

Zoom out

Numéro 157, mars 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50199ac>

[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

(1992). Compte rendu de [Zoom out]. *Séquences*, (157), 58–83.

JFK



Pour une fois, laissons donc au vestiaire toutes les controverses reliées aux différentes thèses de l'assassinat du président Kennedy. C'est ainsi que nous ne nous poserons pas la question de savoir si Oliver Stone prouve, une fois de plus avec **JFK**, qu'il est le rebelle post-adolescent qui se cherche une identité en faisant ses films, s'il est «moralement répugnant» (*The Chicago Tribune*) ou dangereux pour la santé publique. En fait, on pourrait dire cela de la plupart des artistes, visionnaires plus ou moins courageux et souvent impopulaires, qui possèdent ces qualités/défauts qui font d'eux des «missionnaires sur terre» (prenez-le comme vous voudrez), qui osent dire ce qu'ils pensent et dont, parfois, on a coutume de faire des héros. Regardez Salman Rushdie.

Attaquant une nouvelle fois le pouvoir (qui fournit toujours la nourriture à sa passion), Oliver Stone a cru

bon de nous présenter sa thèse de l'assassinat, qui est vaguement celle de Jim Garrison, le district attorney de La Nouvelle-Orléans qui avait osé avant lui dépoussiérer le Rapport de la Commission Warren. À la parution de ce dernier, on s'est demandé si les seuls Américains capables de proclamer qu'il ne s'agissait pas de conspiration étaient les sept membres de la Commission eux-mêmes. Mais bien entendu, il y a (et il y aura toujours) des têtes bien/mal pensantes, affirmant le contraire, c'est-à-dire que le président Kennedy a bel et bien été assassiné par Lee Harvey Oswald, et par lui seul. Mais comme le dit si bien Zachary Sklar, coscénariste avec Stone de **JFK**: «Puisque personne n'est d'accord avec personne, on peut dire que personne ne déforme l'Histoire.»

Laissons donc tout cela de côté et attachons-nous à un film qui s'intitule **JFK** et qui, par bien des aspects,

renouvelle en profondeur la façon de réaliser sur grand écran des œuvres de politique-fiction. Il fut un temps où le seul film digne de figurer en tête de cette rubrique était le célèbre **Manchurian Candidate** de John Frankenheimer, longtemps proscrit de certains circuits par le seul fait qu'il était sorti à quelques mois de l'assassinat de Kennedy. Cette histoire d'un héros de la guerre de Corée, dont l'âme et l'esprit sont tombés aux mains des communistes à la suite d'un lavage de cerveau, tendait à démontrer qu'il existait quelques fascistes parmi les politiciens américains et qu'ils n'hésiteraient pas à assassiner en bonne et due forme le président des États-Unis. Le film était réalisé de façon diabolique, avec des angles de prises de vues absolument baroques à certains endroits, qui conféraient au récit un style ambigu, parfaitement en accord avec le sujet.

Stone fait sa démonstration en prenant comme point de départ les réflexions d'un seul homme sur son pays et comme dénouement ces mêmes réflexions passées au spectateur censé poursuivre la démarche du héros à sa manière, à ses risques et périls, à ses frais.

Pour arriver à ses fins, le bouillonnant cinéaste a suivi une trajectoire opposée à celle qu'avait suivie Frankenheimer avec **The Manchurian Candidate**. Il est revenu à une forme de cinéma nostalgique, presque linéaire, à du cinéma comme on en faisait dans les années 40 ou 50, expliquant point par point, de façon pratiquement chronologique, toutes les possibilités venues à l'esprit de son héros. Celui-ci n'est d'ailleurs pas ce qu'on a tendance à appeler «un héros des temps modernes»: c'est à nouveau le petit homme qui ose faire face à la grande machine, celui qui n'a pas les moyens de se révolter, mais qui se révolte tout de même, c'est, comme plusieurs l'ont déjà remarqué, le héros des films de Frank Capra (et non seulement à cause de la scène de la plaidoirie finale, par ailleurs morceau de bravoure magistralement écrit et orchestré, susceptible de toucher les plus sensibles et de réveiller les plus coriaces).

La mise en scène de **JFK** est vigoureuse à plusieurs niveaux. Elle ne s'inquiète pas de la manière dont elle est perçue. Elle vise à mettre en évidence les émotions disparates et violentes du héros lorsqu'il se voit asséner coup sur coup une série d'informations superposées et des flashes qui lui donnent de pesantes migraines. À mesure que le film avance, l'information se fait plus dense et les images, plus reposantes au début, se transforment en un amalgame complexe dont on ne se tire qu'en visionnant le film à deux ou trois reprises, ce qui déjà n'est pas une mince affaire. C'est bien dans la tête même de Garrison que le film d'Oliver Stone se déroule, c'est dans les méandres commotionnés de son cerveau qu'il se développe, et c'est dans ceux du spectateur attentif qu'il voudrait se poursuivre, une fois la projection terminée.

Les films de Stone secouent, tout le monde le sait. Mais étrangement, en appliquant une nouvelle théorie, presque inattendue de la part du cinéaste de **Platoon** et de **Born on the Fourth of July**, Stone réussit à placer son public dans le monde même de ses personnages principaux. L'année 1991, fructueuse pour Stone, semble avoir été en ce sens celle d'un tournant philosophique et artistique dans son œuvre. Déjà avec **The Doors**, sorti plus tôt cette année, il avait raconté une histoire dans laquelle il n'avait plus été, comme auparavant, un figurant direct. En touchant son public à la façon d'un conteur qui s'introduit dans la vie de son auditeur, en lui faisant se souvenir d'une époque encore récente où certains hommes osaient montrer ce que d'autres continuaient de cacher, il a remarqué qu'il pouvait atteindre un plus large public, tant émotionnellement qu'au box-office.

Il existe très peu de différence entre Jim Morrison et Jim Garrison. Tous deux défiaient les habitants bien installés d'un univers tranquille, exhibaient une fougue communicative telle qu'elle se continuait après la fin de leur règne, de leur «moment» sur terre, créaient de virulentes controverses liées à une façon de vivre et de voir les choses. Les deux Jim montaient lentement, puis soudain très brutalement, proposaient une idée nouvelle dans un style ahurissant, puis s'effaçaient, laissant derrière eux une traînée de poudre.

Certains diront qu'il est malaisé de porter un jugement honnête sur ce genre de films qui n'ont pas peur de montrer un savoir-faire, un talent qui inclinent à un certain respect quand on songe aux milliers de petites œuvres prétentieuses et vaines, issues d'un ennui suffisant et de recherches visiblement stériles.

Les recherches, Oliver Stone connaît ça. Son équipe est descendue sur Dallas à la manière d'une armée. Obéissant à son impératif habituel de véracité, le cinéaste y a dépensé 10% de son budget (soit 4 millions sur 40 millions de dollars), engageant quelque 800 figurants locaux. La Fondation Historique du Comté de Dallas a reçu un don de 50 000 dollars en échange de la permission d'utiliser le fameux sixième étage du Texas School Book Depository d'où l'assassin présumé avait tiré trois (quatre? ou cinq?) coups de feu en direction de la Lincoln présidentielle. Les 5, 6 secondes du célèbre petit film d'Abraham Zapruder ont été analysées pendant des mois, des spécialistes de tout acabit ont été consultés. Avec, bien entendu, toujours en tête, que les conclusions du Rapport Warren défiaient toute logique.

Les scénaristes n'ont pas hésité à passer, à première vue de façon hétérogène, la multitude de renseignements recueillis de partout. Les scènes aux dialogues superposés sont nombreuses, culminant avec deux monologues (celui de Donald Sutherland, auprès du Reflecting Pond longeant l'impressionnant mur/monument érigé à la

JFK — **Réalisation:** Oliver Stone — **Scénario:** Oliver Stone, Zachary Sklar, d'après les livres «On the trail of the Assassins» de Jim Garrison et «Crossfire: the Plot That Killed Kennedy» de Jim Marrs — **Production:** A. Kitman Ho et Oliver Stone — **Images:** Robert Richardson — **Montage:** Joe Hutshing, Pietro Scalia et Hank Corwin — **Musique:** John Williams — **Son:** Tod A. Maitland — **Décors:** Victor Kempster, Derek H. Hill et Alan R. Tomkins — **Costumes:** Marlene Stewart — **Interprétation:** Kevin Costner (Jim Garrison), Joe Pesci (David Ferrie), Tommy Lee Jones (Clay Shaw), Sissy Spacek (Liz Garrison), Gary Oldman (Lee Harvey Oswald), Jay O. Sanders (Lou Ivon), Michael Rooker (Bill Broussard), Laurie Metcalf (Susie Cox), Donald Sutherland (X), Kevin Bacon (Willie O'Keefe), Brian Doyle-Murray (Jack Ruby), John Candy (Dean Andrews), Beata Pozniak (Marina Owsald), Jim Garrison (Earl Warren) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 189 minutes — **Distribution:** Warner Bros.

mémoire des victimes du Vietnam, puis celui de Kevin Costner, en cour, face au jury, donc au public). Ces monologues viennent déséquilibrer l'oeuvre générale, mais en même temps remettent les faits dans une nouvelle perspective. Une technique similaire avait été utilisée dans les trente dernières minutes de **The Doors**.

Sans doute inconsciemment, Oliver Stone se rapproche des grands cinéastes de l'épopée américaine. On le sent proche de John Ford sur l'idée de responsabilité qui s'incarne dans ses personnages principaux. Comme lui, il sait montrer la solitude de l'individu à l'intérieur d'une communauté, d'un groupe. Tous deux sont des cinéastes qui se sentent vivants quand ils font leurs films.

Chez Stone, il y a une transparence des motivations qui passe toujours dans le déroulement narratif du film.

