen montent en épingle la présence «lumineuse» de Verna, une incontournable «beauté fatale»: des images citationnelles extraordinaires qui nous renvoient aux classiques des années 1940 et qui révèlent la nostalgie de ce temps où le cinéma, en misant sur l'ellipse, savait raconter des histoires à travers de «vrais films». (É.-U. 1990. Ré.: Joel Coen. Int.: Gabriel Byrne, Albert Finney, Marcia Gay Harden.) 115 min. Dist.: Fox. — G.M.



James Caan, *Misery*

MISERY

Les romanciers qui ont donné vie à un personnage de série éprouvent tous un jour le désir meurtrier de mettre un terme à la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec leur création et ce, souvent au grand désarroi de leurs lecteurs. Qu'on se souvienne à cet égard du cas Conan Doyle/Sherlock Holmes. Cette situation, c'est aussi celle de Paul Sheldon (James Caan), auteur à succès de la saga romanesque des *Misery*, qui va se retrouver séquestré par une infirmière psychotique suite à un grave accident de voiture. Grande admiratrice du romancier, la jeune femme ne lui pardonne pas d'avoir tué l'héroïne *Misery* dans son dernier livre. Elle le force à ressusciter le personnage.

Tiré d'une nouvelle de Stephen King — autre écrivain prolifique et adulé s'il en est —, *Misery* reprend avec application les bonnes vieilles recettes du thriller psychologique sans réellement parvenir à induire cette densification du réel qui aurait pu entraîner le récit vers des zones plus troubles. On est loin ici, par exemple, du mémorable *The Beguiled* de Don Siegel, huis clos pervers orchestré de main de maître autour d'un Clint Eastwood blessé et alité. En rattachant le personnage d'Annie à l'affaire Susan Nelles, l'infirmière infanticide de Toronto, Rob Reiner (*When Harry Met Sally*, *Stand by Me* adapté du même Stephen King) tente maladroitement de complexifier les ficelles d'un scénario d'épouvante prisonnier des conventions du genre. Conventions qu'il réussit cependant partiellement à redynamiser par le biais de l'humour. Mais, qu'elle soit ou non une projection des démons intérieurs de l'écrivain en mal de ressourcement, Annie demeure un personnage monolithique, lisse, révélé d'emblée. Mélange de Marianne Sägebrect et de Shelley Winters, Kathy Bates sermonne, vocifère, joue les bons samaritains avec fougue et talent. Sa mise à mort sera aussi grand-guignolesque que celle de Glenn Close dans *Fatal Attraction*. Les psychotiques n'ont qu'à bien se tenir. La seule différence est que, contrairement à Adrian Lyne, Reiner s'amuse et se garde bien de tout discours moralisateur. (É.-U. 1990. Ré.: Rob Reiner. Int.: James Caan, Kathy Bates, Lauren Bacall). 106 min. Dist.: Columbia. — G.G.

PENTIMENTO

Encore un film suicidé par son distributeur. Sorti à la sauvette à un moment particulièrement encombré de l'année où les films jouent aux autos tamponneuses, *Pentimento*, après *Suivez cet avion* et surtout *Savannah*, aura quitté l'affiche au bout d'une semaine sans trouver son public. Dommage, car sans être un grand film, il méritait le détour (cf. dans cette rubrique *Mignon est partie*). Tonie Marshall, que l'on a connue comédienne dans *Beau temps mais orageux en fin de journée* (de Gérard Frot-Coutaz) et dans *La campagne de Cicéron* (de Jacques Davila), perpétue, dans son premier film derrière la caméra, l'esprit de la «famille Vecchiali» d'où elle est issue et dont on connaît l'attachement au cinéma français des années 30. Comédie loufoque de la quête de la paternité compliquée par un double meurtre, une erreur sur la personne et un trafic de tableaux volés, *Pentimento* croise avec un bonheur inégal intrigue sentimentale et prétexte policier, traditions de la comédie américaine (l'interdit de l'inceste, vite surmonté, remplaçant l'«hors du mariage, point de bagatelle» d'antan) et du cinéma populiste français. Curieux cocktail qui, dans ses moins bons moments, semble tiraillé entre trop de partis pris contradictoires, mais qui, dans ses meilleurs, fait flèche de tout bois dans des directions insoupçonnées. Comme dans *Suivez cet avion* (mais avec plus de culot), on retiendra d'abord l'exubérance sympathique du couple vedette (Patricia Diney et Antoine de Caunes), la vivacité du tempo, la rapidité du dialogue, le sens de la gesticulation et les gags d'une veine burlesque. Le culot en question tenant à la grande franchise du trait, à de hardies ruptures de ton qui font se rencontrer les gentils prolétaires du cinéma des années 30 et le «look» pimpant des années

