

Zoom out

Numéro 135-136, septembre 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50635ac>

[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

(1988). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (135-136), 79–104.

BULL DURHAM



De chez nos voisins du sud, nous arrive un nouveau film estival, *Bull Durham*, et un nouveau réalisateur « toutes saisons » (je l'espère de tout cœur), Ron Shelton, qui réjouiront les sportifs, les poètes, les démocrates idéalistes et les féministes joyeusement subversives, dont je suis. Au moment où paraîtra cette critique, presque tout le monde connaîtra déjà le récit de ce *Bull Durham* enlevant. Cette histoire de deux joueurs de baseball professionnels, transformés par les soins bienfaisants d'une jeune institutrice excentrique, fait un malheur au box-office.

Le défi était de taille. Les films sportifs sont habituellement assez mal reçus par le public et pour cause: les péripéties qu'ils mettent en scène sont souvent prévisibles, les personnages sont superficiels ou trop caricaturés... et puis, le sport, de toute façon, ça s'écoute chez soi, bien calé dans son fauteuil, les après-midi de fin de semaine alors que la vue et l'ouïe de l'amateur sont accaparées par la télé et la radio, syntonisées à des postes différents. Côté baseball, la série des *Bad News Bears* a tout de même connu un certain succès, surtout auprès des enfants et des adolescents dans les années soixante-dix, mais il a fallu attendre *The Natural* (1983) de Barry Levinson, pour avoir enfin une vision cinématographique nouvelle, bien que complètement fantaisiste, de ce sport typiquement nord-américain.

Bull Durham est tout aussi original, bien qu'il colle de plus près à la réalité du sport. La chose est peu surprenante puisque Shelton, scénariste et réalisateur, a déjà oeuvré dans les ligues mineures de baseball avant de se lancer dans le cinéma. Il faut voir l'attention qu'il porte aux menus détails des différents rituels qu'exécutent « ses » joueurs avant, pendant et après la partie. La psychologie des athlètes est étudiée (sourire en coin) à travers les réflexions en voix off de LaLoosh et de Crash, les deux protagonistes masculins interprétés par Tim Robbins et Kevin Costner (qui donne une aussi bonne performance que dans *The Untouchables*) et les narrations impromptues d'Annie, l'héroïne du film, jouée avec brio par la merveilleuse Susan Sarandon. Ici, pas question d'employer une stratégie à la *Rocky* pour glorifier quelque athlète martyr et messie. Lorsque Crash, le vétéran du groupe, frappe un coup de circuit qui l'assure d'un record historique et mondial, la foule assiste à l'exploit sans pouvoir le reconnaître comme tel. Il n'y a que Crash et Annie qui soient au courant de la fiche du joueur. La jeune femme n'assiste pas physiquement au match (aucun insert de visage larmoyant), Crash se contente de sourire (aucune fanfare, aucun gros plan) et dans les estrades, un vendeur de friandises tourne le dos au spectacle sans un second regard pour le « héros ». Le moment n'est pas mélodramatique mais serein, avec juste ce qu'il faut de mélancolie pour venir teinter de poésie le geste athlétique. Le

BULL DURHAM — Réalisation et scénario: Ron Shelton — Production: Thom Mount et Mark Burg — Images: Bobby Byrne — Décors: Armin Ganz — Direction artistique: David Lubin — Costumes: Louise Frogley — Son: Kirk Francis — Montage: Robert Leighton et Adam Weiss — Musique: Michael Convertino — Interprétation: Kevin Costner [Crash Davis], Susan Sarandon [Annie Savoy], Tim Robbins [Nuke LaLoosh], Trey Wilson [Skip], Robert Wuhl [Larry], Jenny Robertson [Millie], Max Patkin [le clown], William O'Leary [Jimmy] — Origine: États-Unis — 1988 — 108 minutes — Distribution: Orion.



réalisateur est non seulement habile et intelligent, mais il fait preuve d'une sensibilité peu commune.

Mais il y a plus. Beaucoup plus. *Bull Durham* est, à l'image du baseball, une entité venant célébrer l'américanité, telle que la concevaient jadis les idéalistes. Bien que l'intrigue du film soit contemporaine, sa philosophie est celle des penseurs transcendantalistes du XIXe siècle, comme Emerson et Thoreau qui contribuèrent, avec Walt Whitman, au développement de l'esprit américain. Il fut un temps où l'expression n'était pas synonyme de corruption et de stupidité mais bien de liberté, d'égalité, de vitalité et d'individualité. Le rapprochement devient évident lorsque le film se met à citer la poésie de Whitman. Celle-ci l'est d'abord textuellement, dans certaines des interventions d'Annie qui nous en lit des passages, puis elle se voit intégrée dans la composition même des personnages de Crash et d'Annie et finit par imprégner toutes les strates du film. Certains critiques ont remarqué et salué *Bull Durham* pour le rapprochement que le film propose entre l'érotisme et l'exercice de la démocratie (sic), mais il faut savoir que cette équation a d'abord été proposée par Walt Whitman.⁽¹⁾ Lorsque Annie attache LaLoosh sur son lit pour mieux le « séduire » et qu'elle lui dit (lit): « Je chante le corps électrique », elle parle en son nom, en celui du réalisateur et, bien sûr, en celui de Whitman. Le film explore alors, avec un humour très fin, l'apprentissage que fait LaLoosh de la vie et du baseball, au travers de la connaissance de son corps et du contrôle de son énergie sexuelle.

Le cœur du film se trouve cependant dans la trajectoire érotico-spirituelle d'Annie et de Crash (les deux « maîtres » de LaLoosh) qui finit, bien sûr, par converger. Walt Whitman écrivait en 1856:

« L'homme que j'aime connaît et avoue sans honte les délices de son sexe.

La femme que j'aime connaît et avoue sans honte les siennes.

*/Les femmes/ ne me sont pas inférieures d'un iota,
Elles ont le visage bronzé par les soleils qui resplendent et par
les vents qui soufflent. /.../ Elles savent /.../ frapper, battre en retraite,
avancer, résister, se défendre,*

(1) La première dédicace de *Feuilles d'herbe* (*Leaves of Grass*, 1867) de Walt Whitman, est à ce titre fort éloquent:

« Je chante le soi-même, une simple personne, séparée.
Pourtant je prononce le mot démocratique, le mot En-Masse.

Je chante la physiologie de la tête aux pieds. /.../ Je chante la Femme à l'égal de l'Homme.

*C'est la Vie dans l'immensité de ses passions, de sa force et de sa puissance,
Joyeuse, formée par les lois divines, pour la plus libre action,
C'est l'Homme Moderne que je chante. »*

Qui veut la peau de Roger Rabbit

Les premières minutes de *Who Framed Roger Rabbit* ne peuvent pas faire autrement que d'enthousiasmer les amateurs de la grande tradition des cartoons américains, en particulier ceux de Tex Avery. On voit d'abord un lapin à qui une femme confie la garde de son bébé au moment où elle s'en va faire des courses. Ce lapin, c'est évidemment Roger. Il a tout intérêt à bien surveiller l'enfant, sinon il prendra le chemin d'un laboratoire pour servir de cobaye. Mais aussitôt que la porte se referme, laissant Roger à sa tâche, le bébé entreprend

*Elles se suffisent à elles-mêmes — elles sont calmes, claires,
parfaitement maîtresses d'elles-mêmes.*

*Je vous attire contre moi, femmes, /.../ Je suis pour vous et vous
êtes pour moi, non seulement pour l'amour de nous, mais pour l'amour
d'autres encore /.../ »⁽²⁾*

Bien que ce passage ne soit pas de ceux cités littéralement dans le film, il résume à merveille les deux amants et complices du film, ainsi que leur destinée, telle que Ron Shelton la met en scène dans les dernières minutes du film. Crash et Annie se retrouvent dans un tendre face à face, toute garde baissée, en se regardant comme s'ils se reconnaissaient enfin: deux êtres égaux devant le monde. Ils sont assis sur la véranda de la demeure victorienne d'Annie. Il a plu; le visage de la jeune femme, légèrement tanné par le soleil et le grand air, ruisselle de gouttellettes. La caméra berce les deux personnages dans un cadrage serré. Dans un seul souffle, Crash annonce à Annie qu'il a donné sa démission comme joueur, qu'il veut absolument écouter toutes les théories mystiques qu'elle entretient sur le baseball mais qu'ils ont toute la vie devant eux pour en discuter (et justement, il y a un poste d'entraîneur qui risque d'être vacant la saison prochaine). Tout compte fait, maintenant, il est un peu fatigué et ne songe qu'à être avec elle, chez elle, près d'elle... L'humour de la scène est très doux malgré le rythme d'élocution de Kevin Costner et celui de Susan Sarandon, qui possèdent la musicalité d'une poésie à la fois vigoureuse et complètement toquée. Au terme de cet « apprivoisement », Shelton nous aura offert une suite (cinématographique, poétique et musicale) de moments savoureux où se sera concrétisée l'union charnelle et spirituelle de ces deux héros, dans le cocon chaleureux des bras, du lit et de la demeure d'Annie.

Voici le noyau de la vie — après que l'enfant est né, l'homme naît de la femme.⁽³⁾

Bull Durham amuse et divertit, provoque et séduit, parle de l'Amérique lorsqu'il parle du baseball et de l'âme lorsqu'il célèbre la sexualité... ou parle de sexe lorsqu'il explique le baseball et de l'Amérique lorsqu'il étudie les âmes blessées. Quoi qu'il en soit, Ron Shelton nous fait vivre un bien beau moment de cinéma qui prouve que la sacro-sainte légèreté des films d'été recèle parfois des trésors inespérés.

Johanne Larue

(2) Extraits tirés du poème *Une femme m'attend* (*A Woman waits for me*) que l'on retrouve dans l'anthologie *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman.

(3) Extrait de *Je chante le corps électrique* (*I Sing the Body Electric*, 1855) contenu dans l'anthologie *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman.



à Hollywood durant les années quarante et cinquante. Il le fallait bien puisque dans *Who Framed Roger Rabbit*, ces quatre ou cinq minutes d'animation s'avèrent être le tournage d'un cartoon. On est en 1947, dans un studio de Hollywood, où le lapin Roger et le bébé Herman sont à tourner une scène du dernier dessin animé de la compagnie Maroon. Lorsque Roger reçoit le réfrigérateur sur la tête, une voix hors champ crie « coupez ». La caméra montre alors le studio en entier: tous les techniciens sont de vrais acteurs. Dans cet Hollywood imaginaire, les personnages de dessins animés existent vraiment parmi les humains.

Who Framed Roger Rabbit est un film souvent ahurissant. Pendant presque deux heures, il nous casse les oreilles, nous fait tourner la tête, se frétille à l'écran comme du maïs soufflé, s'enlumine comme un comptoir de friandises, donne parfois le vertige, puis se calme un instant mais jamais pour un très long moment. Ensuite, il repart de plus belle, sans qu'on ait vraiment eu le temps de reprendre son souffle. Je suppose qu'il faut quand même être dans une certaine prédisposition pour apprécier tout cela. Ce n'est pas un film qui dispense ses charmes de façon pondérée. Ça ressemble plutôt à un solide coup de mailloche sur la tête; c'est tout juste si les personnages ne sortent pas de l'écran pour venir nous chatouiller. Mais si on se sent d'attaque, l'expérience en vaut franchement la peine.

Bob Hoskins joue le rôle d'Eddie Valiant, un détective privé qui accepte de venir en aide au lapin Roger lorsque celui-ci est recherché pour un meurtre dont il est innocent. La victime est un fabricant d'accessoires pour les cartoons qui fréquentait la plantureuse épouse

du lapin. L'enquête de Valiant est compliquée par la présence du cruel juge Doom, celui-là même qui pourchasse le lapin avec la ferme intention de le détruire lorsqu'il aura mis la main dessus. Tout est en place, donc, pour une histoire qui imite les lieux communs du film noir. Mais il s'agit d'abord et avant tout d'un prétexte pour favoriser des situations propices à l'introduction des divers éléments et personnages de dessins animés.

Lorsque Valiant se rend au studio Maroon, par exemple, il croise un des hippopotames et une des autruches du célèbre *Fantasia*, dont on aperçoit aussi quelques-uns des fameux balais animés de l'épisode avec Mickey Mouse. Durant un entretien entre Eddie et le président des studios, celui-ci ouvre la fenêtre de son bureau et lance quelques cacahuètes à Dumbo (« He only costs peanuts », dit-il). Plus tard, dans un night-club, le détective rencontre Betty Boop (en vendeuse de cigarettes), tandis que sur la scène les canards Donald et Daffy exécutent un numéro au piano en se tapant dessus.

On aurait pu craindre que le film se résume ainsi à une suite d'apparitions surprises des personnages célèbres de l'histoire de l'animation. Heureusement les auteurs ont su, le plus souvent, créer une interaction entre les principaux héros du film et les vedettes invitées. L'histoire adopte parfois quelques détours un peu trop évidents pour introduire certains éléments, mais ce n'est jamais dramatique. En fait, le détour le plus spectaculaire est en même temps celui qui donne lieu à l'une des meilleures séquences du film: la visite de Toontown, le royaume où résident tous les personnages des dessins animés. Tout ici n'est que cartoon: les maisons, les arbres, les oiseaux,

QUI VEUT LA PEAU DE ROGER RABBIT (*Who framed Roger Rabbit*) —

Réalisation: Robert Zemeckis — **Scénario:** Jeffrey Price et Peter S. Seaman, d'après le roman "Who Censored Roger Rabbit!" de Gary K. Wolf — **Production:** Robert Watts, Frank Marshall, Steven Spielberg et Kathleen Kennedy — **Images:** Dean Cundey — **Décor:** Elliot Scott et Roger Cain — **Direction artistique:** Stephen Scott (Angleterre) et William McAllister (États-Unis) — **Costumes:** Joanna Johnston — **Son:** Tony Dawe (Angleterre) et Michael Evje (États-Unis) — **Réalisation des dessins animés:** Richard Williams — **Supervision des effets animés:** Christopher Knott et Don Paul — **Supervision des effets optiques:** Edward Jones (ILM) — **Supervision des effets visuels:** Ken Ralston (ILM) — **Supervision des effets mécaniques:** George Gibbs — **Montage:** Arthur Schmidt — **Musique:** Alan Silvestri — **Interprétation:** Bob Hoskins (Eddie Valiant), Christopher Lloyd (le juge Doom), Joanna Cassidy (Dolores), Stubby Kaye (Marvin Acme), Alan Tilvern (R.K. Maroon), Richard Le Parmentier (le lieutenant Santino), Joel Silver (Raoul, le metteur en scène), Paul Springer (Augie), Richard Ridings (Angelo), April Winchell (Madame Herman) et les voix de Charles Fleischer (Roger Rabbit), Benny le taxi, Greasy et Psycho), Lou Hirsch (Baby Herman), Kathleen Turner et Amy Irving (Jessica Rabbit), Mel Blanc (Daffy Duck, Tweety Bird, Bugs Bunny, Sylvester et Porky Pig), Tony Pope (Goofy et le grand méchant loup), Morgan Deare (le gorille), Mae Questel (Betty Boop), Joe Alaskey (Yosemite Sam), Frank Sinatra (l'épée chantante), Cherry Davis (Woody Woodpecker), Richard Williams (Droopy) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 104 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

le ciel et les nuages, etc. C'est à Toontown qu'Eddie va croiser le chemin du plus grand nombre de vedettes: Bugs Bunny et Mickey Mouse vont lui donner du fil à retordre, comme d'ailleurs le petit Tweetie Pie, qui d'habitude est si gentil (pourant Hoskins ne ressemble pas au gros minet). Mise à part la séquence animée qui ouvre le film, c'est celle-ci qui évoque le plus l'imagination débridée des oeuvres de Tex Avery et Chuck Jones. Dans cet univers, tout est possible et rien n'est certain. Ouvrir une porte commande la plus grande des précautions, sinon on risque de se retrouver en train de tomber du haut d'un cinquantième étage!

Cette séquence extraordinaire est presque immédiatement suivie d'un autre feu roulant d'images étonnantes à l'occasion de l'affrontement final qui oppose le juge Doom contre Valiant et Roger. Dans le rôle de Doom, Christopher Lloyd n'a pas son égal. C'est un méchant d'une horrible perfidie. Lorsqu'il se déchaîne contre ses adversaires, il devient franchement terrifiant. Cette composition d'acteur est mémorable. Mais on doit en dire autant du jeu de Hoskins, surtout que celui-ci a dû presque tout le temps donner la réplique à des personnages qui

n'existaient pas sur le plateau. En fait, c'est Roger, le héros de toute l'affaire, qui s'avère l'élément le plus discutable de l'ensemble. C'est un gentil lapin un peu trop mignon et vraiment trop bête. Puisqu'il est supposé être une vedette de dessins animés, les auteurs en ont fait un personnage incroyablement cabotin, qui sautille dans tous les sens et n'arrive pas à prendre quoi que ce soit au sérieux. Quant à sa jolie épouse, elle est modelée selon les canons familiaux de la vamp des années quarante. C'est Kathleen Turner qui lui prête sa voix.

Il est difficile d'évaluer le travail de Robert Zemeckis dans tout cela, puisqu'un tel film est, plus que n'importe quel autre, le fruit d'un effort collectif. Mais le cinéaste a le mérite évident d'être parvenu à donner au film une cohésion esthétique et une unité de ton du début à la fin. Par ailleurs, sa mise en scène parvient souvent à intégrer des mouvements de caméra dans l'action, ce qui crée un dynamisme dans les prises de vues qui permet de renforcer les effets d'animation. Il s'agit d'un travail brillant.

Martin Girard

Big

BIG — **Réalisation:** Penny Marshall — **Scénario:** Anne Spielberg et Gary Ross — **Production:** James L. Brooks et Robert Greenhut — **Images:** Barry Sonnenfeld — **Décors:** Santo Loquasto — **Direction artistique:** Tom Warren et Speed Hopkins — **Costumes:** Julianna Makovsky — **Son:** Les Lazarowitz — **Montage:** Barry Malkin — **Musique:** Howard Shore — **Interprétation:** Tom Hanks (Josh), Elizabeth Perkins (Susan), John Heard (Paul), Jared Rushton (Billy), Robert Loggia (MacMillan), David Moscow (Josh, enfant), Jon Lovitz (Scotty Brennan), Mercedes Ruehl (la mère de Josh), Josh Clark (le père de Josh) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 102 minutes — **Distribution:** Twentieth Century Fox.

J'appréhendais déjà un autre de ces films-clones sur l'inversion de personnalités entre une star et son rejeton. Déjà, en 77, Barbara Harris et Jodie Foster échangeaient leurs destinées pour une journée dans *Freaky Friday* (le seul cas au féminin, du reste). Depuis un an seulement, la même chose est arrivée à Dudley Moore, George Burns et Judge Reinhold (respectivement dans *Like Father, Like Son*, *18 Again* et *Vice Versa*). Voilà pour l'originalité.

Dans *Big* toutefois, oh! surprise, il ne s'agit pas d'un adulte qui régresse au stade adolescent (un autre prétexte à nous servir du *Ferris Bueller* ad nauseam), mais bien d'un gamin de 12 ans qui se retrouve dans le corps d'un adulte de 30 ans. Comme le dit Susan Lawrence, l'amie de Josh, notre héros, lorsque celui-ci lui demande de revenir avec lui à son âge réel, « l've been there ». Nous aussi. Rien de bien neuf de ce côté.

Ce qui est nouveau et intéressant ici, c'est la vision de l'enfant qui doit tenter de s'adapter au monde compliqué, artificiel et surfait des adultes, une avenue nettement plus riche en possibilités.

Agacé par sa petite taille qui l'empêche entre autres choses de courtiser la blonde Cynthia, de deux ans son aînée, Josh Baskin, en désespoir de cause, s'adresse à Zoltar, une machine à souhaits dans une foire itinérante, et fait le voeu d'être *grand*. Le lendemain matin Josh se réveille avec la tête, et le corps, de Tom Hanks, terrorise sa pauvre mère qui croit que son fils a été enlevé, puis effraie son copain Billy qui va l'aider à rechercher la fameuse machine et, en attendant, lui trouver un emploi... dans une compagnie de jouets.

Si la fraîcheur et la naïveté de Josh en déroutent plus d'un, elles impressionnent le grand patron de MacMillan Toys que ses collaborateurs semblent ennuyer parfois et en qui doit sommeiller un esprit ludique jusque là bien caché. S'étant rencontrés par hasard au fameux magasin de jouets FAO Schwartz de New York, Josh et « Mac », dans une scène délicieuse digne d'une anthologie,

interprètent un duo sur un clavier gigantesque imbriqué dans le plancher en « dansant » littéralement la mélodie sur les touches géantes.