Van Gogh

VAN GOGH —

Réalisation: Maurice Pialat

— **Scénario:** Maurice Pialat

— **Production:** Sylvie

Danton et Daniel Toscan du

Plantier — **Images:**

Emmanuel Machuel, Gilles

Henry et Jacques Loiseleux

— **Montage:** Yann Dedet et

Nathalie Hubert —

Musique: Arthur Honegger,

Leo Delibes, Philippe

Reverdy, Jean-Marc

Bourget, Jacques Dutronc et

André Bernot — **Son:** Jean-

Pierre Duret — **Décors:**

Philippe Pallut et Katia

Vischkof — **Costumes:**

Edith Vesperini —

Interprétation: Jacques

Dutronc (Vincent Van

Gogh), Alexandra London

(Marguerite Gachet), Gérard

Séty (le docteur Gachet),

Bernard Le Coq (Théo Van

Gogh), Elsa Zylberstein

(Cathy), Corinne Bourdon

(Jo), Leslie Azzoulai

(Adeline Ravoux), Jacques

Vidal (Ravoux), Lise

Lamétrie (madame Ravoux),

Maurice Coussoneau

(«Chaponval»), Didier

Barbier (l'idiote), André

Bernot («la butte rouge») —

Origine: France — 1991 —

158 minutes —

Distribution: C/FP.

En mai 1890, Vincent Van Gogh quitte l'asile psychiatrique de Saint-Rémy où, depuis un an, il se fait traiter pour troubles mentaux, schizophrénie et alcoolisme latent, ce qui lui avait occasionné de graves traumatismes, et notamment l'ablation de son oreille droite avec un rasoir. Il remonte donc en quelques jours à Paris pour y rejoindre son frère Théo et sa belle-soeur Johanna qui viennent d'avoir un fils, prénommé Vincent comme lui. Comme cadeau de naissance, il peint pour son neveu une toile magnifique, tout à fait hors de ses normes habituelles. Sur un fond bleu éclatant se détachent des rameaux d'amandiers en fleur qui joueront un rôle important dans le très beau film que Maurice Pialat vient de consacrer au peintre.

Le 21 mai, Vincent se rend à Auvers-sur-Oise, dont les ravissants paysages de bord de l'eau ont déjà séduit plusieurs peintres impressionnistes. Sur le conseil de son frère, il a décidé de prendre rendez-vous avec le docteur Gachet, homéopathe relativement connu.

Les premières images du film nous montrent donc Vincent descendant du train à la petite gare provinciale d'Auvers-sur-Oise, toute baignée de soleil et de glycines en fleurs. Et c'est dans cette nature idyllique, qui inspira tout le mouvement impressionniste et ses représentants, Manet, Monet, Seurat, Pissaro, Toulouse-Lautrec et autres que, pendant plus de deux heures, nous allons suivre le terrible et douloureux itinéraire du plus doué et du plus malheureux de tous, Vincent Van Gogh. Il ne sait pas qu'il ne lui reste que deux mois à vivre, deux mois pendant lesquels il aura une brève mais intense liaison avec la fille du docteur Gachet, Marguerite, qui a dix-sept ans.

C'est l'obligation sociale, une sorte de fierté, un besoin personnel. C'est un mélange de ténacité, d'honnêteté, de générosité finalement assez propre à la mentalité américaine des petites villes.

On a l'impression, malgré la grandiloquence de son traitement, que Stone parvient à prendre le problème qu'il nous présente avec un peu de distance. Il sent que quelque chose d'immense va lui tomber dessus, mais il vise néanmoins l'absolu, même si cet absolu peut lui être néfaste. C'est le risque qui l'anime, définition même de sa passion.

Oliver Stone, c'est l'homme qui vit dans une petite maison perdue dans la prairie entourée d'Indiens et qui continue à jouer du piano.

Maurice Elia

Il peindra ses tableaux les plus importants avant de mettre fin à sa vie de la manière la plus affreuse: une balle de revolver dans le ventre, le 27 juillet, dont il meurt deux jours plus tard.

Van Gogh le peintre est mondialement connu. Mais l'écrivain l'est beaucoup moins. Sa *Correspondance complète* est l'une des autobiographies les plus intimes de la littérature européenne.

Presque toutes ces lettres sont adressées à son frère Théo, de quatre ans plus jeune que lui qui, malgré plusieurs confrontations terribles, sera toute sa vie son confident et sa providence, aussi bien sur le plan moral que pour son aide financière constante. Le scénario du film a directement été écrit à partir de cette correspondance, et on y retrouve précisément ce qui fait le charme et l'intérêt des lettres. Vincent écrit comme il peint, avec spontanéité, originalité et parfois démesure; il écrit aussi comme il parle, imprévisible, sans détours, avec des mots d'une franchise brutale. C'est pourquoi les conflits entre le peintre têtu et fou et le marchand de tableaux doux et effacé qu'était Théo sont si clairement établis et révélés à l'écran. Paradoxalement, dans cette *Correspondance*, Vincent apparaît comme beaucoup plus sensé que les biographies à sensation et certains films ont voulu nous le présenter. On y voit un homme parfaitement conscient de son art et de son talent, qui n'a jamais abandonné ses idéaux et surtout, qui sut toujours très clairement les exprimer. C'est, avant tout, ce qui fait l'immense intérêt du film sur le plan documentaire: répliques, dialogues et situations sont absolument conformes aux événements réels, ainsi que les lieux de tournage, et on ne pouvait pas, je pense, aller plus loin dans l'authenticité historique comme artistique.

Maurice Pialat a dû se poser beaucoup de questions sur le choix des comédiens, non seulement pour l'interprétation, mais aussi et surtout pour le physique. Son choix final est, je dois dire, une rare réussite à tous les niveaux. Tout d'abord, le physique des comédiens choisis s'accorde parfaitement aux dialogues tirés de la *Correspondance*. On sent bien que ces comédiens vivent intensément la vie des autres, de ceux qu'ils incarnent et qu'ils sont bien dans leur peau et leurs mots d'emprunt. Ensuite, ils collent parfaitement aux portraits peints par Van Gogh, au point de se demander encore une fois qui imite qui, l'art ou la vie? L'interprétation bouleversante de Jacques Dutronc doit beaucoup à cette authenticité, mise en situation avec un tact et une vérité remarquables. Le scénario ne cache rien des événements ni des problèmes vécus par Vincent et son entourage, comme dans la description assez graphique du *Moulin Rouge* (?) où Marguerite Gachet vient le retrouver et l'espèce d'orgie subséquente, dans la minutieuse reconstitution de ce pique-nique de juin sur les bords de l'Oise (dans le tableau *Location de canots*, Institute of Arts, Detroit) ou les circonstances exactes de son suicide et de sa mort.

L'homme et ses tourments sont infiniment présents, certes, mais le peintre l'est aussi. Maurice Pialat n'explique pas: il montre, ce qui est à la fois logique et nécessaire. Il montre la genèse du tableau, sa raison d'être, son exécution et l'état d'âme qui le suscite. Il montre le portrait de Marguerite Gachet au piano, les deux portraits du docteur, son père (avec le luxe d'une explication pour cette existence parallèle), et aussi les immenses champs de blé qui inspireront ses dernières toiles. Nous ne les voyons pas mais, beaucoup plus habilement, nous savons qu'elles vont exister. Cette ellipse remarquablement subtile établit clairement le resserrement du scénario juste avant la description de la mort, en opposition avec certaines séquences précédentes où Pialat nous montrait avec insistance non seulement les toiles de Vincent mais l'ambiance, les sujets et l'inspiration de tout le mouvement impressionniste. On voit le bain dans le *tub* en zinc, les jardins baignés de lumière, les reflets dans l'eau de l'Oise, les compositions et cadrages en clair-obscur (un exemple parmi plusieurs autres, mais frappant: Vincent qui mange sa soupe dans une salle obscure de l'auberge, tandis que passent deux charrettes derrière les vitres salies qui forment le fond du décor). Vincent Van Gogh est le sujet du film, mais il est fort habilement replacé dans le contexte littéraire, culturel et physique dans lequel il a évolué. C'est aussi la raison pour laquelle il m'a semblé que la première partie du film, jusqu'à la confrontation avec Théo, relevait davantage du documentaire racé style miniserie, présenté dans une belle suite d'images un peu statiques et glacées. Puis, brusquement, dans la scène avec Johanna et la bagarre avec Théo, le film s'humanise et se met à vivre de façon intense et désordonnée, exactement à l'image des sentiments et des événements décrits. Pialat nous montre



aussi brièvement — mais cela est absolument nécessaire —, deux parmi les dernières toiles peintes par Van Gogh, dans lesquelles on a toujours voulu reconnaître un signe avant-coureur de sa fin imminente: le *Champ de blé aux corbeaux* et le *Champ de blé sous un ciel nuageux* (tous deux au musée Van Gogh, Amsterdam). Ces tableaux prémonitoires sont renforcés par ses dernières lettres à Théo et à sa mère. De toute évidence, il se sent terriblement déprimé et a le pressentiment d'une nouvelle crise. Au début du film, en effet, pendant l'examen du docteur Gachet, il mentionne par deux fois les élancements terribles dans la tête de 1888 «pendant vingt minutes» et les douleurs sourdes qui, depuis, n'ont plus cessé. Veut-il éviter de souffrir atrocement encore une fois? Il ne faut pas oublier qu'il est terriblement préoccupé par la charge financière supplémentaire qu'il représente pour son frère — d'ailleurs l'une des raisons de son altercation avec lui —, d'autant plus que ce dernier songe à quitter ses patrons, Boussod et Valadon. Vincent, muré dans un mutisme effrayant, trouve un bref répit à sa mélancolie dans l'imposant paysage qui l'entoure. Ce n'est malheureusement pas suffisant. Le 27 juillet, c'est la balle dans le ventre. Théo, accouru à son chevet, le voit mourir deux jours plus tard, la tête contre le mur de sa chambre-cellule, après une dernière phrase: «J'ai faim.»