80, enfin à des sautes de rythme et des coups d'accélérateur étonnants, à l'intérieur même du plan. L'ensemble souffre sans doute de déséquilibre, mais il nous gratifie au passage d'éclats qui sont autant de petits bonheurs, ainsi que d'une morale résolument anti-conformiste — ce qui, en ces temps moroses où tout le monde cherche son père, n'est pas négligeable. (Fr. 1989. Ré. : Tonie Marshall. Int. : Patricia Diney, Antoine de Caunes, Magali Noël, Micheline Dax.) 90 min. Dist. : CFP Dist. — T.H.

QUELLE HEURE EST-IL ?

Le dernier Scola, comme *Nous nous sommes tant aimés* (l'œuvre de la maturité et de la consécration), comporte une séquence de photomaton qui, de par l'écho nostalgique qu'elle suscite, rend encore plus patent l'échec de *Quelle heure est-il ?* Desservi par un doublage qui met sournoisement en valeur le désynchronisme culturel entre le verbe français et la gestuelle à l'italienne, le film se délite totalement en perdant jusqu'au jeu des acteurs — son atout majeur — crédités néanmoins d'un double prix d'interprétation masculine à Venise en 1989. Une journée particulière dans la vie d'un père socialement arrivé (Mastroianni en vieil avocat) et d'un fils velléitaire (Massimo Troisi en soldat sous les drapeaux) qui tentent maladroitement de se prouver leur amour et de retrouver ce qui n'a peut-être jamais été : *Quelle heure est-il ?* pêche par l'indigence de son scénario et la consternante paresse de sa mise en scène. La «Familia» n'est décidément plus ce qu'elle était. De dérobades en faux-fuyants jusqu'à la confrontation finale, nos deux personnages dissertent ad nauseam sur les petites choses de la vie, se noient de paroles pour mieux maintenir à distance les silences et les épanchements. La nostalgie (avec la montre du grand-père comme lien-symbole entre les générations), l'angoisse de la mort (cannibalisme des plans sur Mastroianni vieillissant) imprègnent le récit jusqu'à l'ultime point de non-retour, et enferment aigrement la nouvelle génération (malgré la séquence plus dynamique avec Anne Parillaud, la petite amie du fils) dans un no man's land où le désir aurait du mal à se faire entendre et à s'imposer. Comme si, au comble du désenchantement et de la désillusion, le cinéma de Scola avait décidé, peut-être à son insu, de jeter l'éponge, à jamais déserté par la vie. Dépourvu de tout ressort dramatique et de la moindre inspiration visuelle, *Quelle heure est-il ?* distille — on l'aura compris — un profond ennui. Sans sa petite musique, le bal n'en est que plus pathétique. (It. 1989. Ré. : Ettore Scola. Int. : Marcello Mastroianni, Massimo Troisi, Anne Parillaud, Lou Castel). 95 min. Dist. : Malo Film. — G.G.

Massimo Troisi et Marcello Mastroianni, *Quelle heure est-il ?*



REVERSAL OF FORTUNE

Les films sur la justice et les procès forment presque un genre dans le cinéma américain; on pense immédiatement à l'un de ses plus célèbres, *Twelve Angry Men* de Lumet. L'idée d'une justice équitable qu'ils transmettaient relayait une conception éminemment glorieuse d'une Amérique juste pour tous. Tout citoyen était égal devant les juges: le petit pouvait vaincre le gros, le pauvre gagner sur le riche. Mais pour Barbet Schroeder, un Européen, la justice devient une machine qui roule bien, mais pour elle-même et les millionnaires. Un aristocrate, Claus von Bülow, est accusé de tentative de meurtre sur sa richissime femme, Sunny. C'est par ce protagoniste d'un cynisme élégant et d'une tranquillité macabre (Jeremy Irons), et non par celui de Sunny (Glenn Close), qui est pourtant la narratrice, que le cinéaste projette une image plutôt cruelle d'une Amérique qui aurait perdu, en même temps que le sens de la justice, son énergie. Rarement film venu des U.S.A. nous aura communiqué l'impression d'une Amérique si physiquement immobile, moribonde, aussi comateuse que Sunny von Bülow. Un univers hors-temps, «déchronologisé» par ses flashes-back (Schroeder se permet même un flash-back dans un