Du jour au lendemain, Josh se retrouve ainsi « vice-président en charge de l'élaboration du produit ». Pour lui, le monde des adultes se confond alors avec le monde des affaires, un milieu étrange et merveilleux où tout est permis (il est payé pour jouer!) et habité par des gens à la fois pompeux et rongés d'insécurité. Dès lors, tout ce qu'il dira sera interprété au second et même au troisième degré et comme c'était le cas pour Chance-Peter Sellers dans *Being There*, on lui prêtera une sagesse et une ironie qu'il est loin d'avoir. (Josh, innocemment: « Qu'est-ce qu'un rapport de marketing? » Son patron: « Exactement. »)

Sa naïveté et sa vision toute simple des choses font figure de génie novateur auprès de gens blasés et saturés de rapports, d'études de marché et de chiffres de toutes sortes. Et lorsqu'il révèle à Susan qu'il est, en fait, un petit garçon de 13 ans, elle n'y voit qu'une métaphore de plus.



Sa véritable transformation passera d'ailleurs par Susan Lawrence, cette « jeune cadre dynamique » qui a fait son chemin dans l'entreprise par voie de la chambre à coucher. Contre toute attente, Susan est séduite par l'innocence de Josh. Lorsqu'elle s'interroge sur ses sentiments envers lui, elle méprend son malaise tout enfantin et ses curieuses manifestations de gêne pour un singulier prélude amoureux.

Après leur première nuit d'amour, Josh et Susan connaîtront des transformations inverses. Alors que Susan laisse peu à peu tomber sa carapace et ses inhibitions, Josh devient plus sérieux, adopte veston et cravate, boit du café (noir!) et fait disparaître de sa vie les emblèmes d'une certaine frivolité. Il se ferait très bien à cette nouvelle vie si son copain Billy ne venait le relancer et lui rappeler leur but premier: retrouver Zoltar et inverser son vœu.

Plusieurs semaines ont passé et l'automne est pour Josh symbole de réflexion et de maturité. C'est malheureusement là que se situe la seule faiblesse du film. Susan a atteint un degré de simplicité et d'ouverture qui lui permet de devenir la complice de Josh, mais sa connaissance du secret de Josh déséquilibre les forces et donne à cette fable jusqu'alors légère un aspect de réalité qui devient gênant et moralisateur.

La distribution des rôles constitue sans aucun doute le point fort de *Big*. Dans le rôle de Billy, le jeune Jared Rushton est rien moins que formidable et ne s'en laisse pas imposer par sa co-vedette.

Ce ne sont pas des films comme *The Money Pit*, *Volunteers* ou *The Man With One Red Shoe* qui ont pu permettre à Tom Hanks de révéler de fulgurants talents d'acteur. Même dans *Dragnet*, il se faisait un peu

éclipser par Dan Aykroyd. Mais, dans *Big*, il s'acquitte à merveille d'un rôle plus exigeant qu'il n'y paraît au premier abord. Il se transforme véritablement en gamin (et non en *acteur*) de 13 ans au risque parfois d'avoir l'air demeuré! Josh parle peu et s'exprime davantage par gestes, ce qui le singularise déjà dans son nouvel environnement où une économie de gestes est bien vue. C'est d'ailleurs une caractéristique de Susan Lawrence, très imbue de sa position et souvent vêtue d'ensembles cintrés qui limitent l'ampleur de ses mouvements. Elizabeth Perkins sait rendre avec justesse l'incertitude, le goût de se laisser aller, mais juste un peu, et la volonté ferme de rester rationnelle et de garder sa contenance. « Je suis très vulnérable en ce moment », dira-t-elle d'un ton très contrôlé dans la limousine qui les ramène d'une réception à un Josh plus excité par les nombreux gadgets du véhicule que par les charmes de sa collègue. Mais sa plus chouette scène, c'est peut-être celle où, entre une machine à Coca-Cola, une machine à boules, un fauteuil Gumby et une trampoline, elle commence peu à peu à perdre de sa retenue.

Pour sa part, Penny Marshall signe, après *Jumpin' Jack Flash*, une seconde mise en scène bien figolée et attentive. Howard Shore a su composer, pour évoquer les « pouvoirs » de Zoltar et les regrets de l'enfance, un joli petit thème musical empreint de nostalgie qui n'est pas sans rappeler celui de l'Homme-éléphant.

Revenu à son état normal au terme d'une aventure hors du commun, Josh peut, à l'instar du jeune héros de *Empire of the Sun*, patauger dans des vêtements trop grands pour lui, retrouver ses parents et faire sienne la maxime de Dorothy, perdue dans le pays d'Oz: « There's no place like home. »

Dominique Benjamin

Willow

Une superproduction de l'envergure de *Willow* ne peut manquer d'impressionner le cinéophile le plus critique, même si le cinéma américain « à effets spéciaux » l'a conditionné à attendre un certain type de perfection dans le domaine. Depuis la sortie de *Star Wars* en 1977 et la création d'Industrial Light and Magic (ILM), la machine à effets spéciaux de George Lucas, il semble que toutes les productions signées Lucasfilm entraînent nécessairement le qualificatif « film à effets spéciaux », qu'il s'agisse des deux autres volets de la saga *Star Wars*, des *Indiana Jones*, des *Star Trek*, de *Poltergeist*, *E.T.*, *Cocoon* et autres « spielbergeries », ces derniers films profitent du savoir-faire d'ILM. ILM a créé à travers tous ces films un standard d'appréciation visuelle, un « look » qui est devenu en quelque sorte une mesure étalon.

D'un point de vue purement technique, donc, *Willow* nous étonne et nous en met plein la vue: des composites optiques irréprochables, une superbe photographie mettant en valeur les paysages de la Nouvelle-Zélande, une parfaite animation d'un dragon à deux têtes⁽¹⁾, un saisissant modèle de l'immense château de la reine Bavmorda, une distribution de 225 nains et plus de 1 000 cavaliers. Fidèle à sa réputation, ILM livre un produit impeccable mais standard, pas plus innovateur que *Return of the Jedi* ou *Indiana Jones and the Temple*

of Doom. Si vous voulez voir ILM se dépasser, lorgnez plutôt du côté de *Who Framed Roger Rabbit*, une extraordinaire réussite.⁽²⁾

D'un point de vue narratif et esthétique cependant, *Willow* ne peut que décevoir ceux qui s'attendent à un peu d'originalité dans le développement de l'intrigue. Les différents éléments du scénario rappellent beaucoup trop de films, de romans ou de légendes célèbres. Amusons-nous à en dresser une courte liste:

- Tous les nouveaux-nés féminins sont systématiquement traqués (Moïse, Jésus, Jean le Baptiste, etc.)
- Un nain, Willow, est chargé d'une mission par le sage du village (*The Lord of the Rings*, *Star Wars*, etc.).
- Willow rencontre de petites fées-libellules (*Fantasia*, *Labyrinth*, *The Ewok Adventure*, etc.).
- Willow est aidé par deux êtres minuscules qui forment un duo comique (voir C-3PO et R2-D2 dans les *Star Wars* ou les Lilliputiens des *Voyages de Gulliver*).
- Madmartigan se comporte comme Han Solo (*Star Wars*).
- La reine Bavmorda rappelle forcément l'empereur de *Return of the Jedi* et elle meurt pratiquement de la même façon que lui.

(1) Les techniciens d'ILM surnommaient affectivement ce dragon Ebersisk, en hommage (!?) à célèbre duo de critiques Roger Ebert et Gene Siskel.

(2) À titre de comparaison, *Star Wars* comportait 365 plans d'effets spéciaux, *Willow*, 400, *Return of the Jedi*, 600 et *Who Framed Roger Rabbit*, 1024!

WILLOW — Réalisation: Ron Howard — **Scénario:** Bob Dolman, d'après un sujet original de George Lucas — **Production:** George Lucas et Nigel Wool — **Images:** Adrian Biddle — **Décors:** Allan Cameron — **Direction artistique:** Tim Hutchinson, Tony Reading et Malcolm Stone, assistés de Mark Raggett — **Costumes:** Barbara Lane — **Son:** Ivan Sharrock — **Création des effets sonores:** Ben Burt — **Supervision des effets spéciaux:** John Richardson — **Supervision des effets visuels:** Dennis Muren, Phil Tippet et Michael McAlister (pour Industrial Light and Magic) — **Maquillage spéciaux:** Nic Dudman — **Coordination des cascades:** Gerry Crampton — **Conseiller équestre:** Greg Powell — **Maître d'armes:** Bill Hobbs — **Montage:** Dan Hanley et Mike Hill — **Musique:** James Horner — **Interprétation:** Val Kilmer [Madmartigan], Warwick Davis [Willow], Joanne Whalley [la princesse Sorsha], Patricia Hayes [la sorcière Fin Raziel], Gavan O'Herlihy [Airk], Billy Barty [Aldwin], David Steinberg [Meegosh], Pat Roach [le général Kael], Julie Peters [Kiaya, la femme de Willow], Mark Northover [Burglekutt], Jean Marsh [la reine Bavmorda], Phil Fondacaro [Vohnkar], Mark Vande Brake [Ranon], Dawn Downing [Mims], Ruth et Kate Greenfield [Elora Danan] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 125 minutes — **Distribution:** MGM / UA.

- La sorcière Fin Raziel est un duplicata féminin de Yoda (*The Empire Strikes Back*).
- La magie dans *Willow* représente la même philosophie que la force dans *Star Wars*.
- Aldwin, le sage nain, se compare aisément à Obi-Wan Kenobi (*Star Wars*).
- La descente sur la neige dans la montagne (*Indiana Jones and the Temple of Doom*).

On s'aperçoit que Lucas essaie encore une fois de refaire *Star Wars*. Si au moins le scénario réussissait à rester crédible et logique dans la création de son monde fantastique, peut-être pourrait-on lui pardonner. Mais tel n'est pas le cas. À plusieurs reprises, l'histoire prend des tournures artificielles et gratuites, sans motivations précises. Par exemple, à un certain moment, Willow affronte des créatures appelées Throlls sur une passerelle supérieure d'un château, alors que Madmartigan lutte plus bas contre les soldats de la reine. Willow, à l'aide de sa baguette magique, foudroie un Throll et le jette dans le fossé rempli d'eau. Soudain wouff! Un dragon à deux têtes surgit de l'eau. Cette apparition se révèle plutôt gratuite, d'autant plus qu'elle ne sert pas vraiment le récit, puisque le dragon est rapidement éliminé et Willow perd le bébé aux mains du général Kael⁽³⁾. Mais Lucas voulait un dragon dans le film, alors le scénariste l'a plaqué là arbitrairement dans le récit. Cette séquence est évidemment très spectaculaire, mais inutile.

Beaucoup de personnages sont également négligés et dessinés à gros traits. Ainsi, qui est vraiment le guerrier Madmartigan? Quelle fut sa véritable relation avec le grand blond Airk? Pourquoi a-t-il été enfermé dans la cage à la croisée des chemins? De même, le revirement soudain de l'attitude de Sorsha, la fille de la reine, n'est pas suffisamment motivé. Elle décide tout à coup qu'elle aime Madmartigan et elle change de camp. Un argument bien faible comparé au pouvoir et à la place privilégiée qu'elle occupait dans l'armée de sa mère. Traditionnellement, il aurait été beaucoup plus fort de lui faire réaliser l'horreur et la méchanceté que représente sa mère. Mais non, il ne reste que quarante minutes dans le film, on n'a pas le temps, et il faut que Sorsha devienne l'alliée de Willow!

En fait, bien que le scénario soit construit convenablement, que la réalisation soit correcte, que le montage soit rythmé, on sent derrière tout ça la mécanique trop bien huilée, trop calculée. Cela ressemble plus à une étude de marché qu'à une création artistique. Même la musique de James Horner s'inspire trop d'œuvres précédentes, que ce soit les siennes (*Star Trek II*, *Aliens*⁽⁴⁾) ou celles de John Williams (*Star Wars* surtout). La seule parcelle d'originalité que je puisse y déceler concerne la description d'un système matriarcal, dans lequel la femme est en position de force: la reine Bavmorda, la princesse Sorsha, la fée Cherindrea, l'enfant Elora Danan, la sorcière Fin Raziel. Toutefois, c'est Willow le vrai héros du film, qui réussira à sauver l'enfant grâce à un faux pas de la reine qui causera sa perte. Dommage, encore une fois.

L'idée de ce concept matriarcal remonte aux années 70, alors que George Lucas élaborait déjà une ébauche de *Willow*, avant de la mettre de côté pour s'attaquer à *Star Wars*. Quand il fut question de faire trois



trilogies de cette saga, Lucas avait pensé incorporer la société matriarcale dans la première trilogie. Finalement, après tout ce temps, il a décidé de mettre *Willow* en chantier. Peut-être pensait-il détenir là une valeur sûre, un autre succès qui ferait oublier les échecs financiers de *Labyrinth* et *Howard the Duck*. Mais est-ce vraiment ce que recherche Lucas? Désire-t-il faire un film à succès plutôt que de raconter une histoire qui se tient?

Il me semble que George Lucas soit devenu un homme d'affaires au détriment du créateur, du grand « filmmaker » qu'il a été. Déjà, dans *Return of the Jedi*, on pouvait déceler un certain essoufflement, car le film ne faisait que reprendre les éléments des deux premiers chapitres mais en plus imposant. Avec *Labyrinth*, c'est l'idée de laisser David Bowie chanter dans le récit qui sonnait faux. Dans *Howard the Duck*, c'est le canard lui-même qui coulait à pic, une grave erreur de jugement artistique. Dans *Willow*, c'est l'ensemble de l'entreprise qui vole bas et qui manque d'originalité. Lucas devrait peut-être se remettre à la mise en scène, car on sentait au moins sa présence derrière *Star Wars*, alors que dans *Willow*, Ron Howard s'efface totalement derrière une réalisation fonctionnelle, paysagiste et impersonnelle. Un bien triste bilan pour un film spectaculaire, qui se laisse regarder, qui peut sembler satisfaisant à première vue, mais qui déçoit considérablement quand on pense au potentiel qui se cache derrière l'entreprise.

André Caron

(3) Kael, comme dans Pauline Kael, la célèbre critique new-yorkaise.

(4) Ce coup de marteau sur l'enclume caractéristique que l'on retrouve dans la poursuite en chariots.

Milagro

Vous aimez le pittoresque? On en a mis partout. Il y a d'abord un village décrépit perché dans les montagnes du Nouveau-Mexique et qu'on appelle Miracle (c'est le sens de Milagro). Ce village est quasi uniquement peuplé de *Chicanos*, américains d'origine mexicaine dont le langage oscille entre l'anglais et l'espagnol, question de circonstances; parmi eux on trouve des originaux et des détraqués comme le vieil Amarante, survivant d'un autre âge qu'on ne voit jamais sans sa truie énorme familièrement appelée Lupita. On trouve même un ange tuteur, curieux esprit drapé d'un *sarape* et coiffé d'un *sombrero viejo* au pas agile qui accorde ses mouvements au rythme d'un accordéon; est-ce vraiment un ange comme le suggère la distribution qui le désigne sous le vocable de Coyote Angel ou simplement un ancien décédé qui n'arrive pas à quitter les lieux et qui cause en toute simplicité avec Amarante? Il pourrait même passer pour une illusion de ce bon bougre s'il n'intervenait pas parfois dans l'action pour donner un coup de pouce au bon endroit. Ces petits *milagros* insolites donnent d'ailleurs à l'ensemble un ton de fable, de conte modérés, qui rend plus acceptable la conclusion optimiste mais peu plausible du conflit. Car conflit il y a à Milagro. Le village est menacé d'extinction par l'installation prochaine d'un immense complexe récréatif mis de l'avant par un spéculateur nommé Devine qui s'est approprié, grâce à ses influences politiques, l'exclusivité de l'irrigation dans une région continuellement en proie à la sécheresse. Or il advient qu'un jeune paysan détourne une partie de l'eau pour arroser son champ de fèves; la nouvelle se répand comme une traînée de poudre et les villageois sont appelés à prendre parti sous l'impulsion d'une *pasionaria* locale, la garagiste Ruby Archuleta. Il y aura divers développements au détriment ou en faveur de Mondragon dans une narration détendue et saupoudrée d'humour et de fantaisie.

Après son premier essai à la réalisation d'un film, essai d'ailleurs concluant intitulé *Ordinary People* et couronné de divers Oscars, le comédien Robert Redford a laissé s'écouler quelques années avant de remettre ça. Il savait qu'on l'attendait au tournant et voulait varier son approche. De fait, on ne saurait rêver film plus savamment contrasté avec sa première oeuvre que ce *Milagro Beanfield War* tiré du roman d'un certain John Nichols. En lieu et place d'un drame intimiste, on nous offre une chronique unanimiste; le milieu urbain et bourgeois est remplacé par un contexte campagnard et populaire; plutôt qu'une demi-douzaine de personnages pour retenir l'attention, une quarantaine de rôles parlés d'où se détache une bonne vingtaine de protagonistes; l'introspection psychanalytique au progrès méthodique et méticuleux est relayée par une fantaisie souriante semée d'imprévus et de facéties. L'auteur prend même soin d'éviter les pièges d'interprétation en mêlant un sociologue universitaire, un



peu farfelu il est vrai, aux réactions étonnées devant les moeurs de ces hôtes et qui finit par en adopter quelques usages et non les plus raisonnés.

C'est comme si Redford s'adressait à l'avance à ses critiques en disant: « S'il vous plaît, ne me prenez pas trop au sérieux. Je suis un baladin qui s'amuse à raconter des histoires et celle-ci se trouve être optimiste et point trop réaliste. Frank Capra en son temps n'en a-t-il point raconté de pareilles où les petits finissaient par avoir raison des puissants ». Il n'empêche que lorsqu'on sait l'intérêt que prend l'acteur (et le réalisateur) à la préservation de son propre territoire en Utah, on ne peut s'empêcher d'accorder une importance significative aux notations écologiques de son propos.

Il reste que ce qui frappe le plus c'est l'aisance avec laquelle son film se déroule au milieu de moult incidents et péripéties. Bien sûr, les personnages sont fortement typés et n'admettent guère les nuances, mais l'on ne peut qu'apprécier les interventions d'un shérif pacifiste et apparemment indolent qui parvient presque toujours à désamorcer les affrontements violents. Ce rôle est joué avec saveur par le chanteur Ruben Blades, saveur que partagent d'ailleurs plusieurs des autres interprètes y compris quelques pères flingueurs aussi colorés que taciturnes. J'avoue sans peine que j'ai pris plaisir à cette oeuvre sympathique et que j'attends la prochaine aventure directoriale de Robert Redford en espérant qu'il fera mentir le vieux dicton: « Los milagros ocurren solamente una vez »⁽¹⁾.

Robert-Claude Bérubé

(1) - Les miracles n'ont lieu qu'une fois.

MILAGRO (The Milagro Beanfield War) — **Réalisation:** Robert Redford — **Scénario:** David Ward et John Nichols, d'après le roman de Nichols — **Production:** Robert Redford et Moctesuma Esparza — **Images:** Robbie Greenberg — **Direction artistique:** Joe Aibel — **Conception des décors:** Antoinette Gordon, Dick McKenzie et Roy Barnes — **Conseiller visuel:** Peter Jamison — **Costumes:** Bernie Pollack — **Son:** Jim Webb — **Montage:** Dede Allen et Jim Miller — **Musique:** Dave Grusin — **Solo de guitare:** Angel Romero — **Interprétation:** Ruben Blades (le shérif Bernabe Montoya), Richard Bradford (Ladd Devine), Sonia Braga (Ruby Archuleta), Julie Carmen (Nancy Mondragon), James Gammon (Shorty), Melanie Griffith (Flosie Devine), John Heard (Charlie Bloom), Carlos Riquelme (Amarante Cordova), Daniel Stern (Herbie Platt), Chick Vennera (Joe Mondragon), Christopher Walken (Kyril Montana), Freddy Fender (le maire Sammy Cantu), Tony Genaro (Nick Rael), Jerry Hardin (Emerson Capps), Ronald G. Joseph (Jerry G.), Mario Arrambide (Carl), Robert Carricart (Coyote Angel), M. Emmett Walsh (le gouverneur) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 117 minutes — **Distribution:** Universal Pictures.

Les Baleines du mois d'août

Je disais dans le Gros plan de *Séquences* d'avril 1987, no 129, p. 50, que Lillian Gish était la seule comédienne de l'époque du muet (plus de dix-huit films) à avoir effectué avec autant d'élégance la transition entre celui-ci et le parlant, puisque *The Whales of August* marque près de quatre-vingt-dix ans de carrière. Et le fait de l'avoir réunie à une autre bête de scène qu'est Bette Davis qui, elle, n'a que quatre-vingts ans, est un coup remarquable de Lindsay Anderson. Mais, pour arriver

à traduire adéquatement les dialogues un peu verbeux de la pièce de théâtre qui a donné naissance au scénario, il fallait deux grandes comédiennes, vraies et justes, tant pour l'âge que pour l'interprétation. Ce cinéma du troisième âge fait pendant aux films pour enfants et contre victorieusement l'adolescence perturbée. Les vieillards sémiillants de *Cocoon*, l'ambiance automnale de *On Golden Pond* redonnent à la vieillesse sa dignité et sa place dans notre société de

LES BALEINES DU MOIS D'AÔÛT (*The Whales of August*) — Réalisation:

Lindsay Anderson — **Scénario:** David Berry, d'après sa pièce — **Production:** Carolyn Pfeiffer et Mike Kaplan — **Images:** Mike Fash — **Décor:** Jocelyn Herbert

— **Direction artistique:** K.C. Fox et Bob Fox — **Costumes:** Rudy Dillon — **Costumes de Bette Davis:** Julie Weiss — **Son:** Donald Summer — **Montage:** Nicolas Gaster — **Musique:** Alan Price — **Interprétation:** Bette Davis [Libby Strong], Lillian Gish [Sarah Webber], Vincent Price [monsieur Maranov], Ann Sothorn [Tisha Doughy], Harry Carey Jr. [Joshua Brackett], Frank Pitkin [Randall, vieux], Mike Bush [Randall, jeune], Margaret Ladd [Libby, jeune], Tisha Sterling [Tisha, jeune], Mary Steenburgen [Sarah, jeune]

— **Origine:** États-Unis — 1987 — 90 minutes — **Distribution:** Norstar.



consommation.