Pour conclure, on ne peut pas ne pas mentionner le très beau film de Vincente Minnelli *Lust For Life* (1956), avec Kirk Douglas dans le rôle de Van Gogh et Anthony Quinn dans celui de Gauguin, sur un scénario de Norman Corsin adapté de l'intelligente biographie d'Irving Stone. Jusqu'à la sortie du film de Pialat, je pensais que Minnelli avait réussi le film sur Van Gogh, au terme d'une recherche approfondie et d'un engagement dont il était le premier à reconnaître l'exceptionnelle importance. Pialat privilégie l'aspect documentaire et la

précision biographique, tout en traitant le matériel avec pudeur et retenue. L'image, chez lui, est d'une lumineuse et sereine clarté, aussi impressionniste que la peinture dont elle découle directement. Minnelli, avec ses origines italiennes américanisées, est beaucoup plus expansif et malgré tout asservi aux concepts hollywoodiens. Il

raconte donc une histoire avec des images superbes, plus riches et travaillées que chez Pialat, et insiste davantage sur le rapport entre le travail et l'oeuvre du peintre et son environnement physique et affectif.

Patrick Schupp

Bugsy

BUGSY — **Réalisation:** Barry Levinson — **Scénario:** James Toback — **Production:** Mark Johnson, Barry Levinson et Warren Beatty — **Images:** Allen Daviau — **Montage:** Stu Linder — **Musique:** Ennio Morricone — **Son:** Willie D. Burton et Richard Beggs — **Décors:** Dennis Gassner et Leslie McDonald — **Costumes:** Albert Wolsky — **Interprétation:** Warren Beatty (Benjamin «Bugsy» Siegel), Annette Bening (Virginia Hill), Harvey Keitel (Mickey Cohen), Joe Mantegna (George Raft), Wendy Phillips (Ester Siegel), Ben Kingsley (Meyer Lansky), Elliot Gould (Harry Greenberg), Lewis Van Bergen (Joey Adonis), Richard Sarafian (Jack Dragna), Bill Graham (Charlie Luciano), Andy

Bugsy, c'est l'histoire d'une passion, celle d'un gangster bcbg des années quarante, Benjamin «Bugsy» Siegel qui, le premier, rêva à l'implantation, en plein coeur du désert Nevada, d'un flamboyant casino capable de drainer une véritable fortune dans les poches du monde interlope. Un visionnaire qui, sans le savoir, posait les fondations du Las Vegas d'aujourd'hui. Passion de l'argent, du pouvoir, mais aussi passion des femmes. Notre homme collectionne celles-ci comme d'autres les timbres. Le générique est à peine terminé qu'on devine qu'il a déjà conté fleurette à trois dames. Mais le véritable amour de sa vie, c'est la ravissante Virginia Hill qui l'incarnera. Passion violente, déchirante, orageuse, irrationnelle. Virginia ne se remettra jamais de la mort de son amant; trois ans plus tard, elle s'enlevait la vie.

Ironiquement, c'est la passion qui fait le plus cruellement défaut à l'oeuvre de Barry Levinson, qui avait pourtant habitué ses fans à quelque chose de mieux (qu'on pense à **Diner**, **Good Morning Vietnam** ou **Rain Man**). **Bugsy** fait partie de cette catégorie de films qui semblent pourtant avoir tout pour eux: distribution choc,

superbe photographie, scénario bien ficelé, etc. Y manque toutefois cet ingrédient magique, impalpable, qui permet d'aller chercher le spectateur au plus profond de son être. À plusieurs points de vue, donc, **Bugsy** est quasi parfait et plusieurs lui prédisent une bonne récolte d'Oscars. Mais à mon avis, s'il y avait une statuette pour le film le plus désincarné de l'année, il le raflerait assurément...

Faudrait-il s'en étonner quand le personnage-titre échoue à Warren Beatty, un acteur nombriliste qui, dit-on, aurait vendu sa mère pour obtenir ce rôle. Malgré quelques rares séquences dignes de mention (comme celles où il voit rouge lorsqu'on l'interpelle par le surnom de Bugsy, qui ne signifie rien d'autre que...pucceron), Beatty patauge aux côtés d'une Annette Bening dont le talent semble écraser par l'ego de son cher mari. Peut-être aurait-il fallu qu'elle lui fasse savoir, une fois sur l'oreiller conjugal, qu'il ne s'agissait pas d'une suite de **Dick Tracy**. Après une trentaine de films, Beatty n'a pas encore réussi à prouver qu'il avait sa place parmi les grands acteurs. Il a certes marqué une génération de baby-boomers avec **Bonnie and Clyde**, connu un certain succès populaire avec **Heaven Can Wait** et **Shampoo**, puis critique avec **Reds** (Oscar du meilleur réalisateur), mais sa carrière n'a jamais été celle d'un Robert De Niro ou d'un Jack Nicholson, beaucoup plus polyvalents. On attend toujours le film qui le consacrerait (viendra-t-il jamais?).

Il est malheureux que le scénariste James Toback n'ait pu jouir d'un acteur plus convaincant. Son travail méritait mieux. Lui-même ancien gambler, Toback a déjà déclaré qu'il avait l'histoire de Bugsy dans le sang depuis l'âge de 19 ans, il s'est toujours dit fasciné par l'histoire de ce caïd qui, avec son accent de Brooklyn, fut envoyé un bon jour par le parrain de New York, Lucky Luciano, à Hollywood pour prendre le contrôle des activités clandestines de la côte Ouest. C'est après avoir réussi à acquérir le respect à coups de dollars (il se liera d'amitié avec les George Raft, Gary Cooper et Cary Grant) qu'il eut, tel le Christ dans le désert, cette vision d'un super complexe hôtelier, Le Flamingo. Un projet dont les coûts de construction inflationnistes (Siegel pensait s'en tirer avec 1 million de dollars; il coûta six fois plus...) et le fiasco financier (le casino perdit 300 000 \$ les deux premières semaines, un montant colossal pour l'époque)



devaient mener fatalement son créateur à sa perte, le 20 juin 1947. L'Histoire devait cependant donner raison à son flair. Toback réussit à rendre ce «plan de carrière» hors de l'ordinaire parfaitement crédible. De plus — et c'est peut-être ce qui expliquerait le succès critique du film aux États-Unis —, le scénario nous replonge magnifiquement dans l'Âge d'or d'Hollywood. Quelques séquences constituent de véritables morceaux d'anthologie sur le septième art vu de l'intérieur: la première rencontre entre Bugsy et Virginia, sur un décor de tournage, leurs silhouettes s'étreignant en ombres chinoises, derrière un écran; l'assassinat de Bugsy (qui avait toujours rêvé d'être acteur) pendant qu'un film le

montre en train de répéter un rôle, etc. S'il existe un autre plaisir à voir **Bugsy**, c'est du côté des acteurs secondaires qu'il faut le chercher: Harvey Keitel, Ben Kingsley, Wendy Phillips, sans oublier une des figures populaires des années 70, Elliot Gould, méconnaissable dans le rôle d'un petit gangster à qui Siegel ne pardonnera pas une vieille trahison.

Mais au fond, le principal problème du film de Barry Levinson ne serait-il pas qu'il s'agit d'un nième film sur la mafia? À qui le tour? Parker, Spielberg, Stone? Pitié!

Normand Provencher

Grand Canyon

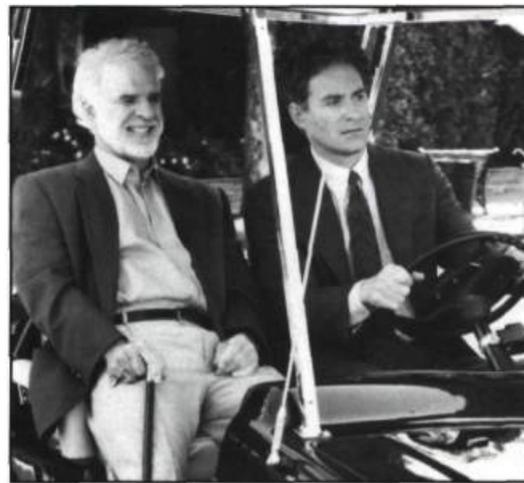
Oubliez les chevauchées et les grands espaces de l'Ouest, **Grand Canyon** n'est pas un autre **Silverado**. Cette fabuleuse formation géologique ne possède ici qu'une valeur métaphorique et symbolise, pour les besoins de la cause, le sens de la communauté, l'expérience partagée, enfin tout ce que la vie peut offrir d'unique.

Métaphore un peu fabriquée, si on me demande mon avis, tout comme ces liens assez arbitraires que l'on tisse avec effort autour des six personnages. À vouloir trop en faire, et trop bien faire, on s'éparpille. Si l'on est immanquablement séduit par l'intelligence du propos, la démonstration nous laissera, dans le meilleur des cas, ambivalent. Lawrence Kasdan nous propose un *feel-good movie* au milieu de la tourmente, mais **Grand Canyon** témoigne d'une vision par trop simpliste qui étonne de la part de l'auteur éclairé de **The Big Chill**.

Mais peut-être Kasdan est-il plus à l'aise lorsqu'il s'agit d'explorer les questionnements personnels plutôt que les études sociopolitiques? Dans **The Big Chill**, la remise en question des personnages venait de l'intérieur et trouvait son origine dans le suicide incompréhensible d'un ami commun. Ici, les protagonistes réagissent à leur environnement. Ainsi, fait très curieux chez cet auteur, les personnages et leurs motivations manquent singulièrement de fini et semblent davantage correspondre à de vagues lignes directrices.