Glenn Close et Jeremy Irons, *Reversal of Fortune*

flash-back). Une sorte d'enfer doucereux et froid, qu'accroissent les espaces clos, visité par un réalisateur distant et caustique, qui ne force jamais la note dans ce portrait névrotique de gens riches et célèbres. Pas de suspense ni de coups d'éclat dans ce film incisé au rythme bizarrement dilaté, qui n'en déroule pas moins implacablement et très intelligemment son propos: la manipulation de la justice sur fond de délinquance bourgeoise. (É-U. 1990. Ré. : Barbet Schroeder. Int. : Jeremy Irons, Glenn Close, Ron Silver.) 111 min. Dist. : Warner Bros. — A.R.

ROCKY V

Disons-le tout de suite: le cinquième volet de la saga Rocky est en dessous de tout. Après avoir provoqué à lui seul la perestroïka en détruisant le système communiste (*Rocky IV*), le grand espoir blanc rentre à la maison pour panser ses blessures. Mais puisque, comme le disait Karl Marx, le capitalisme est en crise perpétuelle, il doit maintenant faire face à la récession. Son ennemi prend alors la forme de l'entrepreneurship sauvage (grossièrement incarné par un promoteur noir) et la rédemption se trouve dans l'exaltation de la famille.

Voilà pour le constat post-reaganien (Il nous faudrait une bonne guerre pour relancer l'économie!).

Le filmage de John G. Avildsen (déjà à la barre du premier *Rocky*) est insipide, les acteurs sont risibles (Talia Shire et Burt Young se caricaturent; quant à Stallone j'vous dis pas...) et toute le reste est à l'avenant. Si Dieu aime le cinéma, il n'y aura pas de *Rocky VI*! (É.-U. 1990. Ré.: John G. Avildsen. Int.: Sylvester Stallone, Talia Shire, Burt Young.) 101 min. Dist.: United Artists — M.J.



Sylvester Stallone
et Talia Shire,
Rocky V



Tsilla Chelton,
Tatie Danielle

TATIE DANIELLE

Avant d'être un personnage, Tatie Danielle est un concept publicitaire, étayé par un slogan brillant (le fameux «Vous ne la connaissez pas, mais elle vous déteste déjà») et une bande annonce très drôle. Comme il arrive souvent, la campagne promotionnelle est supérieure au produit qu'elle est censée vendre. Le film, en l'occurrence, est un bout à bout de saynettes inégalement croquées: Tatie Danielle et son souffre-douleur, Tatie Danielle chez les Français moyens, Tatie piétine les plate-bandes, Tatie trouve plus forte qu'elle, Tatie en vadrouille, Tatie héroïne de fait divers, Tatie à l'hospice, etc. Comme dans *La vie est un long fleuve tranquille*, le début est prometteur, la suite un peu languette avec un léger regain d'intérêt aux deux tiers, la fin bâclée (et nunuche). Chatiliez ne vient pas de la publicité pour rien: il sait emballer une scène (mais pas construire un film), épingleur les tics d'une époque en jouant à

fond la carte de la sociologie express (décors, mobilier, vêtements sortent tout droit d'un catalogue dont ils ont le fini irréel et glacé). Ce qui le sauve, c'est son sens du trivial, non exempt de pointes de sadisme (scènes d'épilation). Mais fallait-il inventer un personnage aussi formidable, se saisir d'un pareil sujet — la méchanceté des vieux — et nous venger des clichés sirupeux sur «l'âge d'or», pour n'accoucher que d'une satire de la classe moyenne assez convenue et souvent déplaisante (le portrait du fils pédé, qui est bien le rejeton dégénéré de ses parents, est tout simplement odieux)? On a envie de demander à Chatiliez d'où il s'arroge cette supériorité morale qui lui permet d'écraser de son mépris de gentils cons qui ne méritaient pas tant de haine. (Fr. 1990. Ré.: Étienne Chatiliez. Int.: Tsilla Chelton, Catherine Jacob, Éric Prat, Isabelle Nanty). 110 min. Dist.: Alliance/Vivafilm. — T.H.