Il est bien entendu que ce n'est pas là un sujet susceptible d'attirer de grosses foules. Il y a vingt ans, ce film aurait totalement disparu sans laisser de traces. Aujourd'hui, grâce à la vidéo (la cassette est sortie en même temps que le film), il est régulièrement accessible et c'est d'autant plus important que nous avons là, non seulement le témoignage de l'art de deux comédiennes exceptionnelles, mais aussi une oeuvre cinématographique pensée, amoureuxment tournée, dans laquelle Lindsay Anderson se hausse presque au niveau de John Ford, son réalisateur-fétiche, du moins pour les valeurs que le film véhicule. Finalement, il ne se passe presque rien, et les baleines du titre ne servent qu'à faire le lien entre le passé et le présent. Tout le film a d'ailleurs le parfum un peu désuet de ces roses effeuillées achevant une lente dessiccation dans une coupe en cristal. On songe aussi, irrésistiblement à l'ambiance créée par Tchekhov dans *La Cerisaie* ou *Oncle Vanja*, surtout pour le décor et les personnages: la voisine bavarde et maladroite (Ann Sothorn, bonne sans plus, a gagné l'Oscar de la meilleure actrice de soutien pour le rôle, ce qui m'a bien déçu; non qu'elle ne l'ait pas mérité, mais enfin, à côté de Lillian Gish...), le vieux beau qui cherche à se caser, l'homme à tout faire bruyant et empoté et surtout les deux soeurs, l'une obstinée et arrogante mais vulnérable, la seconde tranquille et douce, mais d'une force insoupçonnée. Et ce qui est finalement le plus frappant, c'est de voir à quel point ces rôles semblent coller aux deux actrices qui, au cours de leur carrière, n'ont pratiquement pas joué d'autres rôles que

ceux-là. Bette Davis a toujours été la femme forte, indépendante, entêtée, accumulant les maladroites, mais renaissant sans cesse de ses cendres, à l'écran comme dans sa vie privée. Et Lillian Gish, la « Griffith Girl » effacée, discrètement consciente de son pouvoir, et jouant à la perfection dans la demi-teinte et la force tranquille. *The Whales of August* fait, à côté de cette admirable méditation sur le vieil âge, figure de cheminement rétrospectif justement, ou au détour d'une phrase, d'une attitude, on retrouve les actrices de jadis dans des rôles qui les rendirent célèbres. Il y a parfois du Baby Jane, du Judith Traherne ou du Margot Channing dans Davis, comme Gish nous rappelle infailliblement les frères et touchantes héroïnes des films de Griffith ou les silencieuses mais intraitables vieilles dames des *The Unforgiven*, *Duel in the Sun* ou *Night of the Hunter*. On reste fasciné par tant de savoir-faire, si naturellement exprimé, devant l'art et le tact souverain du réalisateur, dont la justesse de choix (et de ton) arrive à faire d'un léger exercice une oeuvre d'une profondeur et d'une finesse auxquelles le cinéma contemporain ne nous avait plus guère habitués.

Et ce n'est pas là l'un des moindres titres de gloire d'un film qui, je le disais, est disponible en vidéo, et qu'on se doit de conserver dans sa vidéothèque comme une pièce de collection, entre l'andante de la sonate Hammerklavier de Beethoven, la Phèdre de Racine et la collection de l'Histoire de l'art de chez Skira...

Je retiendrai deux moments privilégiés: la transition facile mais très efficace entre le début noir et blanc (les jeunes filles au début du siècle, avec le long panoramique sur cette côte du Maine si proche de nous, et si juste pour le film), puis la transition-couleur de cette immense étendue bleue où frémit une bouée semblant marquer de ses tintements le passage intemporel des années et le second, l'invitation à dîner du vieux beau (étonnant Vincent Price) qui cherche, comme un vieux chien le coin tranquille où il aura sa pâtée et son os à ronger. Vite deviné, par une Bette Davis à moitié aveugle mais à la vue perçante, il repart assez tristement tandis que les deux soeurs se disputent... unilatéralement (c'est Davis qui parle) puis le retrait en elle-même de Lillian Gish qui va se consoler en parlant à la photo de son défunt mari. Que de choses exprimées qui ne sont pas dites, que d'art et de vérité dans ce regard de Gish qui s'assoupit comme une enfant, une rose à la main et le verre de porto (une goutte après le dîner) soigneusement vidé à côté d'elle. Que d'art, que d'amour, que de beauté, et aussi quelle leçon de vie!

Patrick Schupp

Une blonde émoustillante

Ah! ces porcelaines et verreries de Bohême! On sait que la Tchécoslovaquie est renommée pour ses verreries. On y travaille le cristal avec un art consommé. L'humour de Jiri Menzel m'a fait penser à un verre de cristal qu'on fait chanter avec un index ironique. Un verre rempli d'un bon vin qu'on hume avec un sourire qui trahit une certaine douceur de vivre. Pour être plus juste, la comparaison devrait faire appel à un bock. La bière occupe une place importante dans *Une blonde émoustillante*. Mais allez donc faire chanter un bock! Non, décidément, faites ce que vous voulez, mais moi, j'ai pris ma bière dans un beau grand verre de cristal, une bière aussi blonde

qu'émoustillante qui ouvre le film avec cette formule publicitaire: « Pour faire feu qui dure, buvez de la bière mûre ».

Le scénario s'inspire de *La Chevelure sacrifiée* de Bohumil Hrabal. L'histoire n'a pas tellement d'importance. Menzel nous propose des petites tranches de vie un tantinet nostalgiques. Le tout découpé à même le plus ordinaire des quotidiens. Le point de vue du réalisateur, on le trouve dans la personne du médecin. C'est à travers son regard indulgent qu'évolue devant nous tout ce brave monde. Avez-vous remarqué qu'on trouve assez souvent la présence d'un médecin dans

les films de Menzel? D'ailleurs, lui-même a joué le rôle du docteur Brabec dans *Trains étroitement surveillés*.

Dans *Une blonde émoustillante*, le docteur Gruntorad est joué par Rudolf Hrusinsky. On retrouvera le même acteur jouant le rôle d'un médecin dans *Mon beau village*. Gruntorad est aussi le patron de la brasserie. Et ce qui ne gête rien, notre médecin a un certain sens de l'humour. Comme pour s'excuser de fausser compagnie à Marja, il invoque le fait qu'il doit aller soigner « deux parturientes et une colique vésiculaire ». Dans ce film, les personnages sont bien assis sur un coussin de sympathie. Chez Menzel, humour rime profondément avec amour. Il aime les petites gens. Ceux et celles qui doivent conjuguer leur labeur avec le train-train quotidien. Sans cacher leurs travers, il ne s'adonne pas à la caricature méchante. Au contraire, il regarde à travers les lunettes de la bienveillance de notre médecin ce petit monde qui a comme une tendance naturelle à se prendre pour le gardien de ses semblables. Son ironie deviendra un peu mordante face au manque d'efficacité des pompiers volontaires et des moyens de locomotion.

Nous sommes en Tchécoslovaquie. C'est le mois de mai. Une petite ville de province dans les années 20. Francin a été nommé directeur de la brasserie. Avec le sérieux et la discipline qui le caractérisent, notre grand brasseur s'inquiète des comportements fantasques de Marja, son épouse. Il est un peu jaloux sur les bords. Les bords deviennent de plus en plus larges. Et la jalousie itou. Ils n'en continuent pas moins de s'aimer d'amour tendre. Et elle est aussi fidèle à son mari que la lumière sur le jour. Les choses s'aggravent quand Pepin arrive avec fracas. Pepin, c'est le frère de Francin. Notre fidèle épouse s'amuse comme une gamine avec Pepin. Des rumeurs circulent. Notre blonde Vénus semble fournir de plus en plus des eaux troubles au moulin des inquiétudes de son pauvre mari. Quand, pour suivre la mode, elle décide unilatéralement de faire couper sa longue chevelure, Francin explose. Le calme revient quand elle déclare à ce dernier qu'elle porte un futur écrivain comique.

Marja, c'est l'amour de la vie élevé au cube. Elle aime tout, son mari, la viande de porc, la fantaisie, le boudin, son beau-frère extravagant, la cuisine, les cadeaux, le bain, les jeux, la bière, le farniente, le travail, la danse et la bicyclette. Elle est belle comme le jour. Un jour qui ouvre ses volets azurés sur un soleil blond. Avec un petit vent espiègle qui remue branches et gens. Marja, c'est un mélange d'ingénuité et de détermination. Son petit sourire en coin s'affiche aussi séduisant qu'inquiétant. Si on veut aller chercher des comparaisons au royaume du bestiaire amoureux, on peut dire qu'elle tient de la cigale et de la fourmi. Elle a l'élégance d'un papillon et l'exubérance d'une sauterelle. Elle est très chouette pour son hibou de mari qui la surveille du mieux qu'il peut. Cette suspicion ne la trouble en rien. Gourmande comme une éponge, elle conserve une taille de guêpe qui pourrait faire croire à un régime sévère. Quand je vous disais que Marja était une grande amoureuse de la vie, ce n'était pas une affirmation gratuite. Me croyez-vous maintenant? En tout cas, Magda Vasaryova qui incarne Marja y a cru à son rôle d'une façon convaincante.

Dans cette comédie de moeurs, on découvre plusieurs personnages. Mais, il y en a un qui ne passe pas inaperçu. Il s'agit de Pepin, le frère de Francin. Pepin est cordonnier de son métier. Il a surtout l'organe de la voix très développé. C'est le genre à vous crier un secret dans



le tuyau de l'oreille. Un haut-parleur sur deux pieds qui dérange beaucoup de monde. Autrement dit, il ne parle pas, il hurle. Sa colle de cordonnier fait avorter une réunion et conduit au découpage d'un fond de chaise. C'est par lui que presque tous les gags arrivent. Cette logorrhée faite homme débite des propos qui défient les lois de la logique. Après un long exposé, il en vient à la conclusion qu'un raton laveur s'avère un merveilleux outil pour meubler l'ennui et la solitude. Il joue à l'école militaire avec Marja. Cela nous porte à sourire quand on apprend qu'un buraliste l'a vu garder les chèvres pendant toute la durée de la guerre. Quand, par boutade, Francin ordonne à nos guerriers en herbe d'aller s'amuser sur la tour, ils le prennent au sérieux avec une facilité qui défie toute propension au vertige. Ce qui n'est pas le cas du chef des pompiers.

On a comparé le style de Menzel à celui de Tati. En effet, il y a cette même façon de préparer un gag. Par exemple, Marja a acheté un extenseur à son époux. Plus tard, on le voit de loin en train de manier avec facilité le dit instrument. Un plan plus rapproché nous révèle la présence d'un seul ressort. Découverte qui débouche sur un sourire. J'ai pensé au fameux gag du loucheur dans *Jour de fête* de Tati. Gag à la Ben Turpin. Une autre façon de filmer sert aussi à déclencher le rire. Un gros plan affiche une main d'homme en train de caresser une toison d'or. Le recul de la caméra nous révèle qu'il s'agit d'une queue de cheval. Rires assurés. Ce genre de gag nous suggère que plus d'un homme désirerait caresser en secret la crinière provocante de la belle sirène aux charmes irrésistibles. Cela aurait pu donner le gag de bas étage. Dans le contexte, il débouche sur une observation subtile et drôlement suggestive.

S'il y a des similitudes dans le style de Menzel et celui de Tati, je trouve la démarche de Menzel plus humaine et moins mécanique. J'ai parfois eu l'impression que Tati cherchait le gag pour le gag sans grand souci d'humanité alors que chez Menzel l'humanité va vers le gag naturellement sans lui ordonner de faire génial. Je pense au coiffeur qui abandonne deux enfants à moitié rasés pour s'adonner à la joie de laver la toison d'or de Marja. Plus tard, quand elle veut une coupe à la Joséphine Baker, notre pauvre coiffeur en a la larme à l'oeil. Oui,

UNE BLONDE ÉMOUSTILLANTE (Postriziny) — Réalisation: Jiri Menzel — **Scénario:** Bohumil Hrabal et Jiri Menzel, d'après le roman de Hrabal paru en français sous le titre de « La Chevelure sacrifiée » — **Production:** les Studios Barrandov — **Images:** Jaromir Sofr — **Direction artistique:** Zbynek Hloch — **Montage:** Jiri Brozek — **Musique:** Jiri Sust — **Interprétation:** Jiri Schmitzer [Francin], Magda Vasaryova [Marja], Jaromir Hanzlik [Pepin], Rudolf Hrusinky [le docteur Gruntorad], Oldrich Vlach [Ruzicka], Frantisek Rehak [Vejvoda], Petr Cepak [de Giorgi], Miloslav Stibich [Bernadek], Alois Liskutin [Self], Pavel Vondruska [Lustig], Jaroslava Kretschmerova [la comptable], Oldrich Vizner [le barbier] — **Origine:** Tchécoslovaquie — 1980 — 98 minutes — **Distribution:** Film 2000.

le docteur Gruntorad a affirmé que la mode se portait court, cette année. Il montre lui-même l'exemple. Il a raccourci la queue de son étalon et diminué sa moustache. Pepin et Marja coupent les pieds d'une table en espérant qu'on ne tranchera pas dans les droits de l'homme à bras raccourcis. À la suite d'une entorse, le médecin qui comprend un peu les inquiétudes du mari ordonne à Marja de garder le lit scrupuleusement. Demander à une sauteuse de pratiquer l'immobilisme profond, ce n'est pas très réaliste. Autant demander à un gymnaste d'exécuter ses sauts à la corde au plafond. Tout en trichant un peu, elle en profitera pour se laisser gâter par son mari très attentionné.

La motocyclette à elle seule est une véritable démonstration sur la manière de ne pas être efficace. Elle s'impose comme une petite usine à catastrophes. Elle pétarade comme une chevauchée en pleine attaque. Tous les départs ont besoin d'aide. L'arrivée peut tourner en

rond jusqu'à ce que panne d'essence arrive. Une fois partie pour la gloire, elle déplace tellement de poussière qu'on se croirait au beau milieu d'une parodie de western.

Il n'est jamais trop tard pour visionner un film intelligent et sensible. Ils sont plutôt rares. Même avec un retard de huit ans, il faut remercier le Ouimetoscope de nous avoir donné ce film à savourer. On dit que quelques minutes de rires par jour sont le plus sûr garant d'une bonne santé. *Une blonde émoustillante* peut vous refaire une santé qui pourra durer un assez long temps. Le film pourrait nous souhaiter une crise de santé. J'en connais qui traversent une crise de calme entre deux colères rentrées. Alors pourquoi pas une crise de santé entre plusieurs rires déployés? À la bonne vôtre!

Janick Beaulieu

Tampopo

TAMPOPO — **Réalisation et scénario:** Juzo Itami — **Production:** Juzo Itami, Yasushi Tamaoki et Seigo Hosogoe — **Images:** Masaki Tamura — **Direction artistique:** Takeo Kimura — **Son:** Fumio Hashimoto — **Montage:** Akira Suzuki — **Musique:** Kunihiko Murai — **Interprétation:** Tsutomu Yamazaki (Goro), Nobuko Miyamoto (Tampopo), Koji Yakusho (l'homme en blanc), Fukumi Kuroda (l'amie de l'homme en blanc), Ken Watanabe (Gun), Mampei Ikeuchi (Tabo), Akiya Yasuoka (Pisken), Yoshi Kato (le maître du "ramen"), Kinzo Sakura (Shohei) — **Origine:** Japon — 1986 — 114 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.

Prenez le scénario d'un western-spaghetti fabriqué dans la plus pure tradition américaine, remplacez les pâtes par des nouilles, ajoutez-y de la satire, de l'humour, de la caricature et une pincée d'érotisme, grossissez le tout en laissant gonfler longtemps et servez le plat à Tokyo ou de préférence à New York: voilà la recette infallible du cinéaste Juzo Itami et de son *Tampopo*.

Ceux qui, depuis longtemps, avaient renoncé au cinéma japonais parce qu'ils le trouvaient trop complexe, trop profond, trop hermétique, trop sérieux ou trop que sais-je encore feraient bien de réviser leur position en se rendant voir cette comédie burlesque et joyeusement débridée que nous offre le réalisateur de *Funérailles*, un premier long métrage qui remportait, il y a quatre ans, le prix du meilleur film décerné par l'Académie japonaise. Ils auront l'heureuse surprise de découvrir que le Japon ne donne pas que dans le film à message. Bien sûr, pour la plupart des cinéphiles, le paysage cinématographique japonais est constitué de noms comme Kurosawa ou Ishikawa. Mais à côté du Japon traditionnel, respectueux des rites et des coutumes orientales, s'en trouve un autre, surprenant, loufoque, foncièrement moderne. Un Japon où cohabitent, sans la moindre anicroche, les traditions ancestrales et la bande magnétique.

L'insoutenable légèreté de *Tampopo*, pourrait-on dire. Car ce film frivole et souhait n'a d'autre prétention que celle de nous faire passer deux heures délicieusement agréables. Ici, tout se construit et se défait autour d'un plat de nouilles. L'histoire est d'une telle banalité qu'il fallait même un certain culot pour la porter à l'écran: une jeune veuve tient un restaurant médiocre dans un quartier populaire de Tokyo. Un beau jour, un routier aux allures de cow-boy s'amène et goûte à la soupe aux nouilles de la restauratrice. Et la soupe et la tenancière sont franchement quelconques. Après quelques hésitations, notre héros qui a tout d'un Charles Bronson-version-japonaise se laisse convaincre d'enseigner à cette pauvre Tampopo l'art de la soupe. On espionne les concurrents pour leur soutirer leurs secrets, on tâtonne, on goûte, on expérimente, on refait la devanture de l'établissement et on retape l'intérieur pour le rendre plus invitant. L'opération réussit et le héros, tel un Lucky Luke parvenu au terme de sa mission, reprend la route au volant de son camion comme d'autres enfourchaient jadis leur jument blanche.

L'originalité du film repose non pas tant sur son histoire que sur son traitement. Certes, on peut lui reprocher certaines longueurs comme cette séquence où Tampopo et notre cow-boy s'offrent un souper en tête-à-tête qui se terminera par une fastidieuse balade sous la pluie où le koto pourrait fort bien remplacer les traditionnels violons. Mais ces quelques longueurs ont finalement peu d'importance comparées à la force et à la vigueur de ce film dont le principal mérite est de ne pas se prendre au sérieux. Tout est tellement démesurément grossi dans *Tampopo* que le spectateur qui voudrait s'identifier aux personnages et aux situations serait vite obligé d'y renoncer. En choisissant d'exploiter son sujet par le biais de la satire et du burlesque, Itami crée cette distanciation nécessaire qui nous permet d'apprécier les qualités cinématographiques du film tout en nous plongeant dans un univers bizarre où des personnages versent des larmes au-dessus d'un bol de nouilles.

Mais le traitement du sujet n'explique pas, à lui seul, la réussite de *Tampopo*. L'insertion à plusieurs reprises dans le film de courtes scènes qui n'ont rien à voir avec l'histoire vient ponctuer et alléger un récit qui, autrement, risquerait de devenir linéaire. Le recours à cette technique crée un effet de surprise car, dans plusieurs cas, il survient dans des moments où l'intensité dramatique semble atteindre son paroxysme. De plus, il démontre clairement que le propos du réalisateur dépasse les limites étroites que lui imposait l'intrigue de



son sujet. Seul lien entre ces différentes scènes: la bouffe. Ainsi, nous ne saurons rien de l'homme au complet blanc ni de sa maîtresse sinon qu'ils se livrent dans des chambres d'hôtel à des jeux érotiques pour les moins inusités avec la nourriture dont le plus sophistiqué consiste à se passer d'une bouche à l'autre un jaune d'oeuf sans le crever. Ou encore, cette scène hilarante où une sexagénaire s'amuse dans une épicerie à massacrer les fruits, les fromages et tout ce qui lui tombe sous la main avec une énergie qui intéresserait sûrement les pathologistes. Ou ce groupe d'hommes d'affaires nippons qui, réunis dans un chic restaurant, sont déroutés par un menu typiquement français. Ces scènes, en plus d'être très drôles, donnent son rythme au film en même temps qu'elles explorent diverses avenues concernant les possibilités qu'offre le sujet. De cette façon, notre soupe aux nouilles vient s'intégrer dans un contexte plus général où le réalisateur, sans verser à aucun moment dans le genre didactique, nous dévoile petit à petit avec un bon dosage et une délicatesse typiquement japonaise, l'importance de la nourriture dans notre vie.