En fait, l'élément central dans **Grand Canyon**, c'est son climat, cette menace urbaine avec ce qu'elle comprend d'isolement, d'incompréhension, de tensions, de peurs, de faux espoirs, et les créatures qui s'activent ici ne servent qu'à illustrer le thème.

On ne croit pas deux secondes à Davis, ce producteur de films d'une extrême et bêtifiante violence (Steve Martin, sous-utilisé), ni à ses deux volte-face existentielles. Mack (K. Kline qui reprend à peu de



choses près son personnage de **The Big Chill**) et Claire (M. McDonnell, qui réussit le mieux à faire passer l'émotion) donnent l'impression d'avoir vécu plus ou moins en vase clos, dans une espèce de bulle où ils auraient été bien protégés (la scène où Dee tourne autour de la maison de Mack et croise une camionnette de Westec Security vient renforcer cette impression) et ils se retrouvent fort perturbés, évidemment, lorsque le monde extérieur les rejoint enfin. On pourrait croire que Claire n'avait jamais croisé de clochards à ce jour et que, sans cette panne de voiture dans un quartier mal famé, Mack n'aurait pas eu cette soudaine prise de conscience. Comme quoi ce qu'on ne sait pas ne nous fait pas mal.

Et puis Kasdan se prend diablement au sérieux (ces hélicoptères qui survolent sans cesse Los Angeles transformée en état policier, ces accents du *Dies Irae* dans la musique). Il tisse une tapisserie fort chargée d'éléments disparates qui se révèle davantage un fourre-tout d'où l'humour est remarquablement absent.

On peut voir deux volets à son discours: primo, nous en sommes arrivés à prendre pour acquis ce qui

Romano (Del Webb), Bebe Neuwirth (la comtesse di Frasso) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 135 minutes — **Distribution:** TriStar.

GRAND CANYON — **Réalisation:** Lawrence Kasdan — **Scénario:** Lawrence et Meg Kasdan — **Production:** Lawrence Kasdan, Charles Okun et Michael Grillo — **Images:** Owen Roizman — **Montage:** Carol Littleton — **Montage:** James Newton Hoeard — **Son:** Robert Grieve — **Décor:** Bo Welch et Tom Duffield — **Costumes:** Winnie D. Brown — **Effets spéciaux:** Burt Dalton — **Interprétation:** Kevin Kline (Mack), Danny Glover (Simon), Mary McDonnell (Claire), Mary-Louise Parker (Dee), Jeremy Sisto (Roberto), Alfre Woodard (Jane), Steve Martin (Davis), Tina Lifford (Deborah), Patrick Malone (Otis) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 141 minutes — **Distribution:** 20th Century Fox.

auparavant nous serait apparu inacceptable; secundo, il faut savoir reconnaître, au milieu de la noirceur générale, les petits et grands miracles qui donnent son sens à la vie. On ne peut qu'acquiescer à ce premier postulat qui se trouve adéquatement résumé, au-delà de toutes les discussions philosophiques, par cette fillette qui s'amuse à faire voler au vent une banderole portant l'inscription *crime scene*. Pour ce qui est des miracles, force est de reconnaître que la mise en scène de Kasdan ne possède pas cette magie nécessaire qui aurait donné une certaine cohésion et cimenté davantage cette série de vignettes, permettant ainsi au film de s'élever au-dessus de l'anecdote.

Après avoir traversé un tremblement de terre, une réanimation cardiaque, une fusillade, une arrestation brutale, la découverte d'un poupon abandonné et diverses

L'Autre

Le matin vient de frotter ses yeux comme pour mieux voir l'aube se lever dans son plus simple appareil. Tout semble baigner dans l'huile solaire. Un matin clair où le soleil serait tenté de prendre quelques photos. Le vieux Simm s'amuse avec son chien sur la place d'un petit village méditerranéen à proximité de la mer. À l'hôtel Splendid, des volets bleus s'ouvrent pour découvrir le sourire d'un jeune homme qui complimente le vieillard sur la beauté de son pays. Simm est sous le choc d'un cadeau inattendu. C'est un peu comme si le ciel s'était incarné dans le sourire amical d'un matin plein de tendresse. Et voilà que tout bascule dans le néant. Un 8 à l'échelle de Richter provoque une secousse qui dure 20 longues secondes.

Tout est arrivé trop vite. Simm n'avait pas su lire la prémonition de son chien par trop agité. Pour corriger cette lacune, il s'obstine à faire du surplace pour ne pas abandonner ce sourire matinal entre deux volets bleus. Après cinq jours, les autorités donnent l'ordre

formes d'agression, on s'étonne de ne pas être ému outre mesure. Et de constater que le moment le plus révélateur, d'autant plus troublant qu'il était probablement involontaire, est lié à l'apparition dans les premières minutes du film de l'invincible «Magic» Johnson en action, quelques semaines avant qu'il n'assène une douche froide à la naïveté du public américain.⁽¹⁾

Lorsque les miracles se font rares et que les étoiles tombent une à une, l'Amérique pleure son innocence souillée et son confort menacé.

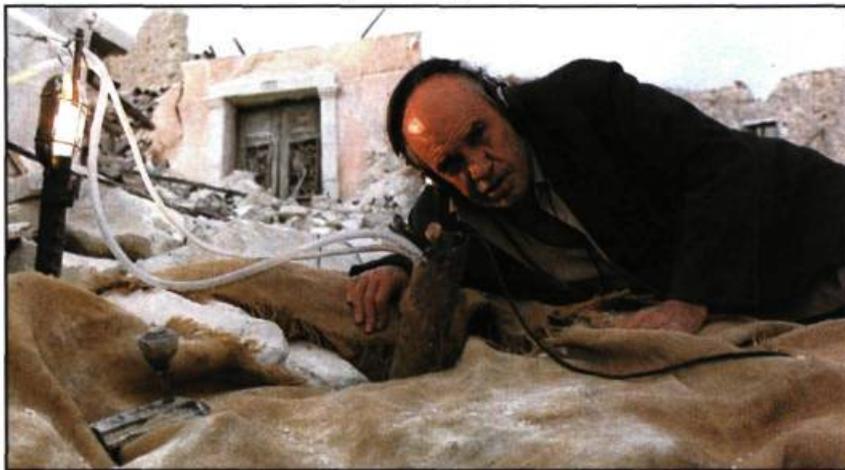
Dominique Benjamin

(1) C'est le 7 novembre 1991 que Irvin «Magic» Johnson annonçait qu'il était porteur du virus HIV et mettait fin à sa carrière, soit moins de deux mois avant la sortie du film.

d'abandonner le site. Simm ne dort plus. La nuit, il écoute. Il est sûr que son ami l'entend. Un jeune homme veut le convaincre de quitter les lieux. Peine perdue. Le moindre soupir d'un caillou éveille en lui comme un cri d'espoir. En pleine nuit, il reçoit la visite d'Aga. Il y aura enterrement de poupée. Simm pleure. Un jour, au cri d'appel du vieil homme semble répondre un son d'animal traqué. Une équipe de sauveteurs se pointera. On réussira à communiquer avec l'étranger enfoui qui se fera appeler Jean. À Simm, il donnera le nom de Ben. L'espoir se fait de plus en plus mince quand une des galeries s'effondre. Mais les cas les plus désespérés sont les espoirs les plus beaux. On entend battre le cœur de Jean. Le combat reprend sous le soleil de la vie.

L'Autre aurait pu s'intituler *L'Attente*. Bernard Giraudeau nous fait partager la patience qu'il faut pour donner toute sa chance à l'espoir. L'attente fait partie intégrante de tout être humain normalement constitué. Quand on n'attend plus rien de la vie, on végète. Attendre peut s'avérer aussi pénible qu'ennuyeux. **L'Autre** n'y échappe pas complètement. Le réalisateur ne craint pas de nous faire sentir physiquement la densité de la durée. Comme pour contrarier cet ennui, des événements souvent subtils viennent heureusement relancer l'action. Ici, l'attente est grosse d'une espérance sans faille.

Pour son premier long métrage destiné aux salles de cinéma, Giraudeau n'a pas voulu donner dans le prêt-à-avaler. Il a préféré prendre le beau risque de l'imagination au pouvoir: suggérer des pistes pour chasseurs curieux. La mise en scène de **L'Autre** est d'une simplicité désarmante. Cependant, elle échappe à toute banalité parce qu'elle s'acharne à questionner des débris et ne perd jamais de vue Simm et son obstination. La caméra n'a de regard que pour eux. Elle devient comme obsédée par la



foi d'un sauvetage. Elle ne semble pas savoir pourquoi, mais elle est sûre que Jean est vivant. La mise en scène nous fait vivre tout cela d'une façon quasi palpable.

Bernard Giraudeau ne cache pas son intérêt pour la dimension religieuse de la vie. Il avoue un faible très fort pour le symbolisme. Et les paraboles recouvrent des choses qui le hantent de façon permanente. Dans ce contexte, il n'a fait qu'obéir à un désir têtue, quand il a décidé de porter à l'écran le livre d'Andrée Chédid. Projet qu'il mijotait depuis 18 ans. **L'Autre** s'offre à nous comme une parabole de choix. Une parabole, c'est un récit capable de rejoindre toutes les couches de la société. D'un part, un illettré peut saisir le sens d'une parabole jusque dans sa pointe la plus subtile. Voilà pourquoi le Christ des Évangiles, en vrai pédagogue, a su si bien s'en servir pour illustrer certaines vérités difficiles à cerner de façon abstraite. D'autre part, les savants n'arrêtent pas de se pencher sur ces contes pour tous. Ils ne se lassent pas d'en extraire la substantifique moelle. Pourquoi? Parce que la parabole a la mentalité d'une vraie source: elle peut être aussi suggestive qu'inépuisable. Sur la foi de ces constats, **L'Autre** risque de durer bien au-delà de l'indifférence de ses contemporains.