UN WEEK-END SUR DEUX

Le premier long métrage de Nicole Garcia a vite trouvé place sur les écrans montréalais, le distributeur misant sans doute, en cette terre de monoparentalité, sur l'histoire de ces enfants partagés entre des parents désunis. *Un week-end sur deux* n'a pourtant rien d'une fiction sociologique. C'est plutôt une œuvre un peu secrète, très singulière et qui ranime l'idée

surannée de cinéma d'auteur dans sa plus belle acception, c'est-à-dire basé sur un sujet personnel mis à l'épreuve d'une vraie forme cinématographique. Il n'y a ici aucun épanchement et le film cherche à résoudre une énigme, qui est la nature même d'un sentiment, celui qui lie une femme à ses enfants. Actrice et mère déchue, Camille (Nathalie Baye, impeccable) se dérobe

à leur père pour reposséder ses petits, réparer ses absences, refaire le plein d'un amour maternel ambivalent. Dans l'effort, dans la fuite elle se perd, se déplaçant d'une ville à l'autre et toujours posant des gestes insolites, incompris. Le film saisit dans ce désarroi physique l'étendue d'un désastre intérieur. La beauté jaillit là, dans les chuchotements, les maladresses, la rage d'en découdre avec tout ce qui abandonne, sans tisser aucun des liens narratifs qui le précipiteraient dans la sensibilité. Cette fusion que voudrait opérer Camille avec ses enfants, elle y parviendra en s'imprégnant du rêve de son fils de voir les étoiles, tandis que le père est reparti avec les enfants, faible et coupable d'avoir réussi sa vengeance. (Fr. 1990. Ré. : Nicole Garcia. Int. : Nathalie Baye, Joachim Serreau, Félicie Pasotti, Henri Garcin.) 110 min. : Dist. : Malofilm — M.B.

Nathalie Baye, *Un week-end sur deux*



WHITE PALACE

Produit par Sydney Pollack, réalisé par Luis Mandoki, *White Palace* s'ajoute à la liste déjà longue des films où deux êtres, de caractères et de milieux différents, voient leur destin se croiser au grand carrefour démocratique des États-Unis d'Amérique. Max Baron, beau gosse, vingt-sept ans, juif, avocat, ordonné comme un scout, non-fumeur et mélomane rencontre Nora Baker, quarante ans passés, les doigts jaunis par la cigarette, l'haleine frelatée par l'alcool et la peau flétrie par la friture des hamburgers du chic White Palace où elle bosse depuis des lunes. Tous deux n'ont en commun que la perte d'un être cher, lui, sa femme et elle, son fils unique. De ce menu point de contact, et d'une sexualité débridée et pleine de sève (James Spader, dans le rôle de Max, quitte ici la peau du vidéophile inhibé qu'il jouait dans *Sex, Lies and Videotape*), naît une relation amoureuse qui, malgré lesdites oppositions caractérielles, puis grâce à elles, va se consolider lentement et non sans heurts. On n'échappe pas bien sûr au jeu éculé des contraires mais Mandoki parvient avec beaucoup de justesse à détourner de leur fin première les stéréotypes qui lui servent à camper en début de film ses deux amants. Au lieu de l'accentuer, il estompe le contraste mais sans l'effacer complètement : les compromis, les concessions, les sacrifices que Max et Nora font ou ne font pas donnent ainsi au couple sa profondeur et sa fragile unité. Récit, donc, à taux élevé de prévisibilité, aux lois duquel se plie un scénario linéaire, volontairement plat, qui évacue si bien toute charge sentimentaliste que la conclusion nous devient presque indifférente. On a un *Love Story*, essoré de son eau de rose. Par la sobriété de sa mise en scène et par le jeu maîtrisé de ses acteurs (Spader intérieur mais non complaisant, et Susan Sarandon, fougueuse et expressive sans être grotesque), Mandoki évite à la fois le ridicule du trop et



l'insignifiance du pas assez, nous donnant un film qui vaut pour son honnêteté et pour les prétentions qu'il n'a pas. Seule réserve : l'ensemble est desservi par une musique feutrée, notes de guitare enrobées comme du mauvais bonbon, que nos oreilles peuvent suçoter dans l'ascenseur d'un grand magasin. (É.-U. 1990. Ré. : Luis Mandoki. Int. : Susan Sarandon, James Spader.) 103 min. Dist. : Universal — A.C.

James Spader et Susan Sarandon, *White Palace*

24 IMAGES

A DÉJÀ RENDU COMPTE DE :

N° 52 CARGO
LA FRACTURE
DU MYOCARDE
PRINTEMPS
PERDU
TO SLEEP WITH
ANGER

N° 50-51 LONG TIME
COMPANION
JUDO
N° 46 COMÉDIE D'ÉTÉ
LA LIBERTÉ C'EST
LE PARADIS