Second menu de Juzo Itami, la recette de *Tampopo*, tout comme en cuisine, consiste à mélanger des ingrédients apparemment incompatibles pour faire un mets original. Au début du film, un jeune disciple assiste à une leçon de son maître sur l'art de manger la soupe aux nouilles. Cette scène nous rappelle que le Japon est le pays du Bouddhisme Zen et que certaines traditions culinaires ont leurs racines dans cette philosophie qui conduit à la révélation de la véritable nature de l'être. Du Zen, nous plongeons ensuite au coeur d'un mélange de western et de film policier qui, à cause de sa démesure, se transforme vite en comédie satirique. Tout cela avec, pour toile de fond, ce petit côté Zen qui ressort comme un tic nerveux chaque fois qu'il est

question de découvrir le mystérieux secret de la soupe aux nouilles idéale.

Les comédiens campent bien leur personnage et partagent ensemble cette manie de l'exagération que leur a sans doute demandée le réalisateur afin d'obtenir l'effet caricatural dont il souhaitait enrober son film. Fort peu connus ici, les deux comédiens principaux sont des vedettes dans leur pays. Nobuko Miyamoto qui incarne Tampopo a tenu le rôle principal dans le précédent film d'Itami, *Funérailles*, dont elle est d'ailleurs l'épouse pour ceux que ce genre d'anecdotes intéresse. Tsutomu Yamazaki, ce cow-boy déguisé en routier pour les besoins du film, a joué notamment dans *Entre le ciel et l'enfer* de Kurosawa, *Funérailles* d'Itami et *Adieu l'arche* de Terayama. D'abord comédien au théâtre, on le dit très sélectif dans le choix de ses rôles au cinéma.

Cette comédie satirique « made in Japan » m'a rappelé quelques réussites dans le genre qui avaient fait les belles années du cinéma italien, dont *Affreux, sales et méchants*, *Pain et chocolat* et *La Grande Bouffe*. Mais, contrairement à ces derniers, *Tampopo* est propre, propre, propre, à l'image de la société japonaise mondialement reconnue pour sa bienséance, sa réserve, son respect de la hiérarchie et son sens parfois exagéré de l'étiquette. À travers un plat de nouilles, c'est de cette société et de ses travers que Juzo Itami se moque gentiment, sans cruauté ni vulgarité. Pas étonnant que *Tampopo* soit le plus grand succès japonais de tous les temps aux États-Unis: ce film étonne, par sa fraîcheur et son originalité. Une saveur lure. Euh, pardon! Une valeur sûre...

Nicole Lavigne

Colors

Lorsque Henry Hathaway criait « Action! » sur un plateau de tournage, il voulait que ses acteurs cessent d'être détendus, qu'ils prennent l'attitude de personnages crispés, qu'ils se mettent à serrer les poings ou les dents. Il disait: « *When I say "Action!", tense up, goddammit!* » C'est devenu la devise de Dennis Hopper, réalisateur ou acteur, une maxime qui est au frontispice de tous ses films, qui dirige sa vie réelle aussi bien que sa vie cinématographique.

Le rebelle de Hollywood, que l'establishment des grands studios a toujours redouté, se voit soudain offrir la réalisation de *Colors*, un film décrivant la guerre des gangs dans les rues de Los Angeles et leurs affrontements avec la police. C'est le quatrième film que Hopper met en scène. Son premier reste le plus célèbre, le symbole d'une période d'histoire vue à travers une caméra violente et implacable et un scénario construit en coups de poings. La révolte d'*Easy Rider* est une révolte universelle: contre le conformisme, contre les idées reçues, contre la guerre, contre les gouvernements, contre l'extinction du concept de la liberté — contre tout. L'acteur qui avait osé s'opposer à Hathaway⁽¹⁾ sur la manière de jouer une simple scène, devient soudain le paria sur qui on ne peut pas trop compter.

Ses films subséquents d'ailleurs, *The Last Movie* (1971), puis *Out of the Blue* (1979) sont des désastres financiers, bien qu'ils aient été jugés



en Europe comme des échantillons uniques d'un cinéma existentiel qui laissait la parole à la brutalité et à la fièvre stylisées. En tant qu'acteur, Dennis Hopper a réapparu sur les écrans dans les deux ou trois dernières années et son image d'homme rude, qui résiste ou sème le trouble dans les esprits, semble n'avoir rien perdu de son aspect séditeux: *Blue Velvet*, *The American Way*, *River's Edge*, *Hoosiers*. Pour ce dernier film, il fut même candidat aux Oscars. Dans sa vie privée, trois divorces successifs et une lutte sans merci livrée contre lui-même (l'alcool, la drogue, même des accès de folie) ont dû influencer son mode de vie actuel. Une vie qui, à 51 ans, lui fait voir le monde et le cinéma d'une autre manière.

(1) Hopper a tourné avec Hathaway *From Hell to Texas* (1958) puis *The Sons of Katie Elder* (1965).

COLORS — Réalisation: Dennis Hopper — **Scénario:** Michael Schiffer, d'après un sujet de Schiffer et Richard Dilello — **Production:** Robert H. Solo — **Images:** Haskell Wexler — **Décors:** Ron Foreman — **Direction artistique:** Chas Butcher — **Son:** Jim Webb — **Montage:** Robert Estrin — **Musique:** Herbie Hancock — **Interprétation:** Sean Penn (Danny McGavin), Robert Duvall (Bob Hodges), Maria Conchita Alonso (Louisa Gomez), Randy Brooks (Ron Delaney), Grand Bush (Larry Sylvester), Don Cheadle (Rocket), Gerardo Mejia (Bird), Glenn Plummer (High Top), Rudy Ramos (Melindez), Sy Richardson (Bailey), Trinidad Silva (Frog), Charles Walker (Reed), Damon Wayans (T-Bone), Fred Asparagus (le cuisinier), Sherman Augustus (Porter), Bruce Beatty (Spanky) — **Origine:** États-Unis — 1988 — 117 minutes — **Distribution:** Orion.

C'est un paradoxe irritant — le choix entre un passé de colère et un avenir plus tempéré — qui se sent tout au long du déroulement de *Colors*. D'ailleurs, le seul fait de montrer les affrontements entre un jeune policier impatient et belliqueux et son partenaire plus expérimenté, plus partisan de la modération, avait de quoi le séduire. Mais le parti pris semble avoir joué en faveur du retour au calme, à la tempérance, presque à la sobriété.

Des deux personnages, c'est Bob Hodges qui a le dessus. Robert Duvall, 57 ans, a lui aussi, comme Hopper, passé par des personnages marginaux, brutaux (*The Great Santini*, *Apocalypse Now*) avant de se retirer dans sa ferme virginienne où il passe le plus clair de son temps. Danny McGavin, qu'interprète avec ivresse et volubilité Sean Penn, 27 ans, est un cerveau brûlé, téméraire, risque-tout, qui se jette tête baissée dans la plus modeste intervention policière. Penn a été perçu ainsi tout au long de sa jeune carrière, un volcan de talent qui ne demande qu'à entrer en éruption. Un jeune Dennis Hopper en somme, celui du passé, aux visions outragées et biscornues.

Hopper opte donc pour Duvall-Hodges. Il est vrai que le scénario de Michael Schiffer appelait ce parti pris, mais Hopper l'a accepté tel quel. Comme une justification officielle aux yeux de tous (et aux yeux des producteurs hollywoodiens qui pourraient lui faire confiance à nouveau à l'avenir) de sa réhabilitation. L'indiscipliné répare l'honneur, se blanchit, s'innocente. Un rachat aux allures de rédemption qui se reflète dans *Colors* de manière, finalement, assez mesquine. Et l'engagement à la photographie de Haskell Wexler (connu pour ses documentaires délirants sur le Viêt-nam et pour le classique *Medium Cool*) ne vient pas porter à ébullition ce film construit comme trois ou quatre épisodes d'une série-tv, plus la violence et les sempiternels gros mots.

Dans la *war-zone* que sont devenues certaines rues de Los Angeles, les gangs se livrent une lutte acharnée au milieu de laquelle des innocents deviennent des victimes. Les *Crips* et les *Bloods* se partagent

à la fois un territoire et le marché de la drogue, et gare à celui ou celle qui vient s'immiscer dans leurs affaires. Deux officiers de police vont braver ces interdits. Assignés à l'escouade C.R.A.S.H. (Community Resources Against Street Hoodlums), Hodges et McGavin devront essayer de limiter les explosions de violence. Ce n'est pas, on s'en doute, une besogne aisée, et les patrouilles de la C.R.A.S.H. sillonnent les ruelles jour et nuit avec énormément de précaution. Le film s'attache alors aux relations difficiles entre les deux protagonistes, délaissant dangereusement le cœur de l'action, c'est-à-dire les gangs qui, paraît-il, s'identifient par les couleurs rouge ou bleu de leurs vêtements. Hopper n'insiste pas trop sur ce fait (ce sont pourtant les couleurs du drapeau américain) et à plusieurs moments, on se demande qui est qui, qui a fait quoi (et ce qu'ils se disent, dans leurs grognements indistincts)...

Les scènes se suivent donc, les unes après les autres, comme autant d'événements, de « scènes à placer »: « la » poursuite en voiture, « le » moment romantique, « le » shoot-out final...

Rien ne différencie, à notre avis, ce film des autres soi-disant sous-produits du genre. Sauf, bien entendu, les trois grands noms du générique et une trame musicale signée Herbie Hancock, pour faire bien.

Le retour de Dennis Hopper derrière la caméra est qualifié de triomphant dans les milieux hollywoodiens. Un triomphe au box-office qui révèle un nouveau visage de l'ancien voyou du cinéma d'avant-garde. Un triomphe qui ne l'auréole cependant d'aucune gloire sur le plan purement artistique. Mais qui peut présager de l'avenir et dire que le côté mauvaise graine de ce mauvais garçon soit perdu pour toujours? Les cinéphiles seront à l'affût de son prochain accès de démence. Car ce n'est certainement pas eux qui lui feront enfler la camisole de force.

Maurice Elia

White Mischief

Après avoir fait, à travers la rencontre de paysans écossais et de prisonniers italiens durant la seconde guerre mondiale, se confronter deux cultures dans *Another Time, Another Place*; puis examiné, dans 1984, la perversité de l'État qui tient à oblitérer la moindre parcelle d'individualité dans l'âme du plus anonyme de ses citoyens, Michael Radford dépeint cette fois les coloniaux britanniques qui continuent de se la couler douce au Kenya pendant que les bombes détruisent Londres, en 1940. Son film, *White Mischief*, fait d'ailleurs la preuve, si besoin était, qu'il est possible d'exploiter des paysages exotiques sans tomber dans la mièvrerie de *Out of Africa* et envisageable de condamner l'arrogance des Blancs envers les Noirs sans buter dans les bons sentiments simplistes de *Cry Freedom*. Sensible au sujet puisque lui-même est né en Inde et a été élevé à Chypre et en Égypte, il ne flirte pas le moins du monde avec quelque forme de nostalgie que ce soit. Au contraire. Sa critique du colonialisme est sarcastique et sans complaisance.

Ce tableau de mœurs prend prétexte d'une histoire de crime passionnel jamais vraiment élucidée à l'époque. Comme cela se passe

couramment dans l'univers aristocratique, en effet, le mariage de Diana et de Sir Jock Broughton ne s'est pas embarrasé d'un sentiment bête et populaire comme l'amour pour avoir lieu. Elle, l'a épousé pour avoir accès à son immense fortune. Lui, pour plastronner avec à son bras



une beauté chic et distinguée de trente ans sa cadette. Cependant, quand le couple débarque à Happy Valley au nord de Nairobi, Diana tombe passionnément amoureuse de Josslynn Hay, comte d'Erroll et coqueluche d'un jetset qui s'adonne avec le même plaisir blasé aux parties de polo, aux drogues intraveineuses et aux partouzes.

Sir Broughton observe d'abord une attitude de gentleman et demande poliment à son ami le comte d'Erroll de ne plus le faire cocu. C'est que l'humiliation atteint le barbon plus profondément qu'il ne le laisse paraître car, joueur invétéré, il a dilapidé presque tous les biens qui lui avaient permis d'acheter, c'est le mot qui convient, la main de Diana. Perdre celle-ci équivaldrait à perdre la dernière de ses possessions et c'est plus que ce que son amour-propre est capable de supporter. Une nuit, le comte d'Erroll est retrouvé mort dans sa voiture. Les suspects ne manquent pas, compte tenu du nombre de maîtresses que le flamboyant séducteur avait laissées choir. Mais c'est Sir Broughton qui est traduit en justice, puis acquitté. « Aucun tribunal au Kenya n'osera jamais condamner un Blanc », avait dit un personnage.

À l'exception de certains, tel Sir Richard Attenborough, qui ont fait leur vision américaine du monde qui range naïvement tout le bien d'un côté et tout le mal de l'autre, les metteurs en scène britanniques ont produit le meilleur cinéma social des dernières années. Leur argument de film peut être mélo — et c'est le cas de *White Mischief* —, ils parviennent avec intelligence et sensibilité à transcender le particulier pour l'élever au niveau du général. Il est vrai qu'ils profitent d'un bassin d'acteurs de composition d'une qualité assez exceptionnelle. Aux États-Unis, il y a quelques acteurs de génie, puis la masse des autres qui semblent interchangeable tant, attendant tout du cinéma, ils prennent de soin de recouvrir leur jeu du vernis convenu pour tel et tel genre de film. En Angleterre, en revanche, la précarité de l'industrie cinématographique ne suffisant pas à les nourrir, ils jouent ou ont joué

énormément au théâtre lequel autorise de plus grands risques pour le contre-emploi. Cela donne un réservoir d'acteurs qui, tout en sachant jouer dans le style, apportent une touche personnelle qui rend leur personnage à la fois représentatif et unique. Et cela donne aux cinéastes, par-dessus tout, la possibilité de compter sur une distribution de force égale. Les personnages secondaires sont plus que des éléments de décor dans *White Mischief*. Trevor Howard (dans son dernier rôle avant de mourir), Geraldine Chaplin et Sarah Miles laissent, sous leurs masques durs et cyniques d'aristocrates décadents, poindre à certains moments clés une humanité telle que le spectateur retient la gifflé qu'il avait envie de leur asséner la minute d'avant. Quant à John Hurt, il réussit son habituel tour de force de rendre attachant un personnage qui rebute à prime abord. Greta Scacchi, Charles Dance et, surtout, Joss Ackland, donnent pour leur part aux personnages principaux une consistance qui dépasse l'habituel archétype de l'éternel triangle. Bref, les interprètes sont excellents, c'est un fait; mais en sont-ils les seuls responsables?

La grande force du cinéma britannique repose sur la solidité de son écriture dramatique. Les scénaristes sont capables de créer des personnages ambigus, là-bas. Un personnage ambigu n'en est pas un qui dupe le public par son apparente sincérité pour révéler à la fin du film sa vraie nature de tartuffe. C'en est un que, paradoxalement, on a envie d'excuser un peu quand il est antipathique ou, quand il est sympathique, de ne pas exonérer de tout blâme. C'est un personnage qui, comme dans la vie, porte en lui la contradiction. D'où l'immense intérêt du film de Michael Radford. Sa forme est certes conventionnelle (beaux costumes, beaux paysages, belle histoire d'amour), mais toutes les ressources utilisées dans *White Mischief* le sont de manière à égratigner une société qui réduit tout à un mot d'esprit. « *Please, soupire Alice de Janze, not another f..king beautiful day...!* »

Marie-Christine Abel

WHITE MISCHIEF — **Réalisation:** Michael Radford — **Production:** Simon Perry — **Scénario:** Michael Radford et Jonathan Gems, d'après le livre de James Fox — **Images:** Roger Deakins — **Montage:** Tom Priestley — **Musique et arrangements:** George Fenton — **Costumes:** Marit Allen — **Décor:** Marianne Ford — **Interprétation:** Charles Dance [Josslyn Hay, comte d'Erroll], Greta Scacchi [Diana], Joss Ackland [Sir John « Jock » Delves Broughton], Sarah Miles [Alice de Janze], John Hurt [Gilbert Colville], Geraldine Chaplin [Nina Soames], Ray McAnally [Morris], Trevor Howard [Jack Soames], Susan Fleetwood [Gwladys, Lady Delamere], Alan Dobie [Harragin], Huth Grant [Hugh], Jacqueline Pearce [Idina], Catherine Neilson [June Carberry], Murray Head [Lizzie], Gregor Fisher [McPherson], Tristram Jellinek [l'agent des terres], Tim Myers [Raymond de Trafford], Sean Mathias [Gerald Portman] — **Origine:** Grande-Bretagne — 1987 — 107 minutes — **Distribution:** Columbia.

Yeelen

Il y a des films dont le tournage relève de l'exploit. Le *Fitzcarraldo* d'Herzog était l'un de ceux-là; d'abord à cause de la démesure du projet, ensuite parce que le cinéaste s'était heurté aux rites et traditions des tribus qui peuplent la jungle amazonienne et dont la collaboration était essentielle à la réalisation de son film. Le dernier film du réalisateur malien Souleymane Cissé, *Yeelen*, appartient aussi à cette catégorie. Mais, ici, pas d'ambitions mégalomanes ni de moyens grandioses mis à la disposition de l'équipe de tournage. La prouesse de *Yeelen* se situe à un autre niveau: celle d'avoir réussi à pénétrer le mystère des rituels et des moeurs des Bambaras, un peuple noir qu'on retrouve principalement au Mali et au Sénégal et qui constitua le puissant royaume de Ségou vers le milieu du XVIIe siècle. L'art et les croyances de ce groupe ethnique sont inspirés par sa conception mythique de l'agriculture. Vivant dans des endroits reculés du Mali, en plein coeur de l'Afrique noire, les Bambaras se transmettent depuis des siècles leurs traditions en vase clos. Société fermée, voire impenétrable, qui vit en marge de la civilisation et pour qui une caméra de cinéma ne représente pas nécessairement le progrès.

On voit immédiatement la difficulté: d'ailleurs, il semble que Cissé ait déployé beaucoup d'efforts pour convaincre certains responsables de le laisser tourner dans les villages. À ce chapitre, la nomenclature des



YEELÉN — **Réalisation:** Souleymane Cissé — **Scénario:** Souleymane Cissé — **Production:** Souleymane Cissé — **Images:** Jean-Noël Ferragut et Jean-Michel Humeau — **Décor et costumes:** Kossa Mody Keita — **Montage:** Andrée Davanture, Marie-Catherine Miqueau, Jeany Frenck et Seipati Bulane — **Musique:** Michel Portal — **Interprétation:** Issiaka Kane [le fils], Aoua Sangare [la jeune femme Peul], Niamanto Sanogo [le père], Balla Moussa Keita [le roi Peul], Soumba Traore [la mère], Ismaïla Sarr [l'oncle] — **Origine:** Mali — 1987 — **Distribution:** Dima.

remerciements qui apparaît au générique est particulièrement impressionnante. Mais ce qu'il y a d'admirable avec *Yeelen*, c'est que l'envergure du projet et les difficultés liées au tournage ne transparaissent pas dans le film. Au contraire, le style est coulant, le propos intimiste, la magie et la poésie des images nous subjuguent dès les premières minutes.

Le cinéophile sera peut-être dérouteré par le mysticisme et les nombreux symboles qu'on retrouve dans le film: *Yeelen* est avant tout un conte épique qui emprunte au surréalisme et au fantastique. De plus, le fossé culturel existant entre les rites bambaras et nos moeurs ajoute au dépaysement. Si nous ne possédons pas les clés pour percer le mystère de ce peuple secret, nous pouvons, par contre, nous laisser emporter par la splendeur des images. *Yeelen* veut dire lumière: la lumière est présente partout dans ce film. Jaune, dorée, ocre, orangée, pour le jour, bleutée pour la nuit, d'un vert éclatant dans les lieux boisés. La nature offre ici une source inépuisable d'images. Les scènes tournées de nuit sont particulièrement réussies car l'utilisation parcimonieuse de la lumière ajoute au mystère qui prévaut tout au long du film.

Loin d'être statique, la caméra se rapproche constamment des choses pour nous en révéler les détails. Un peu à la manière d'un microscope ou d'une loupe, elle s'arrête sur un insecte, un objet, un visage pour en saisir l'expression. Mais jamais cette technique n'est gratuite ou artificielle: au contraire, Cissé fait preuve de beaucoup de simplicité et c'est dans sa simplicité que *Yeelen* est un grand film. La photographie est superbe et rarement a-t-on vu à l'écran des images d'une telle puissance. La nature y est pour beaucoup car la majorité des scènes sont tournées en extérieur et le cinéaste a su profiter des beautés qu'elle offrait, telles les séquences tournées près de grottes et d'une source au milieu d'un décor luxuriant.