Les significations de **L'Autre**? Elles sont multiples tout en privilégiant le thème du triomphe de la vie. Le

Jesuit Joe

Racontée par un vautour charmant du nom de Monachus (auquel Jean-Pierre Kalfon prête sa voix), l'histoire de Jesuit Joe a de quoi surprendre les cinéphiles peu familiers de l'oeuvre du bédéiste italien Hugo Pratt. Ce dernier, rappelons-le, est surtout connu pour les aventures (en neuf albums) du fameux marin Corto Maltese.

Premier film du réalisateur de pub français Olivier Austen, **Jesuit Joe** est une adaptation quasi littérale des dessins d'Hugo Pratt qui a aussi participé au scénario. Au départ on peut reprocher à l'auteur de connaître mal les Amérindiens, car il serait impensable pour un autochtone du Canada de revêtir l'uniforme de la Police Montée dans le but de faire régner sa propre loi. Mais comment expliquer à un Européen que, dans notre pays, à part les Blancs, il n'y a que les Sikhs qui daignent porter le costume rouge de la G.R.C., et partiellement d'ailleurs, puisqu'ils troquent le fameux chapeau scout contre le turban? Le folklore canadien semble bien peu exportable, c'est le moins qu'on puisse dire. Néanmoins, comme l'action du film se déroule en 1911, accordons à Hugo Pratt le bénéfice de la crédibilité historique.

Petit-fils de Louis Riel (!), Jesuit Joe a vu son grand-père monter à l'échafaud. Pour lui, la culture blanche ne

film nous dit que la vie, c'est la plus acharnée des bêtes féroces. Elle ne lâche sa proie qu'après avoir été désarmée par la déraison de vivre. Un coeur qui veille peut ressusciter des morts. Si une seule personne pense à vous, vous n'êtes pas mort. Mettre toute sa foi dans un désir peut provoquer sa réalisation. L'amitié est un miracle permanent capable de donner vie à un être enfoui sous des gravats. Un sourire gratuit ne sait pas mourir dans la mémoire de celui qui le reçoit généreusement. **L'Autre** lance un vibrant appel au dépassement et à la compréhension entre des générations et des cultures différentes. Il nous suggère que la solidarité, c'est ce que les humains ont inventé de mieux pour défier les pires catastrophes.

Sur cette aventure intérieure filmée en extérieurs, plane le lyrisme de la fin d'un monde qui se souviendrait de sa spiritualité. À la fin de **L'Autre**, Simm ne s'approche pas du survivant quand on extrait ce dernier de son antre. Simm est sûr qu'il est vivant. Plus sûr que ça, tu suris. Et le spectateur complice qui se glisse dans les plis de cette certitude chevauche une voie lactée qui débouche sur une lumière sans cerne et d'une profonde beauté.

Janick Beaulieu



pourra jamais coexister avec celle des aborigènes, bien qu'il soit lui-même métis et qu'il ait été un bon élève des missionnaires blancs. Ayant suivi des cours de catéchisme (d'où son nom), Jesuit Joe est cependant loin d'être un modèle de vertu, surtout en ce qui a trait aux péchés capitaux de colère, d'envie, de luxure. Très soupe au lait, il a des sautes d'humeur étonnantes. Dès la première séquence, il tue un couple d'oiseaux, non pour les manger, mais parce qu'il y a, dit-il «trop de bonheur dans cette forêt»... Il n'hésite pas à forniquer avec la

L'AUTRE — Réalisation: Bernard Giraudeau — Scénario: Bernard Giraudeau, d'après le roman d'Andrée Chédid — Production: Tarak Ben Amar — Images: Yorgos Arvanitis — Montage: Claude Fréchede et Annick Baly — Son: Dominique Levert — Décors: Jean-Pierre Clech — Costumes: Frédérique Santerre — Interprétation: Francisco Rabal (Simm), Wadek Stanczak (L'Autre), Smail Mekki (Kamel), Julian Negulesco (le médecin), Dolly Abou Mrad (Aga), Rafic Ali Ahmed (le chef de chantier), Costas Charalambides (Diego) — Origine: France / Italie — 1990 — 100 minutes — Distribution: France-Film.

JESUIT JOE —
Réalisation: Olivier Austen
 — **Scénario:** Hugo Pratt, Olivier Austen et Ron Base, d'après l'oeuvre d'Hugo Pratt
 — **Production:** Jean-Jacques Grimblat et Joe H. Jaizz — **Images:** Eric Dumage — **Montage:** Marie Castro Brechignac — **Musique:** Erik Armand — **Son:** Bernard Rochut et Dominique Dalmaso — **Décors:** Dan Weil — **Costumes:** Mimi Lempicka — **Interprétation:** Peter Tarter (Jesuit Joe), John Walsh (le capitaine Fox), Lawrence Treil (Mme Thorpe), Chantal Desroches (Duchesse) — **Origine:** États-Unis/France — 1991 — 100 minutes — **Distribution:** Cinéma Plus.

femme du prisonnier qu'un vrai gendarme lui a demandé de conduire en prison, ni à transpercer avec un couteau la main du prêtre qui lui a enseigné à aimer son prochain.

Là où le scénario devient prétentieux, c'est lorsque cet homme au coeur de pierre affirme être un champion des vertus cardinales catholiques: le courage, la justice, la tempérance et la sagesse. D'autant plus qu'il essaie constamment d'expliquer ses gestes par un verbiage aussi précieux qu'agaçant. Voulant retrouver sa soeur devenue prostituée, il parcourt des kilomètres en traîneau pour finalement apprendre que celle-ci est une fille naïve qui croit que son proxénète va l'emmener en Californie, alors qu'en réalité c'est au pôle Nord qu'il la conduit. Colère de Jesuit Joe qui tue aussitôt le proxénète et sa pauvre soeur. Il manque décidément quelque chose à la psychologie de ces personnages. Une fois sa vengeance accomplie, Jesuit Joe est bien prêt à retourner vivre dans la forêt, mais il est arrêté par le vrai policier. La dernière image nous montre le voutour, terrifié, qui voit ce que le spectateur devra deviner: le gendarme a-t-il tué Jesuit Joe? Ou est-ce le contraire?

Malgré les lacunes du scénario, **Jesuit Joe** n'est toutefois par un film à rejeter. La qualité des images

d'Eric Dumage lui donne un côté *grand spectacle* digne de l'écran Imax; d'autant plus que le réalisateur Olivier Austen prouve dans ce premier long métrage qu'il sait manier la caméra. Digne émule de Sergio Leone, il excelle dans les gros plans. Ses survols des montagnes canadiennes relèvent de la plus haute acrobatie et pourraient sans doute faire frissonner de plaisir certains fédéralistes qui, pour rien au monde, ne veulent se séparer de leurs *Rocheuses*.

Malheureusement, Olivier Austen a la fâcheuse manie de répéter très souvent les mêmes plans; celui, entre autres, des nuages qui voyagent au-dessus des montagnes revient constamment. Ce *minimalisme* (de même qu'un usage surabondant de ralentis) devient à la longue fastidieux, et tous ces effets alourdissent l'action déjà très mince. Quant à la trame sonore, elle semble faite pour plaire tantôt aux amateurs de cantates pour chœur et orchestre, tantôt aux nostalgiques de l'harmonica, et, à une occasion, aux adeptes de musique rock: pot-pourri très peu réaliste pour un film essentiellement folklorique.

Pierre Fortin

CAFÉ CHERRIER INC.



Le café des artistes
 bistro-terrasse

3635, rue Saint-Denis, Montréal

Tél.: 843-4308

Tous les matins du monde

Disons-le d'emblée, **Tous les matins du monde** est un film magnifique. Ce que Corneau a réussi, ce n'est pas tellement un film sur la musique, ou même sur le processus de création — mais il n'est pas question de nier le goût manifeste de l'auteur de **Nocturne indien** pour la musique, et plus spécifiquement, dans le cas qui nous occupe, pour la musique baroque française — qu'une oeuvre qui, à l'instar du roman dont elle est inspirée, nous propose un regard sur le temps qui fuit, mieux, une fable sur l'amour et la mort, sur la persistance du souvenir et la curieuse attitude qu'ont les hommes de se nourrir à même leurs douleurs les plus vives.

Le film débute par un gros plan de Depardieu personnifiant Marin Marais, musicien vénéré qui enseigne encore, en ce début du XVIII^e siècle, la pratique de la viole de gambe, instrument quelque peu désuet qui sera bientôt supplanté par le violoncelle. Marin est vieux, il transpire, il n'arrive plus à se concentrer. Soudain, il fait cesser la musique et s'adresse à ceux qui, en hors champ, l'appellent respectueusement *Maître*. Il ne veut plus travailler, il désire raconter son histoire, celle d'un jeune homme devenu l'élève d'un maître avant d'accéder lui-même au stade suprême de son art.

Si ce point de départ est intéressant, il n'est toutefois pas vraiment inédit; on peut y déceler notamment quelque similitude avec l'**Amadeus** de Forman (Corneau a d'ailleurs ajouté ce prologue ainsi que l'épilogue, absents du roman de Quignard). Plus originale est l'évolution du rapport maître-élève, qui ne se fonde pas ici sur la communion classique entre le maître et le disciple, mais plutôt sur un rejet immédiat et viscéral de l'élève par le maître. Peu convaincu des aptitudes de Marin Marais, en qui il ne voit qu'un *technicien* de la

musique, Sainte Colombe cherche par tous les moyens à le dissuader d'apprendre. Ce Marais paraît trop glauque aux yeux du janséniste Sainte Colombe; il le croit incapable de s'élever de son borborygme, de ressentir véritablement l'appel de la transcendance, sans laquelle un musicien ne restera jamais qu'un quelconque exécutant.