Le sujet est simple et les personnages sont à la fois dignes et humbles. Il y a dix siècles, un fils, Niarankoro, doit fuir son père Soma, qui veut le tuer pour une raison qui n'apparaît pas immédiatement évidente. Sur les conseils de sa mère, qui lui offre un collier et une planche appelée l'aile de Kôré dotée de vertus magiques, Niarankoro part à la recherche de son oncle afin de lui réclamer de l'aide. Muni d'un pilon magique porté par deux hommes, le père traverse les villages

Attention Bandits

Il ne surprenait plus personne, Claude Lelouch. Son chemin était tout tracé, et il allait de la petite musique de ses débuts à la fanfare tonitruante des dernières années, de la fluidité au sirupeux, du pas de deux aux gros sabots. La grandiloquence, pensait-on avec quelque tristesse (comme on pense à un ami perdu), avait définitivement pris le pas sur la nuance. Or, *Attention Bandits* prouve que la grenouille qui se voulait plus grosse que le boeuf a peut-être un peu révisé ses objectifs.

Non pas que le dernier film de Lelouch soit une oeuvre charnière, une oeuvre destinée à repousser les frontières du cinéaste pour lui renouveler sa liberté. Au contraire. *Attention Bandits* se veut plutôt un résumé, une sorte de moment d'arrêt, un film dont le ton emprunte autant à l'intimité des débuts qu'à l'enflure des dernières années.

où son fils est passé. En cours de route, le jeune homme est soumis à différentes épreuves un peu à la manière d'Ulysse dans l'*Odyssée*. Par exemple, il rencontre un roi qui lui demande de guérir sa jeune épouse de la stérilité. Ce périple du jeune homme constitue en quelque sorte son initiation à la vie. En compagnie de la jeune femme, il retrouve enfin son oncle aveugle, le frère jumeau de son père, qui représente la sagesse. L'oncle lui transmettra une partie de son savoir, lui disant entre autres que « la vie et la mort sont comme des écailles de poisson imbriquées les unes dans les autres » ou « qu'on peut mourir sans cesser d'exister ». Il lui dévoile la clé qui lui permettra d'affronter son père. Puis, c'est la fatidique rencontre, une rencontre entre père et fils bien sûr mais aussi entre le bien (incarné dans le fils) et le mal (incarné dans le père). Et qu'arrive-t-il lorsque les antithèses s'affrontent? Il faut voir le film pour le savoir...

Univers de signes et de symboles, *Yeelen* nous envoûte à la manière africaine. À plusieurs moments dans le film, une musique électro-acoustique, signée Michel Portal, vient renforcer l'intensité dramatique quand c'est nécessaire. La scène de la confrontation entre le père et le fils est chargée d'émotions et la scène finale tournée dans des dunes est d'une poésie rare au cinéma. Dans cette dernière, on est saisi par la vue du corps nu d'un enfant noir qui se ballade au milieu du désert doré. Cissé, qui a étudié le cinéma à Moscou et tourné plusieurs films en 16 mm avant de s'attaquer au 35 mm, est avant tout un remarquable photographe, cinéaste de l'image beaucoup plus que de la parole, qui sait suggérer et rendre la poésie des choses les plus simples. Ce sont sans doute ces qualités qui ont valu à *Yeelen* le Prix du jury au Festival de Cannes l'an dernier. Notons enfin un scénario impeccable, bien orchestré, écrit par Cissé lui-même, ce qui n'est pas le cas de tous les réalisateurs.

À la représentation à laquelle j'ai assisté, je n'ai pas été surprise outre mesure de voir quelques personnes quitter la salle après une heure de visionnement. Des spectateurs égarés qui ont sans doute confondu *Alien* avec *Yeelen*. Dans le premier cas, nous parlons de cinéma. Dans le second, d'une véritable oeuvre d'art portée à l'écran. Ce n'est pas tout à fait la même chose...

Nicole Lavigne



Comme si son auteur, en désespoir de cause, avait voulu se confronter à lui-même pour briser son carcan.

Le film, d'ailleurs, est clairement tranché en deux. Par le ton, d'abord, par la qualité de l'inspiration ensuite, et par le rythme, enfin. Deux parties, en fait, qui ne s'interpénètrent qu'à grand peine, qui se repoussent plutôt, comme si on avait mis en présence les pôles négatifs de deux aimants.

Dans la première, un bandit se laisse tenter par un « coup » qu'a préparé un jeune loup répondant au surnom de Mozart. Le coup tourne au désastre lorsque le bandit se fait à la fois dérober le butin et tuer sa femme. Sentant la soupe chaude, le bandit met donc sa fillette chérie à l'abri dans un riche pensionnat suisse. Tandis que lui-même se verra mettre à l'ombre, au bain pour dix ans.

Dix ans au cours desquels il écrira à sa fille, lui cachant la mort de sa mère, lui racontant de fausses histoires de voyage au Brésil pour préserver son innocence. Mais la vérité, un jour, doit bien finir par sortir, et la fille du bandit la prendra très bien merci, cette vérité. À un tel point qu'elle se précipitera pour accueillir son papa, à sa sortie de prison.

Claude Lelouch possède un rare don de l'ellipse et, quand il ne s'en sert pas à outrance (ce qui l'a souvent obligé, par le passé, à insérer une voix off pour donner son sens à un flux d'images inarticulé) ce don lui permet de se glisser à travers une histoire, de s'insérer entre des moments pour mieux en dégager l'émotion. L'échange de lettres entre un père en prison et sa fille qui l'ignore est un beau moment de cinéma. Quelques mots, des fragments de lettres. Et des images, à peine soulignées. Sans forcer la note, Lelouch nous entraîne dans l'histoire toute simple d'un père qui aime sa fille plus que tout au monde et ne la voit pas grandir.

Voilà sans doute pourquoi la seconde partie du film déçoit à ce point. Car, au lieu du récit de l'approvisionnement entre deux êtres séparés

depuis longtemps, c'est à une banale, une vulgaire, à une injustifiable histoire de comptes à régler et de revanche que Lelouch nous convie. Comme si soudain le récit s'emballait. Comme si le cinéaste, suivant son chemin, avait rencontré un cahot, fait une embardée, perdu le contrôle de son véhicule et s'était retrouvé en plein champ, complètement étourdi.

Cette volte-face est d'autant plus malheureuse que, pour donner un vernis de respectabilité à une histoire aussi débile, Claude Lelouch a fait appel à tous les trucs de son métier. En truffant, par exemple, son film de points de repères (la chanson « Je sais » de Gabin) et de symboles (l'étang du début, la rivière de la fin) pour lui donner une apparence de structure. Or, truffer n'est pas faire du Truffaut, et la seconde partie finit par déteindre sur la première, nous amenant à douter de ses qualités. *Attention Bandits* finit par être séduisant comme peut être séduisant un vendeur d'assurance qui connaît malheureusement bien son métier.

Non, *Attention Bandits* n'est pas une oeuvre qui repousse les frontières du cinéma, mais plutôt une oeuvre qui repousse, point à la ligne.

Et si une frontière est effectivement franchie, c'est celle de la prétention. C'est là le dur prix à payer: lorsqu'on épuise ses moyens pour faire un film de plus, lorsque l'on tord son cerveau pour en extirper les quelques gouttelettes d'imagination qui lui reste et qu'on les distille sur près de deux heures, lorsqu'on ne sait plus quoi raconter et qu'on le cache derrière l'habileté, lorsque son film s'embourbe dans ses propres ornières, il ne reste plus à l'élégant qu'à tirer sa révérence. Mais Claude Lelouch est-il un élégant? Plutôt un ego qui se retourne comme un gant, laissant voir sa face jusqu'alors cachée — celle d'un cinéaste aux moyens limités. Celle d'un cinéaste qui a (on voudrait dire: malheureusement) connu des moments d'illumination.

Celle, surtout, d'un cinéaste qui a l'objectif plus grand que la pensée, et des fins que ne justifient vraiment pas ses moyens.

Jean Barbe

Stand and Deliver

En 1982, un prof de maths fraîchement débarqué au Garfield High School de East Los Angeles prenait en charge un groupe d'étudiants sans motivation sachant à peine additionner et réussissait, à force de persévérance, d'attention soutenue, de menaces, d'humour, de dévouement et d'une disponibilité de tous les instants, à leur faire apprendre les mathématiques les plus complexes et à leur faire passer l'« examen du Ministère » haut la main. Une controverse fut soulevée dans les media lorsque l'Educational Testing Service décida de contester les résultats trop identiques entre eux et donc suspects. Les étudiants aux patronymes hispanophones venaient tous d'un milieu plus ou moins défavorisé. Accusés d'avoir triché, tous acceptèrent de passer l'examen avec des résultats aussi éclatants.

Ce fait divers relaté dans la presse attira l'attention de Ramon Menendez et Tom Musca qui en firent le scénario qui devait devenir *Stand and Deliver*. On peut y voir le récit de l'aventure d'un enseignant et d'étudiants en quête d'excellence ou encore une illustration du milieu de vie d'une « minorité » ethnique, touchante et révélatrice, du reste.

Mais tel que vu par Menendez et Musca, il s'agit davantage du combat de ces jeunes contre les préjugés sociaux qui jouent contre eux et qui les obligent à devoir prouver leur innocence face à des fausses accusations à coloration raciste.

Si ce film ne devait avoir qu'un mérite, c'est bien celui de rendre l'intelligence et la tenacité séduisantes. Jaime Escalante expose très tôt à ses ouailles l'alternative qui s'offre à eux; on peut s'arranger pour avoir un choix dans la vie ou on peut brasser des frites toute sa vie: « You don't have a ticket, you can't watch the show .»

Ce sont vraisemblablement des arguments qui font mouche d'autant qu'ils sont assésés à coup de menaces, de chantage, de marchandages, mais aussi de blagues et de jeux qui font d'Escalante un *entertainer* hors pair. S'amusant à inverser les habituels clichés à saveur ethnique, il réussit à inculquer le respect de soi à des jeunes à qui on a toujours signifié qu'ils étaient stupides. Leur parlant des connaissances mathématiques et astronomiques de leurs ancêtres

ATTENTION BANDITS —
Réalisation, scénario et production: Claude Lelouch
— Images: Jean-Yves Le Mener — **Direction artistique:** Jacques Bufnoir
— Son: Harald Maury — **Montage:** Hugues Darmois
— Musique: Francis Lai — **Interprétation:** Jean Yanne [Simon Verini, l'expert], Marie-Sophie L. [Marie-Sophie, la princesse], Patrick Bruel, [Mozart], Charles Gérard [Tonton], Corinne Marchand [Manouchka, la sainte femme], Hélène Surgère [la directrice], Christine Barbelivien [madame Verini], Hervé Favre [le fiancé suisse], Jean-Claude Bourbault [le gardien], Françoise Bette [la gardienne], et Edwige Derauche-Navarro, Jean-Michel Dupuis, Xavier Maly — **Origine:** France — 1987 — 108 minutes — **Distribution:** CinémaPlus.

STAND AND DELIVER —

Réalisation: Ramon Menendez — **Scénario:** Ramon Menendez et Tom Musca — **Production:** Tom Musca — **Images:** Tom Richmond — **Direction artistique:** Milo — **Costumes:** Kathryn Morrison — **Son:** Steve Halbert — **Montage:** Nancy Richardson — **Musique:** Craig Safan — **Interprétation:** Edward James Olmos [Jaime Escalante], Lou Diamond Phillips [Angel], Rosana De Soto [Fabiola Escalante], Andy Garcia [Ramirez], Karla Montana [Claudia], Mark Eliot [Tito], Patrick Baca [Javier], Ingrid Alice [Lupe], Will Gotay [Poncho], Lydia Nicole [Rafaela], Vanessa Marquez [Ana], Carmen Argenziano [Molina], Bodie Olmos [Fernando] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 101 minutes — **Distribution:** Columbia.



Mayas, il les convainc de l'inévitabilité de leur vocation scientifique: « You burros⁽¹⁾ have math in your blood... »

Edward James Olmos (le Lt Castillo de *Miami Vice*), qui réussit ici une composition des plus engageantes, confesse une admiration sans bornes pour le véritable Escalante auquel il a tenté de ressembler en tous points, allant jusqu'à clairsemer ses cheveux et engraisser de quelque vingt kilos. Mais comme les méthodes pédagogiques peu orthodoxes du vrai Escalante donnent parfois l'impression d'avoir été tirées d'un film et aussi irréprochable et sympathique que soit l'interprétation d'Olmos, on peut se demander s'il s'agit véritablement là d'un travail d'acteur ou d'une opération de mimétisme par excès de respect pour le modèle.

Même dans le cas d'une oeuvre qui relate des faits réels, le travail de scénarisation doit tout de même tordre la réalité, afin de l'adapter aux exigences de l'écriture dramatique. Ici, il semblerait par moments qu'on ait arrondi les coins. Il est, en effet, surprenant que toute une classe de ce genre accepte si facilement de suivre un professeur dans

(1) ânes

La vie est belle

Y aurait-il du changement sous nos cieux cinématographiques ou bien ne serait-ce qu'un feu de paille? En l'espace de quelques jours, deux productions africaines ont eu droit à une distribution à relativement grande échelle internationale. Nous avons pu voir *Yeelen* (La Lumière), ce conte fantastique du Malien Souleymane Cissé, et puis ce petit bijou de fraîcheur intitulé *La vie est belle* du Zaïrois Ngangura Mweze, coréalisé avec le Belge Benoît Lamy. Ce dernier film ayant réussi à tenir l'affiche pendant huit semaines à Montréal, un exploit dans son genre — le cinéma du Tiers-Monde sortirait-il enfin du circuit des cinémas d'auteurs et des festivals parallèles, dans lesquels il a souvent été confiné, pour être diffusé plus largement? Cette reconnaissance, pour commerciale qu'elle soit, serait de bon augure pour le grand public qui aurait ainsi l'occasion de découvrir des oeuvres originales autres que les « ramboschwarzeneggeries » auxquelles un certain cinéma nous a accoutumés. Ne rêvons pas trop, business oblige, mais profitons malgré tout de l'opportunité pour nous dépayser un tant soit peu.

Un film comme *La vie est belle*, avec un tel titre en plus, se passerait

une entreprise aussi incroyablement exigeante, en fait, qu'on puisse « convertir » si rapidement des jeunes issus d'un milieu où les performances académiques ne sont pas valorisées, encore moins encouragées, comme le film l'illustre bien. Il est vrai qu'ils ont l'air bien gentille ces étudiants et il ne fait aucun doute que pour les besoins de la scénarisation, les conditions de vie au Garfield High School ont dû être édulcorées. En effet, pas de mention de viols, de meurtres, pas de traces de gamins dopés au P.C.P. qui seraient choses courantes dans ce type d'institutions auquel l'État a depuis longtemps cessé de s'intéresser.

En fait, on est loin de l'illustration des « latinos » de *Colors*, mais il faut convenir que *Stand and Deliver* a des visées bien différentes et, pour être fidèle à son message, prétend que des acteurs hispanophones peuvent jouer autre chose que des « junkies » ou des informateurs dans *Hill Street Blues*, et qu'on peut aussi les accepter dans des rôles principaux comme le prouvent *La Bamba* et *The Milagro Beanfield War*.

Le fait de savoir qu'on nous raconte ici une histoire vraie, que ces gens existent vraiment, que ce professeur enseigne encore et de la même façon, bref que « ça s'est vraiment passé comme ça », sert-il à enrichir l'histoire racontée au même titre que la connaissance des accomplissements de Gandhi ou Biko, de l'ascension et la chute des Romanov, de Marie Stuart ou Pu Yi peuvent en investir le récit cinématographique d'une dimension spéciale enrichie par le recul de l'Histoire? Pas vraiment. Mais il appuie sûrement les visées éducatives du film.

Produit avec l'aide d'American Playhouse (réseau P.B.S.), de la National Science Foundation et du National Endowment for the Arts entre autres institutions, *Stand and Deliver* doit être vu comme une oeuvre à portée et à fonction sociales. Son but est de changer les mentalités et lorsque c'est fait avec tant de coeur, on n'a qu'à se laisser emporter.

Dominique Benjamin

volontiers de critiques. Car, comme dirait l'autre, si tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil, pourquoi se casser la tête à en chercher les poux. Prenons les choses comme elles viennent. Dans ce cas précis, voici la comédie idéale pour ce genre de raisonnement, de quoi se refaire une santé morale, de quoi rire de bon coeur aux choses simples, de quoi redécouvrir la chaleur et la sensualité des rythmes africains... Car l'attrait principal ici est bien l'Afrique; celle de la joie de vivre, de la naïveté heureuse, loin de l'apartheid, loin des guerres coloniales, loin des dictateurs cruels qui font la manchette de nos quotidiens. Ne croyez pourtant pas qu'il s'agisse d'un simple divertissement sans consistance. La critique sociale est omniprésente, corrosive même, sans concession, mais amenée avec tant de bonne humeur qu'on prend le parti d'en rire. Sans doute est-ce la façon africaine d'affronter les problèmes.

Situons l'histoire: Kourou, du fin fond de sa campagne, n'a qu'un rêve: devenir une star de la chanson. Décidé à tenter sa chance, il se rend à Kinshasa, la capitale, mais ne réussit qu'à être engagé comme domestique. Heureusement, il rencontre Kabibi dont il tombe



éperdument amoureux. Mais la mère de la belle voit d'un mauvais oeil un pareil futur gendre, sans le sou. Nvouandou, le patron de Kourou, riche propriétaire d'une boîte de nuit, déçu par la stérilité de sa femme, envisage également d'acquiescer une seconde épouse en la personne de Kabibi. Kourou, assez malin, réussit à être promu entremetteur par son patron et, sans scrupule, continue à courtiser Kabibi, d'autant qu'un marabout a conseillé à Nvouandou de se passer de contacts sexuels le premier mois de son mariage. Kabibi est donc coincée entre les deux hommes, mais est fortement déçue par Kourou lorsque celui-ci lui remet en cadeau une boucle d'oreille qu'il a dérobée à Nvouandou. Heureusement pour lui, la chance tournera définitivement en sa faveur le jour où il devra remplacer au pied levé le chanteur d'un groupe

passant à la télévision. La gloire musicale l'attendra dorénavant. Les deux jeunes gens pourront s'avouer leur amour. Quant à Nvouandou, il s'en retournera vers sa première femme.

Tous les thèmes populaires du Zaïre décrits dans ce film sont autant de références qui nous aident à découvrir les règles sociales complexes de cette nouvelle société de plus en plus citadine qui copie le mode de vie des anciens patrons blancs, tout en étant toujours imbibée de culture ancestrale. La musique de Papa Wemba constitue un autre attrait du film. Ce musicien, idolâtré par des millions de jeunes Africains, est connu pour sa façon originale d'enrichir la musique populaire par des rythmes empruntés à la rumba et au rock, tout en continuant à n'utiliser que des instruments traditionnels. Surnommé le roi des sapeurs en raison de ses tenues tape-à-l'oeil, ce frimeur impénitent incarne pratiquement son propre rôle sous les apparences de Kourou. Si la vie est peut-être belle actuellement pour ce dandy de 39 ans, il n'en a pas toujours été de même; ce qui explique en partie l'intensité et la justesse de son interprétation. Tous les personnages, même secondaires, sont émouvants ou enthousiasmants suivant leur rôle et ce, malgré le manque évident de professionnalisme. Qu'importe d'ailleurs quand on possède du naturel et du charme à revendre!

Ce film a nécessité huit semaines de tournage et près de six mois de post-production. Grâce à la participation financière de la Belgique (50%) et de la France (20%), le Zaïre (qui a payé le reste de la facture) voit, pour la première fois de son histoire, un de ses jeunes réalisateurs talentueux dépasser le cadre du marché cinématographique local et partir à la conquête du monde avec un produit typiquement africain. Ce succès, Ngangura Mweze le doit essentiellement à Benoit Lamy. Le réalisateur du succulent *Home Sweet Home* et du plus moyen *Jambon d'Ardennes* a toujours développé une attirance pour l'ancienne colonie belge, où il a séjourné assez longtemps. Son expérience, son savoir-faire et son enthousiasme ont permis de concrétiser avec bonheur ce cocktail de chaleur, de candeur et de joie de vivre. Ne boudons donc pas ces quelques volutes d'air tropical qui font leur apparition sur nos écrans.

Christian Depoorter

Big Business

Existe-t-il meilleure source de quiproquos que des jumeaux identiques? Oui, deux paires de jumelles identiques! Voilà la recette du dernier film de Jim Abrahams, *Big Business*, dans lequel Bette Midler et Lily Tomlin explosent à l'écran pour nous offrir l'une des meilleures comédies des dernières années. Le canevas de base de *Big Business* n'est pas nouveau. Déjà, plusieurs scénaristes se sont aventurés, avec plus ou moins de succès, dans l'univers gémellaire pour en extirper des situations loufoques. On pense au *Jumeau*, d'Yves Robert, pour ne nommer que le plus récent, où Pierre Richard s'inventait un frère identique pour conquérir le coeur (et le portefeuille...) de ravissantes jumelles. Malheureusement, on s'y ennuyait ferme, ce qui est loin d'être le cas avec l'oeuvre de Jim Abrahams.

Quelque part dans les années 50. La forêt rougit d'une pudeur automnale. Une voiture se profile sur une route de campagne. À l'arrière, une femme enceinte et son mari, visiblement un couple de

la haute bourgeoisie. Mais ne voilà-t-il pas que bébé (ou plutôt les bébés, mais personne ne s'en doute encore) décide que le temps est venu de faire sa première sortie officielle. Direction l'hôpital le plus rapproché où deux magnifiques poupons verront le jour, juste à côté d'une chambre où une autre femme — plus près du terroir celle-là vient également d'accoucher de jumelles identiques. Ce n'est pas tous les jours que pareil événement survient dans ce bled perdu qu'est Jupiter Hollow. Un peu normal donc que l'énervement gagne le personnel médical, à commencer par une infirmière myope qui, ne sachant plus où donner de la tête, changera le destin des deux paires de jumelles en les interchangeant. Les parents n'y verront que du feu et c'est donc dans des milieux sociaux complètement différents que grandiront séparément nos deux paires de jumelles.

Saut dans le temps jusqu'aux années 80, à New York. Sadie Shelton, mène d'une main de fer les rênes de la compagnie Moramax, en

LA VIE EST BELLE — Réalisation: Benoit Lamy et Ngangura Mweze — **Scénario:** Lamy, Mweze et Maryse Léon — **Production:** Benoit Lamy — **Images:** Michel Baudour — **Décor:** Mutoke Wa Mputu et Barly Baruti — **Costumes et maquillage:** Anne-Marie Branca — **Son:** Dominique Warnier — **Montage:** Martine Giordano — **Musique:** Papa Wemba — **Interprétation:** Papa Wemba (Kourou), Krubwa Bibi (Kabibi), Landu Nzunzimu (Mamou), Kanku Kasongo (Nvouandou), Lokinda Mengi Feza (Nzazi), Kalimazi Lombume (Mongali), Mazaza Mukoko (Mama Dingari), Mujinga Mbuji Inabanza (Chérie Bondowe), Bwanando Ngimbi (Maître Nganga), Tumba Ayila (le nain Emoro), Pepe Kalle (lui-même) — **Origine:** Belgique/France/Zaïre — 1987 — 83 minutes — **Distribution:** Malofilm.

BIG BUSINESS — Réalisation: Jim Abrahams — **Scénario:** Dori Pierson et Marc Rubel — **Production:** Steve Tisch — **Images:** Dean Cundey — **Montage:** Harry Keramidas — **Musique:** Lee Holdridge — **Décor:** Richard C. Goddard — **Costumes:** Michael Kaplan — **Interprétation:** Bette Midler (Sadie et Sadie), Lily Tomlin (Rose et Rose), Fred Ward (Roone Dimmick), Edward Herrmann (Graham Serbourne), Michele Placido (Fabio Alberici), Daniel Gerrall (Chuck), Barry Primus (Michael), Michael Gross (le docteur Marshall), Deborah Rush (Binky Shelton), Nicolas Coster (Hunt Shelton), Patricia Gaul (Iona Ratliff), J.C. Quinn (Garth Ratliff), Joe Grifasi (le réceptionniste), John Vickery (le gérant de l'hôtel), John Hancock (le chauffeur) — **Origine:** États-Unis — 1988 — **Distribution:** Buena Vista.



compagnie d'une soeur hystérique et insécure, Rose, qui se sent beaucoup plus à l'aise avec ses amies les bêtes qu'avec ses semblables. « Parfois, je me demande comment il est possible que nous soyons deux soeurs jumelles », lance à son endroit l'acariâtre Sadie. Elle ignore, bien entendu, que pendant ce temps, à Jupiter Hollow, sa véritable soeur, Sadie Ratliff (bien entendu, Bette Midler) qui commence à en avoir marre de pousser quelques chansons country en trayant des vaches, veut élargir ses horizons et conquérir le monde. Sa frangine Rose (Lily Tomlin, bien sûr), vouée aux grandes causes et dotée d'un sens inné pour la justice sociale, ne voit pas les choses du même oeil, elle qui croit qu'en chaque inconnu sommeille une vipère...

Et comme on doit évidemment s'y attendre, la « rencontre du quatrième type » se produira un beau jour à la faveur d'une visite en ville des « jumelles des champs », pour protester contre la fermeture de leur lieu de travail, propriété, par un curieux hasard des « jumelles des villes ». Mais, auparavant, le spectateur aura eu le plaisir d'assister à une série de malentendus loufoques et à un chassé-croisé hilarant, à l'aéroport d'abord, puis, dans le richissime New York Plaza Hotel où une chatte ne retrouverait même pas ses petits. Ces scènes de grand burlesque font penser à l'inoubliable *Oscar*, d'Edouard Molinaro, où Louis de Funès se débattait comme un diable dans l'eau bénite pour reconstituer les morceaux d'un puzzle incompréhensible.

Il n'aurait pas été donné à n'importe quelles comédiennes de jouer avec autant de succès sur deux tableaux aussi différents. Voilà ce qui confirme l'immense talent de Midler et Tomlin. La carrière de la première, qui avait connu une période sombre après sa nomination aux Oscars pour son rôle dans *The Rose*, en 1979, poursuit donc sa vertigineuse ascension. Coup sur coup en moins de deux ans, elle s'est mise en évidence dans *Down and Out in Beverly Hills*, *Ruthless People* (co-réalisé par les frères Zucker avec Abrahams), et *Outrageous Fortune*. Ces succès colossaux inciteront la compagnie Touchstone

Pictures (Walt Disney) à la mettre sous contrat pour une série de films dont *Big Business* s'avère le premier maillon de la chaîne. Il faut la voir en « Sadie la dure », terroriser les mâles de sa compagnie ou, dans un registre tout à fait différent quand elle se transforme en « Sadie la douce », réciter par coeur les dialogues de Joan Collins dans *Dynastie*. De son côté, Lily Tomlin, qui s'est principalement consacrée au théâtre au cours des dernières années, tire son épingle du jeu de façon tout aussi remarquable pour son retour au grand écran. Même si son rôle sert surtout de faire-valoir à Midler, Tomlin accomplit ce boulot presque à la perfection, n'en mettant pas plus que le client en demande. Elle, qui avoue se sentir bien à jouer des rôles multiples au sein d'une même pièce, se prépare d'ailleurs à tourner un remake de *The Three Faces of Eve*. Gravitent autour d'elles d'étonnants acteurs de soutien: Fred Ward, le champion de mini-putt amoureux de Rose Ratliff (puis, éventuellement, de son double...) dont l'interprétation est à ce point convaincante qu'on se surprend à le confondre avec ce bon vieux Paul Hogan « *Crocodile Dundee*, débarquant naïvement à New York pour y découvrir, ô surprise, que deux hommes ne couchent pas nécessairement ensemble pour libérer un lit à un invité; sans oublier Michele Placido, le Julio Iglesias de la finance qui devra mettre les bouchées doubles (!) pour faire tomber sous son charme Rose Shelton, puis sa jumelle véritable, à moins que ce soit..., ou encore..., enfin!

Jim Abrahams, c'est *Airplane*, le premier film à miser (avec succès) sur l'absurdité, qu'il avait réalisé avec les frères David et Jerry Zucker (Ah! ces histoires de famille!). Pour son premier film solo, on se serait attendu à un scénario donnant encore dans la même veine (surtout au début avec le gag facile du jus de pomme et de l'urine...), mais non. Le rire fait appel à l'intelligence du cinéophile. L'idée de départ (les bébés intervertis à la pouponnière) n'est pas sans rappeler évidemment celle de *La vie est un long fleuve tranquille*, mais la comparaison s'arrête là. Heureusement. À vrai dire, je ne me souvenais pas m'être autant dilaté la rate dans une salle depuis *Arizona Junior*, des... frères Coen (eh oui!).

Afin d'harmoniser avec le plus de vraisemblance possible les scènes dans lesquelles les quatre jumelles se donnent la réplique, Abrahams a dû faire appel à une nouvelle caméra assistée d'un ordinateur, mise au point par Industrial Light & Magic, et étrennée pour le film hybride *Who Framed Roger Rabbit*, sorti récemment. Le résultat est criant de réalisme. Rarement aura-t-on vu au cinéma une telle confusion des genres. À un certain moment, le cinéophile ne sait plus trop qui est qui tant la supercherie est efficace. Mais qu'importe, ce serait se gâcher le plaisir qu'essayer de rationaliser quand on peut se payer une pinte de bon sang. C'est devenu si rare de nos jours dans les salles de cinéma. Au fait, le sens de l'humour est-il inné ou acquis?

Normand Provencher

Bellman and True

Le titre un peu énigmatique du film de Richard Loncraine fait référence à une vieille chanson écossaise qui parle des exploits du chasseur John Peel et de ses deux chiens, Bellman et True. Il y sera en effet question de chasseur et de proie.

Déjà la séquence-générique au ralenti accompagné d'une trame

sonore où l'innocente chansonnette est peu à peu couverte par des accords menaçants nous impose d'emblée un malaise inexplicable mais tangible. Si cet homme accompagné d'un jeune garçon a l'air inquiet et méfiant lorsqu'il débarque en gare de Paddington, c'est que sa mésaventure a commencé bien avant le début du film.

Approché en sa qualité de spécialiste en informatique pour le compte d'une firme de consultants en sécurité par un nommé Salto et sa bande qui projettent de braquer une importante banque, Hiller a soudain pris le large avec un acompte substantiel, emmenant avec lui son beau-fils. Maintenant à court d'argent et sans emploi, il rentre à Londres pour retomber aussitôt entre les pattes de ses ex-associés.

Pour s'assurer la collaboration de Hiller, on détient également le garçon, un gamin de treize ans au visage dur et sujet aux sautes d'humeur, mais totalement dévoué à son beau-père. Il n'aura pour nous d'autre nom que celui que semble lui prêter le titre, « True ».

À côté de cette relation privilégiée entre l'homme et son beau-fils, et la menace qui plane sur eux, la préparation du hold-up donne d'abord l'impression d'un *McGuffin* hitchcockien, tant elle est présentée au départ de façon obscure et nébuleuse. Mais on se laissera peu à peu gagner par l'aspect thriller du récit au fur et à mesure que se définissent le projet et les difficultés.

D'abord « retenu » simplement pour percer le système informatique donnant accès aux montants entreposés et aux données vitales sur la sécurité de l'immeuble, Hiller se voit bientôt obligé de participer directement au casse lorsque le *bellman*, le spécialiste chargé de neutraliser le système d'alarme de la banque, s'avoue beaucoup moins qualifié que lui et se retire de l'affaire. Dès lors, l'entreprise est menée à fond de train et on y discernera quelques références à des films du genre, notamment *Gambit* (Ronald Neame, 1966) et *How to Steal a Million* (William Wyler, 1966) avec ses fausses alarmes qui font rappeler toute la cavalerie à plusieurs reprises au cours de la nuit. Le côté pratique des opérations est confié à un bruyant gaillard surnommé Guv'nor qui dit tout sur le même ton, fort! et qui suggère à Hiller, lorsque ce dernier doit aller en reconnaissance dans la banque, de « ne pas jouer comme Michael Caine, d'être nature »⁽¹⁾.

Avec l'arrivée de ces hommes de main, les techniciens experts, la menace plus ou moins latente jusque là, devient plus ouverte. Les éclairages wellésiens laissent ainsi la place au petit matin blafard dans un terrain vague aux alentours d'Heathrow où une Jaguar peut être réduite aux proportions désirées pour satisfaire à l'itinéraire discutable d'un chauffeur échauffé.

Sous plus d'un aspect, *Bellman and True* attire la comparaison avec *Mona Lisa* de Neil Jordan, un autre film noir à tendances intimistes. On y retrouve la présence de l'enfance menacée, agressée, et le refuge dans des contes de fée. L'excellent Bernard Hill prête à Hiller son facies de muppet endormi et inquiet et en fait un cérébral qui n'a jamais eu à ouvrir ses yeux sur le monde, qui a gardé une attitude un peu enfantine face à la vie. Comme George, le personnage de Bob Hoskins dans *Mona Lisa*, Hiller est aussi un être passif et bonasse, le premier l'étant par prédisposition intellectuelle, le second par faiblesse morale, mais tous deux peuvent recourir à des extrêmes lorsqu'il s'agit de défendre un être aimé. On sent que ce grand amateur de gadgets, à ses heures inventeur de jouets électroniques délirants, a du être un meilleur compagnon pour son fils adoptif que pour sa femme.



Comme George, Hiller est aussi perdant dans ses relations avec les femmes, dont on dresse ici un portrait aussi peu flatteur que dans *Mona Lisa*. Il y a d'abord celle qu'on ne voit pas, celle dont l'absence rapproche davantage « Bellman » et « True », la mère du petit partie sans laisser d'adresse, ne laissant derrière elle que deux mots tracés au rouge à lèvres sur le miroir de la chambre à coucher: « JUST BORING ».

Puis il y a la substitut, celle à qui on donne le rôle de remplacer la première, une prostituée (incidemment homosexuelle comme la Simone de George) interprétée avec une détermination de glace par Frances Tomelty. Elle devra jouer à contrecœur la baby-sitter et sera larguée sans cérémonie au milieu de nulle part avec sa fillette de cinq ans, après avoir tenté de rouler Hiller. Son refus de l'argent que lui offre alors ce dernier constitue le seul moment où sa situation de femme utilisée, dans tous les sens du mot, nous apparaît clairement et où elle est susceptible de gagner notre sympathie.

Richard Loncraine a déjà fait preuve de beaucoup de style avec des thrillers psychologiques comme *Full Circle* (rebaptisé *The Haunting of Julia*) et surtout *Brimstone and Treacle*. Dans *Bellman and True*, il imprime au récit de nombreux changements de ton qui étonnent d'abord, mais qui contribuent à donner à cet excellent thriller une facture assez unique.

BELLMAN AND TRUE —

Réalisation: Richard Loncraine — **Scénario:** Desmond Lowden, Richard Loncraine et Michael Wearing d'après le roman de Lowden — **Production:** Michel Wearing et Christopher Neame — **Images:** Ken Westbury — **Décors:** Jon Bunker — **Direction artistique:** John Ralph — **Costumes:** David Perry — **Son:** Tony Jackson — **Montage:** Paul Green — **Musique:** Colin Towns — **Interprétation:** Bernard Hill (Hiller), Kieran O'Brien (le garçon), Richard Hope (Salto), Frances Tomelty (Anna), Derek Newark (Guv'nor), John Kavanagh (Donkey), Ken Bones (Gort), Arthur Whybrow (Peterman), Peter Howell (Bellman), Jim Dowdall (Wheelman), Richard Strange (l'homme au walkman) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1987 — 112 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.

(1) L'un des producteurs du film, Christopher Neame, est le fils de Ronald Neame qui réalisa *Gambit* en 66, avec Michael Caine.

Dominique Benjamin

Salome's Last Dance

SALOME'S LAST DANCE

— **Réalisation et scénario:** Ken Russell, incluant la pièce "Salomé" d'Oscar Wilde, traduite du français par Vivian Russell — **Production:** Penny Corke — **Images:** Harvey Harrison — **Décors:** Christopher Hobbs — **Direction artistique:** Michael Buchanan — **Costumes:** Michael Arrals — **Son:** Ray Beckett — **Montage:** Timothy Gee — **Chorégraphie:** Arlene Phillips — **Interprétation:** Glenda Jackson (Hérodiade/Lady Alice), Stratford Johns (Hérode/Alfred Taylor), Nicholas Grace (Oscar Wilde), Douglas Hodge (Jean le Baptiste/Bosie), Imogen Millais-Scott (Salomé/Rose), Denis Ull (Tigellinus/Chilvers), Russell Lee Nash (le petit groom), Alfred Russell (Cappadocem), David Doyle (A. Nabda), Warren Saire (le jeune Syrien), Kenny Ireland (le premier soldat), Michael Van Wuk (le second soldat), Paul Clayton (le Nazaréen), Imogen Claire (la Nazaréenne), Tim Potter (le Pharisien), Tim Potter (le Sadducéen), Ken Russell (le photographe) — **Origine:** Grande-Bretagne — 1988 — 90 minutes — **Distribution:** Cineplex-Odeon.

On attendait le dernier projet de Ken Russell de pied ferme, en anticipant déjà les soupirs d'exaspération et les grincements de dents qui accompagneraient sans doute le visionnement de *Salome's Last Dance*, un film hommage consacré à Oscar Wilde. Bien que les cinéphiles se soient longtemps disputés quant à savoir s'il fallait adorer ou détester Russell à cause de son goût marqué pour l'outrance et l'irrévérence, presque tous s'accordaient pour dire, après la sortie de *Gothic* en 1987, que Russell venait de commettre là une œuvre grotesque et sénile. Comme si le style du cinéaste, devenu monstrueux et indiscipliné, s'était retourné contre son maître et avait assassiné l'artiste en lui. Un destin bien ironique si l'on considère que Russell, en tournant *Gothic*, traitait justement de la naissance du fantastique et du célèbre Frankenstein de Mary Wollstonecraft Shelley. *Salome's Last Dance* allait-il confirmer la déchéance du cinéaste?

Après une pareille introduction, on se doute bien que le dernier film de Ken Russell est, contre toute attente, très réussi. Ceux qui préparaient une réévaluation négative de l'œuvre de ce cinéaste excentrique peuvent la remettre à plus tard: *Salome's Last Dance* est le fruit d'un cinéaste épanoui en pleine possession de ses moyens. Il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre, mais tout simplement d'un film cohérent, vigoureux, incisif, intelligent et finalement presque sobre et modeste! (Jamais je n'aurais cru employer ces qualificatifs pour un film de Russell.) Non, il ne s'agit pas d'une imposture. L'univers de Russell demeure aussi fantasmagorique qu'avant, mais le cinéaste y ménage ses effets. Et, pour une fois, Russell se met complètement au service de l'auteur qu'il désire célébrer.

Alors que *The Music Lovers* (1971), *Mahler* (1974), *Lisztomania* (1975) et *Gothic* (1987) peuvent être considérés comme des essais biographiques (fort particuliers) sur Tchaïkovsky, Mahler, Liszt et le trio célèbre formé par Wollstonecraft Shelley, son mari Percy et Lord Byron, *Salome's Last Dance* s'intéresse plutôt à la représentation intégrale d'une des pièces de Wilde, *Salomé*. Le dramaturge est représenté dans le récit du film, mais sa présence est finalement un peu accessoire. L'introduction du film nous le montre arrivant dans une maison close de Londres, un soir de fête en 1892, accompagné de son jeune amant, Bosie. Au sous-sol, des amis lui font la surprise de jouer sa nouvelle pièce qui vient d'être mise à l'index par le gouvernement. Pour l'occasion, le propriétaire de l'endroit installe l'auteur sur de voluptueux coussins orientaux qui font face à la scène, elle-même décorée avec tout le faste des artifices scéniques du théâtre victorien. Oscar Wilde, à l'instar du public dans la salle de cinéma, devient ainsi le spectateur privilégié d'une mise en scène inédite de *Salomé*... dirigée par Ken Russell! Et plutôt deux fois qu'une, puisque le cinéaste est justement présent à l'écran. Russell interprète le rôle d'un photographe indiscret qui vient immortaliser, sur ses plaques, les moments forts de la pièce. Le personnage que Russell incarne avec bonhomie et flamboyance, monte bientôt sur la scène, bouscule presque les acteurs et joue au voyeur. Bref, le cinéaste personnifie à merveille le satyre que plusieurs de ses détracteurs voient en lui. On ne peut qu'apprécier son sens du ridicule (un signe d'humilité!?) et l'intelligence de ses interventions. Celles-ci ponctuent le film d'un temps d'arrêt, littéral dans les arrêts sur l'image en noir et blanc que provoque la prise de clichés photographiques, qui viennent nous



distancer de la fiction qui se joue à l'écran. On peut le voir, la mise en scène de Russell est très réfléchie. Les personnages sur scène évoluent dans un décor théâtral révolu, mais le regard de la caméra est moderne, lui. C'est aussi vrai pour la bande sonore extra-diégétique qui se compose d'extraits de mélodies classiques souvent composées à une date postérieure à la création de *Salomé*. Ce mariage peu orthodoxe force le spectateur à faire constamment une double lecture du récit.