Mais dans l'esprit de Sainte Colombe, le pire handicap de Marais reste de n'avoir pas suffisamment vécu pour connaître la souffrance indispensable à la création. La mort est pour lui un déclencheur: jamais Sainte Colombe n'aura été si passionnée par son art qu'à partir du moment où son épouse disparaît... pour réapparaître sporadiquement (fantôme ou illusion?), venant curieusement vivifier le flux créateur. La mort donne vie, elle vient nourrir et se nourrir aux sources de la musique.

La musique devient donc l'élément le plus fondamental, le plus omniprésent dans le film de Corneau, dont la mise en scène reste sobre et concentrée sur les principaux comédiens, tous remarquables de justesse et d'émotion contenue.

Cela n'empêche pas Corneau de glisser çà et là quelques références picturales (film d'époque oblige) et même cinématographiques — par exemple, le plan de Marielle s'enfonçant dans l'eau, clin d'oeil respectueux à **L'Intendant Sansho** de Mizoguchi⁽¹⁾. Cette référence confirme la tendance amorcée par le film précédent d'un réalisateur que l'on avait peut-être trop rapidement catalogué dans un genre bien déterminé (le polar) et qui, sans doute, n'a pas fini de nous surprendre.

Denis Desjardins

(1) Sauf que Sainte Colombe ne se noie pas.

TOUS LES MATINS DU MONDE — **Réalisation:** Alain Corneau — **Scénario:** Pascal Quignard et Alain Corneau, d'après le roman de Pascal Quignard — **Production:** Jean-Louis Livi — **Images:** Yves Angelo — **Montage:** Marie-Joséphine Yoyotte — **Montage:** Sainte Colombe, Marin Marais, Lully, Couperin et Jordi Savall — **Son:** Pierre Gamet — **Décors:** Bernard Vezat — **Costumes:** Hélène Robin et Gil Noir — **Interprétation:** Jean-Pierre Marielle (Sainte Colombe), Gérard Depardieu (Marin Marais), Anne Brochet (Madeleine), Guillaume Depardieu (Marin Marais jeune), Caroline Sihol (Mme de Sainte Colombe), Carole Richert (Toinette) — **Origine:** France — 1991 — 114 minutes — **Distribution:** Alliance/Vivafilm.



DANS LA TRADITION DE
LES LIAISONS DANGEREUSES



TIMOTHY
DALTON

(Permis de tuer)

VALERIA
GOLINO

(Rainman)

La Putain du Roi

Elle fera de lui
l'objet de sa haine,
l'instrument de sa vengeance,
et l'amour de sa vie...

Version française de THE KING'S WHORE

UN FILM D'AXEL CORTI

AVEC STÉPHANE FREISS MARGARET TYZACK
THEODORE CHALIAVIN ELEANOR DAVID PAUL CRAUCHET
ET ROBIN RENUCCI DANS LE RÔLE DE CHARLES
ADAPTATION ET DIALOGUES DE DANIEL VIGNE
FREDERIC RAPHAEL ET AXEL CORTI IMAGES GERNOT ROLL
SCÈNES FRANCESCO FRIGERI COSTUMES CARLO DIAPPI
MONTAGE JOELE VAN EFFENTERRE MUSIQUE GABRIEL YARED
DIRECTEUR DE PRODUCTION ROBERTO COCCO
PRODUIT PAR MAURICE BERNART EN ASSOCIATION AVEC
WIELAND SCHULZ-KEIL ET PAOLO ZACCARIA.

MALOFILM
VIDÉO

1991 DRAME

Star Trek VI — The Undiscovered Country

Il y a belle lurette que la saga des *Star Trek* n'a plus rien à dire au cinéma. Déjà, en 1979, le premier film (toujours le plus impressionnant des six) reprenait des éléments de deux épisodes de la série TV originale. Le deuxième était la suite directe d'un autre épisode, alors que le troisième tentait désespérément de se sortir du pétrin narratif dans lequel *The Wrath of Khan* l'avait plongé (la mort de Spock). *Star Trek IV* exploitait pour sa part le filon usé du retour dans le temps jumelé à un thème écologique (sauvons les baleines!). Quant à *Star Trek V*, il a atteint de tels sommets dans le kitsch qu'il est préférable de l'oublier.

À défaut d'être original, *Star Trek VI* marque à tout le moins le retour d'un vrai réalisateur. Avec Nicholas Meyer aux commandes, on peut s'attendre à de l'action, du rythme, de belles idées visuelles et une mise en scène énergique. Ayant auparavant réalisé *Star Trek II — The Wrath of Khan*, Meyer connaît bien les personnages de l'Entreprise et il est familier avec le concept de la série. En reprenant du service, il retrouve le style qui avait fait le succès de *Star Trek II*. Aussi n'est-il pas surprenant de relever un grand nombre de similitudes entre les deux films.

En premier lieu, Meyer prolonge la métaphore maritime déjà développée dans le deuxième film. Quand la planète explose à l'ouverture de *Star Trek VI*, ce n'est pas une onde de choc sphérique qui est générée, mais un véritable raz-de-marée énergétique qui frappe le vaisseau Excelsior.

Ce que cette illustration perd en réalisme scientifique, elle le gagne en poésie visuelle. Plus tard, les affrontements entre vaisseaux spatiaux ennemis prennent des allures de combats navals, exécutés avec la même lenteur calculée que dans le *II*. La musique, au cachet militaire très appropriée, contribue également à cet esprit marin.

Par ailleurs, le général Klingon Chang se révèle un digne successeur de Khan. Lui aussi s'amuse à citer Shakespeare et rêver d'affronter le capitaine Kirk. L'ironie est de taille, quand on sait que c'est le shakespearien Christopher Plummer qui interprète Chang. Avec sa plaque de métal lui cachant un oeil et ses allusions à l'aristocratie militaire, Chang rappelle également l'officier allemand qu'interprétait Eric von Stroheim dans *La Grande Illusion* de Jean Renoir. Une référence à Renoir dans *Star Trek VI*? Il y a du Nicholas Meyer là-dessous!

On retrouve encore dans ce film une Vulcaine qui éprouve de la difficulté à côtoyer les humains, comme Saavik dans *Star Trek II*. De plus, Kirk et McCoy sont

détenus prisonniers dans les souterrains d'une planète de glace qui fait écho aux grottes façonnées par l'équipe Genesis dans le *II*. Et puis, on y parle toujours de vieillesse et de retraite, ce qui devient ici très à propos puisqu'il s'agit officiellement du dernier film de la série. Certains comédiens (DeForest Kelley en tête) ont d'ailleurs largement dépassé l'âge de la retraite.

On a l'impression que Meyer (qui est également l'auteur du scénario) n'aime pas vraiment les personnages, ce qui explique peut-être les tourments qu'il leur fait subir. Après avoir tué Spock dans le deuxième volet, il passe à deux doigts d'éliminer Kirk dans celui-ci. Tout dans la scène finale conduisait inéluctablement à sa mort. Les producteurs auraient-ils changé d'avis à la dernière minute, redoutant la réaction des fans? Peut-être songent-ils malgré tout à un *Star Trek VII*. C'est bien dommage que Kirk survive, car il serait mort en héros, une fin honorable après vingt-cinq ans de loyaux services.

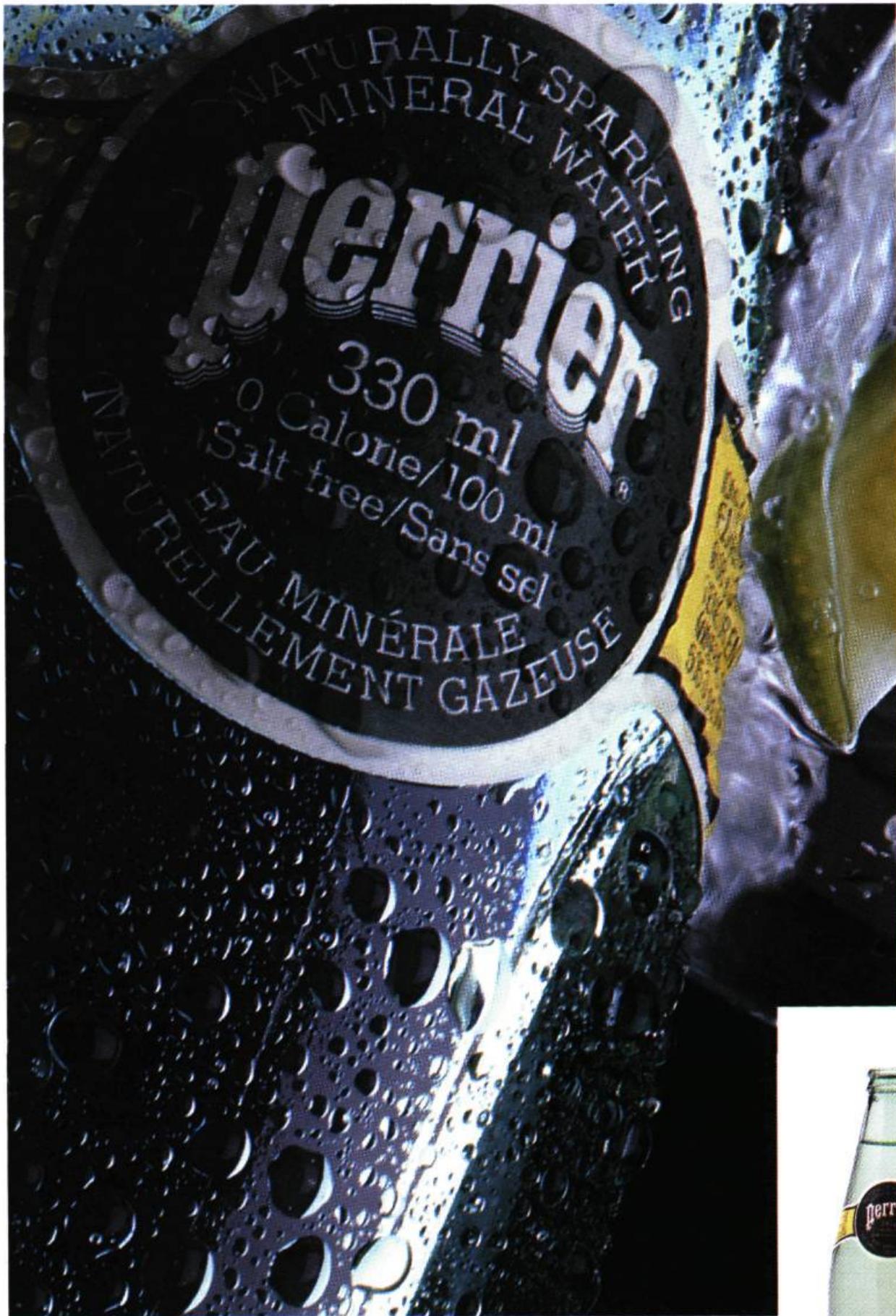
De même McCoy aurait dû périr sur la planète-prison. Il est trop vieux pour avoir pu survivre à une telle épreuve. De plus, sa mort aurait apporté une conclusion tragique et forte à une séquence d'évasion péniblement clichée (tout y est, même la belle extraterrestre qui se transforme en un double de Kirk!). Tout le scénario regorge de clichés et d'anachronismes. Il s'avère sans surprise et se contente de transposer une banale intrigue de guerre froide dans l'univers de *Star Trek*, dans lequel les Klingons représentent les Russes. Quelle ironie si le traître avait été Chekov, le Russe qui a plus que tout autre (mis à part le capitaine Kirk) des raisons de redouter une alliance entre les Klingons et la Fédération des Planètes! Malheureusement, ce n'est pas le cas et le complot est rapidement révélé.