Cela dit, il faut cependant avouer que ce qui retient vraiment l'attention, c'est le texte lui-même et l'interprétation qu'en font Glenda Jackson (Hérodiade), Stratford Johns (Hérode) et la surprenante Imogen Millais-Scott (Salomé) qui débute au cinéma. En écrivant *Salomé*, Oscar Wilde reprenait, à sa façon, le récit biblique racontant la mort de Jean Baptiste. Sous sa plume, les passions et les pulsions sexuelles des protagonistes servent un discours plus politique que religieux. Sans compromis et féroce cynisme, le dramaturge fait de l'outrance et de l'irrévérence, des armes efficaces mais controversées contre l'hypocrisie de la société victorienne. On comprend alors pourquoi Russell peut se permettre de s'effacer devant Wilde en laissant le texte de ce dernier dominer complètement le sien (celui de son scénario): les deux auteurs ont beaucoup en commun. Quant au style même de l'écriture, il demeure aussi avant-gardiste aujourd'hui qu'il y a (presque) cent ans. Il faut entendre Imogen Millais-Scott, dans le rôle de Salomé, répéter implacablement la litanie de ses désirs pour comprendre toute la force et la puissance de l'érotisme noir qui se dégage du texte. Chaque syllabe appuyée devient le lieu privilégié d'un envoûtement primal: « I will kiss your mouth, John the Baptist ». L'originalité du texte réside dans sa musicalité; une caractéristique qu'ont su reconnaître Ken Russell et son épouse Vivian, à qui nous devons la traduction anglaise du texte de Wilde.⁽¹⁾ La théâtralité de *Salome's Last Dance* ne plaira pas à tous les cinéphiles. De même, ceux qui viendront voir le film en espérant en apprendre plus sur l'homosexualité de Wilde seront déçus. Russell tente bien, ici et là, quelques rapprochements entre le contenu de la pièce et la vie privée de son créateur (l'amant de Wilde interprète le rôle de Jean Baptiste), mais les allusions demeurent superficielles et obscures. Il serait cependant dommage de se priver d'une expérience cinématographique aussi originale et de ne pas accepter l'invitation de Ken Russell qui, de toute évidence, n'a pas fini de nous surprendre.

Johanne Larue

(1) Oscar Wilde a écrit *Salomé* en français à cause du rythme particulier de la langue et parce qu'il espérait que Sarah Bernhardt tiendrait le rôle-titre.

Les Feux de la nuit

« Tu te berces sur des nuages chauds et moelleux. Tu profites de l'affection et du soutien de tes parents. Tu es entouré de nombreux amis. Tu as un emploi que tout le monde t'envie et tu viens d'épouser la fille de tes rêves... Tout à coup: Oum! Oum! C'est la débâcle! Ta mère meurt rapidement d'un cancer. Et, sans crier gare, ta toute récente épouse te plaque, sans raison apparente. Saisi de vertige, tu paniques: "Au secours!" Un ami généreux te lance le "parachute" dont tu crois avoir besoin. Ça a l'aspect d'une petite poudre blanche, à première vue bien banale, mais dont la pratique révèle les merveilleux pouvoirs: soudain, tout ce qui te heurtait prend des contours adoucis, et ombrés, même le jour, surtout le jour... Tout de même, au bout d'un certain temps, les choses commencent à déraiper... un peu... semble-t-il? »

Voilà comment sans doute, Jamie Conway, le personnage central du film *Bright Lights, Big City*, répondrait à une remarque telle que: « Il est six heures du matin. Sais-tu où tu es? » (Cette ligne annonce dans le film la première séquence, et le premier chapitre dans le roman.)

Un énorme succès, en 1984, aux États-Unis, le roman dont le film est tiré, *Bright Lights, Big City*, fait rapidement de son auteur, Jay McInerney, un jeune loup de la plus récente vague littéraire américaine, honnie par les uns, comme il se doit, et adulée par les autres.

Pour des raisons qui sont loin d'être claires, le succès du film paraît beaucoup plus mitigé. Cela malgré (ou à cause de ?) la présence en tête d'affiche de Michael J. Fox, qui incarne le personnage principal. (Peut-être le nom de Michael J. Fox a-t-il embrouillé les attentes du public? L'univers de *Bright Lights, Big City* n'a rien à voir par exemple avec celui de Spielberg auquel Michael J. Fox est encore à peu près spontanément associé.)

Domage! Parce que ce film, réalisé par James Bridges (*The China Syndrome*) constitue certainement une des plus belles surprises depuis le début de l'année.

Les problèmes d'adaptation ont été résolus avec beaucoup d'élégance: aucune hésitation, aucune lourdeur perceptible. La collaboration de McInerney, l'auteur du livre, n'est certainement pas étrangère à cette limpidité, frappante dans le roman, préservée dans le film: on y retrouve le même niveau d'exigence quant à la qualité du propos, la même intelligence et la même vivacité dans le dialogue, le même mélange détonant de légèreté brillante et d'humanité chaleureuse mais sobre. En effet, dans cette histoire, la candeur et la lucidité percent



continuellement le froid vernis du newyorkais branché et cynique, comme s'il était entendu que ces attitudes blasées n'étaient jamais qu'un jeu qui n'abuse personne sauf, occasionnellement, soi-même.

Tout au long du film, le jeu de tous les acteurs (rôles secondaires et figurants) sonne juste... sauf une exception. Et, le rythme même du film, nerveux et enlevé, représente une magnifique démonstration de maîtrise dans l'art de l'ellipse.

Le principal problème de *Bright Lights, Big City*, le seul à vrai dire, c'est la performance de Michael J. Fox. Le « whiz kid » offre ici une prestation, certes habile, mais beaucoup trop mécanique et superficielle pour être crédible. Et beaucoup trop apparemment consciente d'elle-même pour ne pas déranger, agacer même. Le Jamie Conway de *Bright Lights, Big City* exigeait un jeu beaucoup plus décontracté en même temps que plus intériorisé; en un mot, un jeu plus vrai.

Bright Lights, Big City raconte une histoire parfois dure, souvent émouvante, mais toujours, une histoire qui refuse de s'appesantir sur quoi que ce soit. Nous sommes ici à l'heure de la légèreté, fut-elle insoutenable! Dans l'univers de Jay McInerney, les sentiments sont d'une pureté et d'une intensité foudroyantes: le désarroi, les contradictions, la peur et la fragilité sont avoués avec candeur, mais aussi, avec simplicité.

Bright Lights, Big City, un film qui, pourrait-on dire, médite avec art et intelligence sur les pépins cachés dans le coeur de la Grosse Pomme.

Jean-Marc Boileau

Heaven

S'il y a un thème qui mériterait une étude sérieuse et détaillée, c'est bien celui des comédiens devenus — le temps d'un film — réalisateurs. Passant de l'autre côté de l'écran, se retrouvant dans une situation où ils peuvent enfin donner corps à leur imaginaire et établissant leurs propres règles du jeu, ils profitent bien souvent de cette expérience pour se libérer complètement du culte qui les emprisonne (c'est-à-dire: Paul Newman) ou du moins humaniser certaines facettes de leur mythe (Redford et son image d'écologiste à la Capra dans *The Milagro*

Beanfield War, par exemple, ou Richard Pryor réglant ses comptes avec sa jeunesse sulfureuse par le biais de *Jo Jo Dancer*). Quelle que soit la forme qu'emprunte leur cinéma — qu'il s'impose comme exorcisme ou masque — celui-ci demeurera par contre toujours une sorte de confession qui en divulgue beaucoup plus qu'on ne le croit sur ce que l'acteur pense de son personnage, de son travail et de son rôle.

LES FEUX DE LA NUIT (Bright Lights, Big City)

— **Réalisation:** James Bridges — **Scénario:** Jay McInerney, d'après son roman — **Production:** Mark Rosenberg et Sydney Pollack — **Images:** Gordon Willis — **Décor:** Santo Loquasto — **Direction artistique:** Thomas C. Warren — **Costumes:** Bernie Pollack — **Son:** Les Lasarowitz — **Montage:** John Bloom — **Musique:** Donald Fagen — **Interprétation:** Michael J. Fox [Jamie Conway], Kiefer Sutherland [Tad], Phoebe Cates [Amanda Conway], Swoosie Kurtz [Megan], Frances Sternhagen [Clara], Tracy Pollan [Vicky], John Houseman [monsieur Vogel], Charlie Schlatter [Michael], Jason Robards [Alex Hardy], David Warrilow [Rittenhouse], Dianne Wiest [la mère de Jamie], Alec Mapa [Yasu Wade], William Hickey [l'homme à la fouine] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 108 minutes — **Distribution:** Paramount.

HEAVEN — **Réalisation:** Diane Keaton — **Production:** Joe Kelly — **Images:** Frederick Elmes et Joe Kelly — **Direction artistique:** Barbara Ling — **Son:** Peter F. Chaikin, John E. Kaufer et Tom Moore — **Montage:** Paul Barnes — **Musique:** Howard Shore — **Conseillers pour les films d'archives:** William K. Everson et Richard Prelinger — **Origine:** États-Unis — 1986 — 80 minutes — **Distribution:** Cineplex Odeon.

Dans *Heaven*, un documentaire portant sur... le paradis, Diane Keaton a choisi, quant à elle, non pas de décaper son image médiatique, à défaut d'y échapper une bonne fois pour toutes, mais bien de la renforcer afin de solidifier encore un peu plus son propre mythe. À l'image de Sylvester Stallone qui s'entête à ne voir aucune différence entre ses rôles d'acteur-objet et de réalisateur-sujet, quitte à s'auto-admirer jusqu'à l'indécence dans sa série des *Rocky*, elle utilise la réalisation comme un miroir de plus. Avec le résultat que malgré le fait qu'elle n'y paraît jamais, Diane Keaton finit tout de même par être omniprésente jusqu'au dégoût dans *Heaven*.

Tout, en effet, respire ses tics, ses manies, ses artifices. Du moindre cadrage au moindre effet de montage, chaque élément semble ainsi participer à une vaste entreprise de « self-promotion » destinée à confirmer la place qu'occuperait la comédienne-photographe dans le panthéon de l'underground artistique new-yorkais. Et à vous convaincre que Diane Keaton est fondamentalement, essentiellement, profondément et indubitablement une excentrique de premier ordre. C'est ainsi qu'à l'instar de son jeu, qui n'est en fait qu'un bout à bout de poses narcissiques, d'hésitations affectées et de petits gestes étudiés à l'extrême, ce vidéoclip pseudo-mystique sur Dieu, la mort et l'au-delà (bonjour Woody!) finit par devenir tout à fait horripilant tant il se vautre dans le second degré.

Tout, dans ce montage d'entrevues et de vieux films d'archives, sent la recette. Il y a là, par exemple, du David Mamet (« euh... y'know, I mean... »), du David Lynch (les images évoquant *Eraserhead*), du David Byrne (cette fascination pour les archétypes de la société de consommation) et du Diane Arbus (ces marginaux de la société américaine qui avouent leurs excentricités en nous regardant droit dans les yeux), sans oublier cette volonté de faire « camp » à tout prix afin de plaire à la clientèle étudiante éprise de films-culte (style *Reefer Madness*, *Plan 9 From Outer Space* ou alors *The Terror of Tiny Town*). Pigeant à gauche et à droite et soulignant au crayon gras chacun de ses clins d'œil, Diane Keaton nous offre un film aussi peu naturel que les fameuses « la-di-da » d'Annie Hall.

Nous nous doutions depuis déjà fort longtemps que le jeu de Keaton



tenait de l'imposture, mais passions tout de même l'éponge, comprenant entre les lignes que le charme du personnage se situait justement dans ces emprunts. Or, voilà: avec *Heaven*, ce n'est pas tant sa popularité et sa réputation que la comédienne tente d'alimenter et de défendre que sa nature même d'auteur. Il y a, on en conviendra, tout un fossé qui sépare les deux — et pas le moindre.

Que Diane Keaton cherche à imposer au fil de sa filmographie son image d'intellectuelle new-yorkaise excentrique, soit; qu'elle essaie également de nous faire passer ce ramassis artificiel de tics comme un art relevant de la comédie, passe encore; mais là où le bât blesse c'est lorsqu'elle tente d'un même élan de nous convaincre qu'elle cache aussi derrière son masque de clown une véritable âme d'artiste.

N'est pas Maximilian Schell qui veut, en effet. Il ne s'agit pas d'alterner entrevues et archives pour, soudainement, accoucher d'un *Marlene* et rendre ainsi visible l'invisible. *Heaven* se voulait une autre couche de maquillage de plus sur le visage de Diane Keaton; il n'aura participé qu'à nous dévoiler une bonne fois pour toutes la vacuité du personnage.

Et son manque profond d'originalité. La-di-da...

Richard Martineau

Biloxi Blues

Neil Simon est né dans le Bronx en 1927. Il a commencé sa carrière à la radio, dès 1946. Puis, dans les années 50, avec son frère Danny, il a écrit des textes pour les shows télévisés de Red Buttons, Jackie Gleason et Phil Silvers. Sa première pièce, *Come Blow Your Horn*, date de 1961. Elle fut, dès l'année suivante, portée à l'écran (avec en vedette Frank Sinatra). En 1963, cet auteur prolifique créait deux autres pièces: *Little Me* et *Barefoot in the Park*. Neil Simon a écrit neuf scénarios directement pour le cinéma⁽¹⁾ et adapté onze de ses propres pièces de Broadway pour le grand écran⁽²⁾. Ses dernières

pièces forment une trilogie autobiographique composée de *Brighton Beach Memoirs*, *Biloxi Blues* et *Broadway Bound*.

Cette courte biographie de « l'homme de Broadway » (comme se plaisent à l'appeler ses proches) ressemble sur bien des points à son oeuvre. Celle-ci est répétitive, basée sur un seul fait rendu comique par la succession des *one-liners* qui l'ont rendue célèbre. Comique, disions-nous, si l'on veut appeler comique cet art (?) qui consiste à faire rire sans dimension particulière, sans qu'aucun trait d'esprit ne puisse porter à conséquence, prêter à équivoque ou faire réfléchir outre mesure. Les *one-liners* en question sont d'ailleurs vite oubliés une fois qu'on a quitté le théâtre ou la salle de cinéma — ce qui fait que la popularité de Neil Simon pourrait n'être due qu'à l'envie qu'aurait le spectateur de revoir l'oeuvre pour rire à nouveau de ce qu'il vient d'oublier.

(1) *After the Fox* (1966), *The Out of Towners* (1970), *The Heartbreak Kid* (1972), *Murder by Death* (1976), *The Goodbye Girl* (1977), *The Cheap Detective* (1978), *Seems Like Old Times* (1980), *Max Dugan Returns* (1983), *The Slugger's Wife* (1985).

(2) *Barefoot in the Park* (1963), *The Odd Couple* (1968), *Plaza Suite* (1971), *The Prisoner of Second Avenue* (1975), *The Sunshine Boys* (1975), *California Suite* (1978), *Chapter Two* (1979), *Only When I Laugh* (1981, d'après sa pièce *The Gingerbread Lady*), *I Ought To Be in Pictures* (1982), *Brighton Beach Memoirs* (1986), *Biloxi Blues* (1988).

L'absence totale d'atmosphère chez Simon fait de ses pièces des récits fragmentés que seule la présence de grands acteurs peut faire passer. Qui se rappelle des personnages de *The Slugger's Wife* ou de *I Ought to be in Pictures*? Mais Walter Matthau et Jack Lemmon, Jane Fonda et Robert Redford ont fait de *The Odd Couple* et de *Barefoot in the Park* des oeuvres achevées cinématographiquement, totales, installées dans les mémoires pour la postérité.

Il en va de même pour la fameuse trilogie, mais avec une exception de taille, puisque derrière le personnage d'Eugene Morris Jerome, il y a Neil Simon et que les pièces forment un tout qui se veut aussi homogène que sa propre vie. On s'est souvent demandé, face à ces trois pièces (qui sont vite devenues d'immenses succès à Broadway), si Simon était parvenu à un point de sa carrière où le rire se teinte de nostalgie, où les fameux *one-liners* se métamorphosent en petits sketches qui ont l'avantage d'avoir été vécus et qui s'appuient de façon presque mélodramatique sur le mécanisme du souvenir.

Mais là où *Brighton Beach Memoirs* brillait (des répliques parfaitement imbriquées au récit et une interprétation de classe), *Biloxi Blues* patauge. Serait-ce parce que le personnage a grandi, évolué, et que les moments de sa vie se rapprochant de l'âge adulte, sont plus touchants, plus « nostalgiquement » mémorables pour le spectateur? Serait-ce le fait qu' Eugene, entouré de sa pittoresque famille dans le premier volet, avait la possibilité de s'identifier à un groupe qui lui était plus proche du cœur que celui de l'armée où il fait son service militaire? Dans *Brighton Beach*, Jonathan Silverman, l'acteur à la carrière (cinématographiquement, du moins) anonyme, nous permettait d'accepter le personnage avec plus de candeur, plus de naturel. Tandis que les films précédents de Matthew Broderick (*WarGames*, *Ferris Bueller's Day Off*, *Project X*) ont le désavantage de le « refroidir » aux yeux de certains.

Pourtant, c'est Broderick qui avait créé sur les planches (avec le succès que l'on sait) le rôle d'Eugene dans les deux premiers volets de la trilogie. Où est donc la faille que nous cherchons? *Biloxi Blues* ne présente-t-il finalement que des défauts mineurs sur lesquels il est inutile de s'arrêter?

Nous sommes en 1943 et le service militaire de notre jeune héros se fait à Biloxi, dans le Mississippi, bien loin de la maison familiale brooklynienne. Il y fait la connaissance d'autres apprentis soldats, passe au même titre que ceux-ci par les griffes du Sergent Toomey, perd sa virginité dans les bras d'une semi-professionnelle appelée Rowena et découvre les charmes de l'amour romantique sur fond de grand domaine aux côtés d'une fille-fleur nommée Daisy (qui lit F. Scott Fitzgerald et Henry James!)

En admettant que Neil Simon ait passé par un apprentissage similaire, en quoi la direction de Mike Nichols ou la caméra de Bill Butler peuvent-elles venir à la rescousse d'un récit dont les moments ne sont que des mini-événements placés côte à côte comme avec du *scotch tape* et ne constituant jamais une trame, une histoire « à rebondissements »?

Simon et sa troupe ont voulu viser le succès commercial, sans plus. Au cinéma, *Brighton Beach Memoirs* n'avait pas très bien marché. Pourtant, sur scène, la pièce a tenu trois fructueuses années. *Biloxi*



Blues a fait une carrière moins brillante à Broadway, mais s'apprête à triompher au cinéma. La raison? D'abord, comme on l'a dit plus haut, une vedette est au générique et attire les troupes adolescentes⁽³⁾. Ensuite, les farces ayant pour cadre l'armée sont légion et Neil Simon profite, peut-être malgré lui (mais permettez-moi d'en douter) d'une situation commerciale déjà existante.

Neil Simon doit prendre tout au plus une heure pour écrire le scénario d'une de ses propres pièces (*Plaza Suite*, par exemple), mais pour le film qui nous occupe aujourd'hui, il semble que le travail ait été plus ardu. Pendant longtemps, le monde de Simon était celui de la ville, plus particulièrement de New York, de ses habitants et de ses visiteurs. Sa capacité comique se joignait à son observation joyeuse et aiguë de la frustration urbaine. Puis lentement, sa veine comique semble s'être tarie pour céder la place à une certaine mélancolie dérivée sans doute de l'âge. Le rire devient douloureux et seule la virtuosité de certains acteurs parvient à faire des personnages présentés des individus complets.

C'est ainsi que le personnage d'Eugene dans *Biloxi Blues* n'arrive pas à s'élever au-dessus de la réalité qui l'entoure. Seuls comptent sa propre psychologie, son propre destin, sa vérité à lui. Il se sent forcé, de par son caractère ou son éducation, à vivre au milieu des autres, parmi les foules, les rituels sociaux et finit par créer des relations fausses avec ceux qui l'entourent.

Le spectateur aura du mal à se reconnaître en Eugene Morris Jerome, parce que l'art trop facile de Neil Simon sacrifie la satire à la caricature (voir le personnage très à part du Sergent Toomey, extraordinairement campé par ailleurs par un Christopher Walken presque onirique), voulant plaire à son public de façon primaire et directe, et catapultant de ce fait son oeuvre à la frontière de la médiocrité.

Maurice Elia

(3) Notons à ce propos que Matthew Broderick doit son succès à Neil Simon, puisque c'était un inconnu lorsqu'il fit ses premières armes au théâtre dans *Brighton Beach Memoirs*. Devenu célèbre, il s'était permis de jouer *Biloxi Blues* à sa manière et les spectateurs de Broadway s'en sont plaints. Après l'échec de l'adaptation cinématographique du premier volet, Simon lui pardonne tout, lui paie un cachet de deux millions de dollars pour prendre la tête de la distribution de *Biloxi Blues* au cinéma. Troix-caisse oblige...