Nicholas Meyer pourra tout de même se vanter d'avoir réalisé les deux chapitres les plus divertissants de la série et d'avoir terminé en grande fanfare les voyages intersidéraux du vaisseau Entreprise. Mais est-ce bien le dernier? L'allusion de Kirk à Peter Pan dans sa dernière réplique — «Direction: deuxième étoile à droite et naviguez jusqu'au matin» — laisse envisager le pire.

André Caron

STAR TREK VI: THE UNDISCOVERED COUNTRY — **Réalisation:** Nicholas Meyer — **Scénario:** Nicholas Meyer et Danny Martin Flinn — **Production:** Ralph Winter et Steven—Charles Jaffe — **Images:** Hiro Narita — **Montage:** Ronald Roose et William Hoy — **Musique:** Cliff Eidelman — **Son:** Gene S. Cantamessa — **Décor:** Herman Zimmerman et Nilo Rodis—Jamero — **Costumes:** Dodie Shepard — **Effets spéciaux:** Scott Farrar — **Interprétation:** William Shatner (Kirk), Leonard Nimoy (Spock), DeForest Kelley (McCoy), Christopher Plummer (Chang), James Doohan (Scooty), Walter Koenig (Chekov), George Takei (Sulu), Nichelle Nicholls (Uhuru), Iman (une prisonnière), Kim Cattrall (la lieutenant Valeris), David Warner (le chancelier Gorkon) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 109 minutes — **Distribution:** Paramount.





L'ALTERNATIVE RAFFRAICHISSANTE

C'est original, c'est Perrier.



The Addams Family

Il ne faut guère se surprendre que cette transposition de l'univers de Charles Addams au grand écran ne retienne que le vernis délicieusement grand-guignolesque de l'humour du célèbre illustrateur. Tout l'aspect satirique et parfois même cynique des vignettes d'Addams se trouve dilué dans un ensemble qui vise le divertissement familial et inoffensif. C'est le triomphe de l'image et du décoratif et c'est l'échec du contenu et de la substance.

Les oeuvres de Charles Addams, sans jamais tremper à tout prix dans le vitriol, témoignaient en général d'une vision espiègle et mordante des travers de la société américaine. Addams reprenait à son compte l'Amérique innocente de Norman Rockwell et s'amusait à la pervertir juste un peu. Exemple: dans un de ses dessins parus durant la période des fêtes dans le *New Yorker*, on voit les deux enfants de la famille Addams attiser un feu de foyer, cependant que maman Addams passe la remarque suivante: «N'est-ce pas charmant... les petits trésors croient encore au père Noël!»

Le succès de Charles Addams est dû en grande partie à cet effort conscient de l'humoriste de se servir du quotidien banal de l'Américain moyen. Pour sa série d'illustration décrivant la famille Addams, l'auteur s'inspire des habitudes de vie d'une famille américaine traditionnelle et se contente simplement de les mettre à l'envers. Cela ressemble au jeu où les participants s'amusent à dire toujours le contraire de ce qu'ils pensent. Dans un dessin où Morticia Addams joue aux cartes avec grand-maman Addams, elle le regarde sévèrement et lui reproche «de ne pas tricher»! Le film est dominé par ce genre d'humour absurde, autant dans les dialogues que dans le visuel. Plusieurs passages reprennent sans les modifier des gags inventés par le dessinateur. Ce sont plus souvent qu'autrement les meilleurs moments du film. Chez le dessinateur, **The Addams Family** n'est pas une histoire mais un concept humoristique qui favorise le gag isolé et instantané. Les scénaristes du film se sont retrouvés prisonniers de ce concept et incapables de

structurer leur enfilade de saynètes comiques dans une véritable intrigue. Ce qui tient lieu de scénario, c'est-à-dire une faible histoire d'usurpateur voulant s'emparer de la fortune des Addams, finit par obstruer au lieu de soutenir l'inspiration fantaisiste épisodique du film. En voulant proposer un emballage pour lier entre elles les anecdotes éparées qui constituent le quotidien des Addams, les scénaristes n'ont pas su respecter l'essence du brillant illustrateur. Au lieu de puiser à même les rituels journaliers de la famille traditionnelle américaine, ils ont créé de toutes pièces une médiocre aventure de bons et de méchants. Pire encore, ils n'ont jamais tenté de situer les Addams dans un environnement significatif (on devine la présence d'une banlieue cossue, mais je dis bien on devine). C'est tout le contraire de la démarche brillante de Tim Burton dans **Edward Scissorhands**. La partie du film où les Addams dépossédés doivent vivre dans le vrai monde et se chercher un emploi constituait une belle occasion pour les auteurs de propulser le film dans la satire sociale. Au lieu de cela, ils se débarrassent rapidement de la situation qui semble, à l'évidence, ne pas les inspirer.

Je suppose qu'il est cependant inutile de boudier son plaisir bien que le film soit un demi-échet. Plusieurs passages sont savoureux et au moins une scène parvient à donner une idée juste de ce qu'aurait pu être l'ensemble si les auteurs avaient joué le jeu jusqu'au bout: l'hilarante séance de théâtre d'enfants où les deux bambins Addams se mutilent joyeusement sur les planches. Par ailleurs, rien à redire sur la forme. Les décors, les costumes, les effets spéciaux, les éclairages, tout cela est superbe comme on pouvait s'y attendre. Rien à redire non plus sur le jeu des interprètes qui s'en donnent tous à coeur joie. Rien à redire mais pas grand chose à dire non plus sur ce film du temps des fêtes qui s'offre à nous comme du bonbon trop sucré qu'on aurait aimé plus acidulé.

Martin Girard

THE ADDAMS FAMILY

— **Réalisation:** Barry Sonnenfeld — **Scénario:** Caroline Thompson et Larry Wilson, d'après les personnages créés par Charles Addams — **Production:** Scott Rudin — **Images:** Owen Roizman — **Montage:** Dede Allen et Jim Miller — **Musique:** Marc Shaiman — **Son:** Cecelia Hall — **Décors:** Richard MacDonald et Marjorie Stone McShirley — **Costumes:** Ruth Myers — **Interprétation:** Anjelica Huston (Morticia Addams), Raul Julia (Gomez Addams), Christopher Lloyd (l'oncle Fester), Christina Ricci (Wednesday Addams), Jimmy Workman (Pugsley Addams), Dan Hedaya (Tully Alford), Elizabeth Wilson (Abigail Craven), Judith Walina (la grand-mère), Carel Struycken (Lurch), Dana Ivey (Margeret Alford), Christopher Hart (Thing), Paul Benedict (le juge Womack) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 99 minutes — **Distribution:** Paramount.



L'expression artistique, une autre énergie en mouvement



Hydro-Québec

Beauty and the Beast / La Belle et la Bête

Certains croient que chacun a en lui-même les qualités nécessaires au changement. D'autres laissent entendre que seule une intervention extérieure peut changer quelque chose à ce qu'on est. Comparer le film de Disney au conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont fait surgir ces questions.

Le conte de madame Leprince de Beaumont, une écrivaine française du XVII^e siècle, comporte huit chapitres. Le film de Disney respecte assez fidèlement ces divisions. On a ajouté un prologue pour expliquer les origines de la Bête, ce que le conte n'explique qu'à la fin. Un beau prince pas vraiment charmant parce que superficiel a été transformé en bête par une fée déguisée en mendicante. Il lui avait refusé le gîte et une rose qu'elle lui offrait en guise de paiement. La Bête recouvrera une forme humaine le jour où il saura aimer une femme et se faire aimer d'elle. Ce charme doit être rompu avant que le prince ait atteint sa vingt et unième année. La rose enchantée offerte par la fée compte le temps qu'il lui reste.