BILOXI BLUES — Réalisation: Mike Nichols — Scénario: Neil Simon, d'après sa pièce — Production: Ray Stark — Images: Bill Butler — Décors: Paul Sylbert — Costumes: Ann Roth — Son: Allen Byer — Effets spéciaux: Daniel Ottesen, Kevin Brink et John Ottesen — Montage: Sam O'Steen — Musique: Georges Delerue — Interprétation: Matthew Broderick (Eugene), Christopher Walken (le sergent Toomey), Matt Mulhern (Wykowski), Corey Parker (Epstein), Markus Flanagan (Selridge), Casey Siemaszko (Carney), Michael Dolan (Hennesey), Penelope Ann Miller (Daisy), Park Overall (Rowena), Alan Pottinger (Peek), Mark Evan Jacobs (Pinelli), Dave Kienzie (le caporal), Matthew Kimbrough (le cuisinier) — Origine: États-Unis — 1988 — 104 minutes — Distribution: Universal Pictures.

Betelgeuse

BETELGEUSE (Beetle-juice) — **Réalisation:** Tim Burton — **Scénario:** Michael McDowell et Warren Skaaren, d'après un sujet de McDowell et Larry Wilson — **Production:** Michael Bender, Larry Wilson et Richard Hashimoto — **Images:** Thomas Ackerman — **Décor:** Bo Welch — **Direction artistique:** Tom Duffield — **Son:** David Ronne — **Supervision des effets spéciaux:** Chuck Gaspar — **Maquillages spéciaux et créatures:** Robert Short — **Effets visuels spéciaux:** Peter Kuran [VCE Inc.] — **Montage:** Jane Kurson — **Musique:** Danny Elfman — **Interprétation:** Alec Baldwin [Adam Maitland], Geena Davis [Barbara Maitland], Michael Keaton [Betelgeuse], Catherine O'Hara [Delia], Glenn Shadix [Otho], Winona Ryder [Lydia], Jeffrey Jones [Charles], Sylvia Sidney [Juno] et Patrice Martinez, Robert Goulet, Dick Cavett, Annie McEnroe, Simmy Bow — **Origine:** États-Unis — 1988 — 94 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

Plusieurs films fantastiques, surtout parmi ceux des dernières années, ont été conçus plus pour faire rire que dans l'espoir de terrifier le spectateur. Mais cela le plus souvent par le biais de la parodie, ce qui représente en général un très net appauvrissement du genre fantastique. Aux imitations grotesques et aux moqueries faciles, il me semble légitime de préférer un humour relevant directement de certaines « branches » du fantastique: l'absurde, le surréalisme, le macabre, etc. *Betelgeuse* pratique ce genre d'humour et cela avec une imagination réjouissante. Il s'agit du deuxième long métrage de Tim Burton, qui a précédemment signé le sous-estimé *Pee-Wee's Big Adventure*.

Les premiers plans de *Betelgeuse* montrent une campagne de la Nouvelle-Angleterre filmée à vol d'oiseau. On passe au dessus d'un village, pour ensuite apercevoir une charmante maison blanche construite en haut d'une colline. Soudain une araignée aussi grosse qu'une voiture apparaît sur le toit de la maison.

La caméra s'éloigne alors de l'insecte jusqu'à ce qu'un plan nous montre qu'il se balade sur une maquette de la maison et même du village tout entier. Même si le spectateur s'est fort probablement rendu compte qu'il ne s'agissait pas vraiment d'une araignée géante mais plutôt d'une maison miniature, et cela dès le début du plan, l'idée elle-même n'en demeure pas moins suffisamment amusante pour donner le ton. *Betelgeuse* est un film essentiellement ludique, où les auteurs prennent un plaisir évident à surprendre le public, à déjouer ses attentes en concoctant des effets comiques ou macabres qui viennent rencontrer l'expectative du spectateur mais par les voies les plus inattendues.

Au début du film, on assiste au quotidien paisible d'un jeune couple vivant dans la jolie maison blanche sur la colline. L'homme et la femme se rendent au village voisin pour faire quelques courses. Au retour, leur voiture fait une embardée et se retrouve au fond d'une rivière. Le jeune couple parvient néanmoins à rentrer chez lui, apparemment sain et sauf. En fait, les deux personnages ignorent qu'ils sont morts et c'est petit à petit qu'ils réalisent que tous les deux sont devenus fantômes.

Plus tard, leur maison est rachetée par une famille de nouveaux riches new-yorkais qui chambardent la paisible « non-existence » des spectres. Ceux-ci se réfugient dans le grenier où ils tentent de trouver un moyen de se débarrasser des nouveaux occupants indésirables. Pour ce faire, les deux fantômes cherchent conseil dans un livre d'instruction pour les morts sur lequel ils ont mis la main... La suite entraîne le spectateur dans un univers de plus en plus excentrique, où la conception de l'au-delà que nous propose Burton relève du surréalisme le plus burlesque. *Betelgeuse* est en effet un délicieux carnaval d'outrage, une sarabande surnaturelle follement colorée, une plongée réjouissante dans l'absurde. C'est un film d'horreur fantaisiste où le cocasse rencontre l'abominable.

Tim Burton transgresse ce tabou qu'est la mort pour en faire l'objet principal de sa comédie. Dans son film, les cadavres sont des clowns: corps démembrés, grotesques, à qui l'on peut infliger les pires coups

sans provoquer la moindre souffrance. Visage grimaçant, mort de rire, aux yeux exorbités, à la peau élastique, au nez renforcé et à la bouche trop grande ouverte. Plus les cadavres sont mal en point, plus ils sont drôles. John Landis, dans une scène de *An American Werewolf in London* (celle où les victimes du loup-garou se rencontrent dans un cinéma), avait lui aussi créé l'humour à partir de quelques cadavres animés et désinvoltes. Tim Burton pousse la farce plus loin, avec plus de finesse et d'extravagance à la fois. Son film est beaucoup plus drôle. Ses morts sont d'une bien plus grande imagination. Quelques-uns sont tout simplement adorables (la victime des réducteurs de tête). Dans le genre, c'est *Betelgeuse* lui-même qui remporte la palme. Il s'agit d'un fantôme parfaitement décadent, marginal et vulgaire. Michael Keaton le compose avec une drôlerie très inspirée. Chacune de ses apparitions prend l'allure d'un numéro de cirque mémorable. Il parvient à être à la fois très drôle et très inquiétant. Mais, par bonheur, il n'est qu'un élément parmi tant d'autres dans un feu roulant de gags qui rivalisent d'originalité pour surprendre le spectateur.

L'essentiel du récit tourne autour des tentatives du jeune couple fantôme pour chasser les nouveaux arrivants de leur demeure. Ces derniers ne sont pas en reste pour ce qui est de contribuer au comique des situations. La mère de famille est une prétendue artiste « nouvelle vague » qui, avec l'aide d'un designer new-yorkais, transforme la vieille maison dans un style « pop-post-moderniste-bric-à-brac-en-granit » à l'humour tout à fait involontaire et qui résulte de la première maison hantée Ikea de l'histoire du cinéma.

La jeune adolescente est, quant à elle, une solitaire qui aime jouer les mystérieuses et devient très tôt complice avec les fantômes (« je suis comme vous... différente », leur dit-elle). Pour ce qui est du père, il garde un profil assez neutre, se contentant de calculer ce que la mise en marché des fantômes pourrait rapporter.

Betelgeuse propose, il va sans dire, tout un assortiment d'effets spéciaux. Mais ceux-ci ne sont jamais de simples substituts à de véritables idées de scénario. Le film est une réussite parce qu'il est inventif d'abord et avant tout sur le plan de l'écriture. Que Burton soit parvenu à maintenir un degré égal d'imagination du début à la fin, démontre un effort de créativité qui impose le respect. La réalisation est cependant à la hauteur des ambitions du cinéaste. Le travail de



Burton, à ce titre, est comparable à celui de Joe Dante: il y a, chez les deux, une énergie extraordinairement productive, une sorte d'espièglerie dans la mise en scène qui ne prive pas pour autant leurs films d'une réelle maîtrise narrative et technique.

À 27 ans, Tim Burton semble vouloir oeuvrer dans un genre personnel

Double détente

Depuis le rôle vedette qu'il tenait dans *Conan the Barbarian* en 1981, Arnold Schwarzenegger est devenu une valeur sûre du box-office. Aujourd'hui, les producteurs adaptent les scénarios autour de son imposante stature, plutôt que de tenter le processus inverse. C'est le cas, par exemple, pour *Commando*, *Raw Deal* ou *The Running Man*. Il en résulte souvent de bien mauvais films, sauf si le réalisateur a décidé d'utiliser Arnold pour ce qu'il est: un corps humain superdéveloppé, tout en muscles, en apparence invincible et indestructible, doté d'une force surhumaine, mais totalement dépourvu d'un quelconque talent d'acteur.

Le résultat peut alors prendre la forme de *Terminator* (James Cameron, 1984). Cameron a fait d'Arnold une machine à tuer, un robot recouvert de chair humaine, aux répliques et au vocabulaire limités, du genre « I'll be back. » À n'en point douter, il s'agit de la meilleure performance d'Arnold, car son physique parlait pour lui, terriblement menaçant et efficace. Ou encore, il peut se métamorphoser en *Predator* (John McTierman, 1987). Ici, Arnold se retrouve seul pour affronter une créature venue de l'espace pour faire la chasse aux êtres humains. Le début du film est pénible, car Arnold parle trop et nous fait subir son humour déplacé. Mais une fois seul avec la chose, nous assistons à un remarquable duel de chasseurs où l'ingéniosité, le camouflage, la force et l'habileté aux armes prennent le pas sur la parole, absente de la lutte.

Que faire avec Arnold Schwarzenegger quand vous vous appelez Walter Hill, que vous aimez le western, un genre disparu, que vous affectionnez la violence à la Sam Peckinpah, que votre dernier film, *Extreme Prejudice*, n'a pas très bien marché et que votre dernier grand succès remonte à *48 Hrs*? Simple: vous faites d'Arnold un officier de la police de Moscou chargé de ramener un trafiquant de drogue arrêté à Chicago. Le soviétique ne parlera qu'un anglais limité à quelques répliques laconiques, du genre « vodka ». Cela camouflera son terrible accent autrichien et vous pourrez procéder à toutes les scènes d'action que vous voulez avec l'assurance qu'il s'en sortira indemne. Vous obtenez alors un amalgame intéressant situé entre *Terminator* et *Predator* pour sa performance, un mélange entre *48 Hrs* et *Extreme Prejudice* pour votre style, un film sur les contrastes des méthodes policières entre soviétiques et américains à l'heure du glasnost, en plus de vous assurer une place au soleil du box-office estival, décidément de plus en plus serré.

Red Heat, c'est tout ça et plus encore. Walter Hill possède une forte personnalité en tant que réalisateur. Son style et son écriture sont mis en évidence dès l'ouverture du film dans un sauna public en U.R.S.S.: des hommes et des femmes se prélassent nus dans les bains, une menace plane dans l'air, Arnold fait son entrée, se dirige vers un groupe d'hommes, relève le défi d'endurance que lui impose son

(la gomme *baloune* poétique?) et c'est heureux que le public ait su répondre avec enthousiasme (à la grande surprise du distributeur de *Betelgeuse*, qui ne s'attendait pas au succès énorme remporté par le film). Bref, un jeune cinéaste à surveiller.

Martin Girard



adversaire en prenant dans sa main une pierre brûlante avant de l'assommer d'un coup de poing et de s'élancer avec lui par la fenêtre dans la neige extérieure. On s'aperçoit, avec une telle séquence, que la rencontre de Walter Hill avec Arnold n'est pas surprenante, car tous les deux pratiquent un cinéma musclé et macho. Mais Hill va plus loin encore et reprend le chemin tracé par *Extreme Prejudice*, son film précédent: celui du western moderne.

Ainsi, la scène suivante de *Red Heat* se déroule dans une sorte de saloon version Moscou qui rappelle étrangement celui d'*Extreme Prejudice*. Les deux scènes se ressemblent beaucoup, les Géorgiens de celui-ci remplaçant les Texans de celui-là et Schwarzenegger s'avancant seul à l'image de Nick Nolte placé dans la même situation. Dans les deux films, on a droit à un discours sur les pauvres paysans obligés de vendre de la drogue pour survivre (les deux films ont pour prétexte le trafic de drogue), mais dans *Red Heat*, le méchant Viktor Rostavilli réussit à s'échapper et à quitter le pays pour les États-Unis.

C'est au moment où le capitaine Ivan Danko (Arnold) met les pieds à Chicago que l'allusion à *48 Hrs* devient évidente. Il est aussitôt jumelé à un policier de la ville, Art Ridzik (James Belushi). Il est certain que Belushi ne peut rivaliser avec la verve comique d'Eddie Murphy, mais Schwarzenegger et lui forment une équipe aussi originale que le duo Eddie Murphy-Nick Nolte dans *48 Hrs*. Pour renforcer les personnages et leurs liens, Walter Hill met en place des situations qui se répondent: Danko perd un ami policier tué par Rostavili, la même chose arrive au partenaire de Ridzik; les deux ont des problèmes avec leurs supérieurs; tous les deux affrontent finalement Rostavili dans un étrange duel à trois qui n'est pas sans rappeler *Le Bon, la brute et le truand* de Sergio Leone.

Dès cet instant, *Red Heat* transcende le simple véhicule Schwarzenegger pour devenir un parfait alliage entre deux genres:

DOUBLE DÉTENTE (Red Heat) — Réalisation: Walter Hill — **Scénario:** Harry Kleiner, Walter Hill et Troy Kennedy Martin, d'après une histoire de Hill — **Production:** Walter Hill et Gordon Carroll — **Images:** Matthew F. Leonetti — **Décors:** John Vallone — **Direction artistique:** Michael Corenblith — **Costumes:** Dan Moore — **Son:** Richard Bryce Goodman — **Montage:** Freeman Davies, Carmel Davies et Donn Aron — **Musique:** James Horner — **Interprétation:** Arnold Schwarzenegger [Ivan Danko], James Belushi [Art Ridzik], Peter Boyle [Lou Donnelly], Ed O'Ross [Viktor Rostavili], Larry Fishburne [le lieutenant Stobbs], Gina Gershon [Cat Manzetti], Richard Bright [le sergent Gallagher], J.W. Smith [Salim], Brent Jennings [Abdul Elijah], Gretchen Palmer [la prostituée], Pruitt Taylor Vince [le préposé de nuit à l'hôtel], Michael Hagerty [Pat Nunn], Brion James [Streak], Oleg Vidov [Yuri Ogarkov], Savely Kramarov [Gregor Moussorsky], Gene Scherer [le consul Stepanovich] — **Origine:** États-Unis — 1988 — 104 minutes — **Distribution:** Columbia.

le western et le policier. Danko et Ridzik dans un autobus, Viktor dans un autre, les deux véhicules se foncent dessus. Au dernier moment, Ridzik fait dévier le mastodonte de sa trajectoire. Les trois sortent de leur amas de ferraille respectif. Danko et Viktor se retrouvent face à face. Danko dégaine et menace Viktor qui tient son arme à la main. Ridzik arrive et les trois forment un triangle. Ridzik veut ramener Viktor, Danko le veut pour lui, Ridzik refuse et pointe Viktor de son arme. Danko vise soudainement Ridzik qui le vise à son tour, Viktor en profitant pour s'éclipser. Cette séquence est tellement bien découpée, montée, rythmée, photographiée, qu'elle soutient la comparaison avec

celle du film de Leone, lors du duel dans le cimetière entre Clint Eastwood, Lee Van Cleef et Eli Wallach. C'est du meilleur Walter Hill.

Walter Hill pourra se vanter d'avoir pu réussir un très bon film avec Arnold Schwarzenegger. Il a su utiliser son physique imposant et contourner ses limitations d'acteur pour réaliser une oeuvre personnelle en parfait accord avec son style et sa thématique habituels. Tout un exploit.

André Caron

« Crocodile » Dundee II

CROCODILE DUNDEE II —
Réalisation: John Cornell —
Scénario: Paul et Brett Hogan —
Production: John Cornell et Jane Scott —
Images: Russell Boyd —
Décors: Lawrence Eastwood —
Direction artistique: Jeremy Conway —
Costumes: Norma Moriceau —
Son: Ron Brandau —
Montage: David Stiven —
Musique: Peter Best —
Interprétation: Paul Hogan (Mick « Crocodile » Dundee), Linda Kozlowski (Sue Charlton), Charles Dutton (LeRoy Brown), Hechter Ubarry (Rico), Juan Fernandez (Miguel), John Meillon (Walter), Ernie Dingo (Charlie), Kenneth Welsh (Brannigan), Steve Rackman (Donk) —
Origine: Australie — 1988 — 111 minutes —
Distribution: Paramount.

La première chose que *Crocodile Dundee* a gagné en arrivant aux États-Unis, ce sont les guillemets qui entouraient le mot « Crocodile ». Il fallait, en effet, faire comprendre aux gens qu'il s'agissait d'un certain monsieur Dundee qui tue des crocodiles et non un crocodile qui s'appelle Dundee. Les guillemets signalaient à tout le moins la nouveauté de ce film venu d'Australie accompagné de sa vedette, Paul Hogan. Les Américains se sont emparés du héros australien et l'ont projeté au firmament du box-office de 1986. Deux ans plus tard, la deuxième partie nous arrive toujours avec des guillemets, mais sans la surprise ni la fraîcheur qui faisaient le charme de l'original.

D'abord, le récit ne fait que reprendre le contexte géographique du premier volet en suivant cette fois le chemin inverse, débutant à New York pour se terminer en Australie. Dès l'ouverture, on se demande pourquoi Dundee serait demeuré à New York avec la journaliste Sue Charlton, alors qu'il avait décidé de partir se promener pour découvrir l'Amérique. Cette fin annonçait un film itinéraire à travers les États-Unis qui aurait pu devenir très intéressant. Mais il s'agit d'un autre film qui ne s'est pas fait. Au contraire, Mike Dundee partage ici le luxueux appartement de Sue en plein coeur de New York et se voit mêlé à une affaire de drogue, alors que Sue est kidnappée par un trafiquant colombien. Voilà qui n'est pas très original.

Visiblement, ce n'est pas ce prétexte narratif qui intéresse la vedette-producteur-scénariste, Paul Hogan. Il se contente de reprendre les principaux personnages du premier film et de rendre l'atmosphère sympathique et dédagée qui le caractérisait. Aussi, « *Crocodile* » *Dundee II* se laisse regarder sans difficulté. Il y a là-dedans un ton, une légèreté, une attitude qui sont satisfaisants. C'est comme revoir de vieux amis qui nous racontent leurs aventures de voyage. Il est certain que cette satisfaction revient principalement au couple vedette Paul Hogan et Linda Kozlowski, qui reprennent leurs rôles avec un bonheur égal. Bien sûr, il faut avoir aimé le premier film pour apprécier celui-là.

Il y a ici et là des aspects intéressants qui sortent le film des sentiers battus. Bien que le récit se base sur un schéma traditionnel mille fois utilisé (le kidnapping de la personne aimée, puis l'organisation de son évasion), certaines réactions réussissent à surprendre. Par exemple, le trafiquant raconte à Sue sa philosophie du pouvoir de l'argent et ses rêves de gloire. Normalement, elle serait restée bouche bée devant tant d'absurdité. Mais non, elle lui dit sa façon de penser, ce qui enrage ce dernier. Plus tard, Dundee est sur le point d'entrer dans la forteresse du trafiquant quand un ami lui demande s'il croit vraiment que Sue



est toujours vivante. « Oui, dit-il, c'est la seule façon pour moi de garder la tête claire, si l'espoir existe. » Une pensée qui surprend par sa lucidité dans un contexte aussi conventionnel. Au même moment, à l'intérieur, Sue se détourne légèrement, comme si elle sentait la présence de Dundee. Une attitude également surprenante. Mais le plus étonnant se produit lorsque Dundee a la chance de pouvoir tuer le cruel et barbare homme de main du trafiquant, mais ne le fait pas. À chaque fois que l'on voyait ce personnage, il commentait un meurtre ou une méchanceté. Tout annonçait sa mort prochaine. Dundee se trouve maintenant derrière lui dans un corridor, il lève son énorme poignard, se prépare à le lancer mais, au dernier moment, change la position du couteau dans sa main, le lance enfin et assomme le méchant avec le manche de l'arme. Réaction surprenante pour un film américain. Mais il ne faut pas oublier que Hogan est d'abord un Australien.

Ce qui explique sans doute pourquoi, à l'instar du premier film, la partie australienne est la plus divertissante. La beauté du paysage, l'utilisation dramatique de sa géographie, de sa faune et de sa flore, de même que l'arrivée des amis aborigènes de Dundee apportent beaucoup de vigueur à cette seconde partie. Bien sûr, Hogan utilise toujours la même mécanique du rire que dans l'original (le dépaysement, ici de l'ennemi), mais ce n'est pas nécessairement désagréable pour autant. Et puis, qui a dit que le gag de la tarte à la crème ne fonctionnait plus?

Chose certaine, je ne me sens pas abusé et on ne me prend pas pour un imbécile, impression que laissent bien des comédies américaines ou même des films sérieux comme le larmoyant *The Presidio* de Peter Hyams. Et puis « *Crocodile* » *Dundee II*, c'est un bon antidote aux délires violents et absurdes de *Rambo III*.

André Caron