Le conte français entre tout de suite dans l'histoire d'un marchand pauvre depuis peu de temps, veuf et père de six enfants, dont une, la Belle enfant, est beaucoup plus vertueuse que les autres. Belle du dessin animé est la fille unique d'un savant original. À l'instar du personnage du conte, elle emploie « la plus grande partie de son temps à lire... »⁽¹⁾. Les petites gens de son village ne comprennent pas sa passion pour la lecture et son manque d'intérêt pour le très beau mais inculte Gaston. Ici, on met l'accent sur l'originalité et la sensibilité de Belle. Dans le conte, on soulignait plutôt la bonté et l'attachement filial de la Belle enfant à son infortuné père.

Après la présentation des principaux personnages, il se produit un événement qui amène le père à quitter la maison familiale pour se rendre dans un autre lieu. Dans le conte, le père doit aller chercher des marchandises qui arrivent par bateau. Dans le film, il va présenter une de ses inventions, une machine qui coupe et corde le bois, à une foire qui se tient de l'autre côté de la forêt.

Dans le troisième volet de l'histoire, le père s'égaré dans la forêt à cause d'une tempête. Il trouve refuge dans un château où il est d'abord bien accueilli. Notons que dans le dessin animé une horloge, un chandelier, une théière, une petite tasse et un pouf parlent et bougent. Ce sont les serviteurs du prince. Ils ont été métamorphosés en même temps que leur maître.



Dans le quatrième chapitre du conte, le père est condamné à mourir trois mois plus tard, parce qu'il a cueilli une branche d'un berceau de roses qui ornait les jardins de Bête. Le père du film de Disney est jeté au cachot parce qu'il s'est assis dans le fauteuil de Bête. Pendant l'absence du père, Gaston voit sa demande en mariage refusée par Belle.

Dans la cinquième partie du conte, la Belle enfant choisit de se livrer pour sauver la vie de son père. Dans la version filmée, Belle quitte la maison familiale dès qu'elle comprend qu'il est arrivé quelque chose à son père. Bête libère le père et prend la jeune fille en otage parce que cette dernière lui en donne l'idée.

Dans le sixième chapitre, la Belle enfant apprend à ne plus avoir peur de la Bête. « Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous »⁽²⁾, dit-elle. Son geôlier lui donne la permission d'aller au chevet de son père pendant quelques jours. Un miroir magique avait montré que le père était mourant. Dans le film, Belle se sauve parce qu'elle a peur de Bête qui est laid non seulement physiquement, mais aussi moralement. Il s'humanise lorsqu'il voit que Belle est attaquée par des animaux sauvages. Il lui sauve la vie. Bête permet à Belle de voir son père dans un miroir. Il lui permet aussi de partir sans espérer son retour.

Dans le conte, Bête meurt presque de chagrin parce que la Belle enfant est retenue à la maison de son père.

BEAUTY AND THE BEAST (La Belle et la Bête) — **Réalisation:** Gary Trousdale et Kirk Wise — **Scénario:** Linda Woolverton, d'après le conte de Mme Leprince de Beaumont — **Production:** Don Hahn — **Principaux animateurs:** Brian McEntee, Ed Gertner, Lisa Keene, James Baxter, Glen Keane, Andreas Déja, Nick Ranieri, Will Finn, Dave Pruiksma, Ruben A. Aquino, Chris Wahl et Russ Edmonds — **Montage:** John Carnochan — **Musique:** Alan Menken — **Son:** Michael Farrow et John Richards — **Effets spéciaux:** Dave Bossert, Dorse Lanpher, Ted Kierscey et Mark Nyer — **Voix:** Paige O'Hara (Belle), Robby Benson (la Bête), Jerry Orbach (Lumière), Angela Lansbury (Mme Potts), Richard White (Gaston), David Ogden Stiers (le narrateur et Cogsworth), Jesse Corti (le fou), Rex Everhart (Maurice) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 85 minutes — **Distribution:** Buena Vista.

(1) Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, Éditions Gallimard, p. 7.

(2) *Ibid.*, p. 46.

LA CLÉ DU MYSTÈRE OUVRE LA PORTE D'UN CAUCHEMAR.



JEREMY IRONS

KAFKA

scénario de

THERESA RUSSELL JOEL GREY IAN HOLM JEROEN KRABBE avec ARMIN MUELLER-STAHL et ALEC GUINNESS

PRODUCTION: MIRA MAX FILMS. RÉALISATION: BALTIMORE. AVEC JEREMY IRONS, JOEL GREY, IAN HOLM, JEROEN KRABBE, ARMIN MUELLER-STAHL, ALEC GUINNESS. MONTAGE: JAMES HARRIS. MUSIQUE: JAMES HARRIS. COSTUMES: JAMES HARRIS. COIFFURE: JAMES HARRIS. MAQUILLAGE: JAMES HARRIS. DÉCOR: JAMES HARRIS. ÉCLAIRAGE: JAMES HARRIS. SON: JAMES HARRIS. MONTAGE: JAMES HARRIS. RÉALISATION: BALTIMORE. AVEC JEREMY IRONS, JOEL GREY, IAN HOLM, JEROEN KRABBE, ARMIN MUELLER-STAHL, ALEC GUINNESS. MONTAGE: JAMES HARRIS. MUSIQUE: JAMES HARRIS. COSTUMES: JAMES HARRIS. COIFFURE: JAMES HARRIS. MAQUILLAGE: JAMES HARRIS. DÉCOR: JAMES HARRIS. ÉCLAIRAGE: JAMES HARRIS. SON: JAMES HARRIS. MONTAGE: JAMES HARRIS. RÉALISATION: BALTIMORE.

MIRAMAX

FCFP
DISTRIBUTION

BIENTÔT À L'AFFICHE DANS UN CINÉMA FAMOUS PLAYERS

Un rêve qui lui fait voir que Bête souffre ramène Belle au château. Lorsqu'elle le découvre mourant, elle lui déclare son amour. L'action du film est plus complexe. Gaston tente de faire interner le père de Belle. Il veut aussi tuer Bête. Alors que ce dernier est agonisant, Belle lui déclare son amour. Un instant plus tard, le dernier pétale se détache du calice de la rose enchantée.

Tout se termine par la métamorphose tant attendue. Bête se transforme en un jeune prince charmant et tous sont transportés dans la grande salle du château pour célébrer l'union de Belle et du Prince. Dans le conte français, moralisme oblige, la fée qui a jeté un sort sur le

Prince n'a aucun motif valable. Elle a agi par pure méchanceté. La confrontation a donc lieu entre des personnages qui illustrent soit la vertu, soit le vice. La Belle-Enfant et le Prince sont victimes de la méchanceté et c'est une bonne fée qui répare les torts causés par la mauvaise fée. Le déroulement des choses dépend d'un bon vouloir extérieur. Par contre, dans le dessin animé américain, Belle et Bête ont dû apprendre à devenir meilleurs et à voir au-delà des apparences. Ils ont changé au fil du temps et des expériences. Chacun a du pouvoir sur sa vie.

Sylvie Beaupré

Meeting Venus / La Tentation de Vénus

La plupart des cinéastes détestent qu'on les étiquette. Était-ce une raison pour Istvan Szabo de donner tout à la fois dans la comédie musicale, la satire sociopolitique et le drame sentimental? Le plus récent long métrage du cinéaste hongrois tente de marier ces ingrédients dans ce qui s'avère un véritable opéra bouffe duquel on sort divertie mais surtout perdu, frustré et déçu.

Zoltan Szanto, un chef d'orchestre d'origine hongroise, accepte l'invitation de l'Opéra Europa de Paris à monter le *Tannhäuser* de Wagner. Dès le départ, on sent une immense pression pesant sur les épaules du maestro. En effet, la célèbre oeuvre du compositeur allemand sera l'objet, lors de la première, d'un déploiement médiatique imposant: une télédiffusion en direct dans plusieurs pays. Le défi est donc de taille. Ainsi, les premières images nous montrent des musiciens dissipés, certains pratiquant leur instrument, tandis que les autres s'adonnent à des jeux puérils ou placotent. D'emblée, ils nous apparaissent comme des gens ordinaires, des êtres charnels, à l'opposé de l'allure austère, empesée et soumise à laquelle nous sommes habitués de les voir.

Force m'est d'admettre que ce portrait est plutôt rafraîchissant. Par ailleurs, les répétitions prennent rapidement l'aspect d'un combat à finir entre le chef et les différentes instances syndicales implantées au sein de l'Opéra Europa. L'isolement et le conflit des deux entités (chef contre musiciens) se voient illustrés dans les nombreux plans où la caméra tourne autour de Szanto, alors que l'arrière-plan est flou. Tout au long du film, Szabo privilégie cette approche formelle et situe ainsi la majorité de l'action à l'avant-plan de l'image. On respire peu dans l'univers de *Meeting Venus*. Le film aurait sûrement gagné beaucoup en ampleur si la mise en scène de Szabo avait davantage exploité la profondeur de champ optimale.



En fait, le principal défaut de *Meeting Venus* se situe dans le manque de rigueur et de concision de l'écriture. L'histoire emprunte simultanément plusieurs directions et, malgré sa bonne volonté bien sentie, le réalisateur ne parvient jamais à vraiment respecter une ligne directrice. La récurrence d'inconvénients reliés aux conventions des employés installe une tendance à la redite qui nuit au film. On se retient de lancer après la nième interruption: ça va, on a compris.

Le personnage de Szanto est un prolongement, un alter ego de service d'Istvan Szabo lui-même et si le rapprochement entre le film à réaliser pour ce dernier et la commande placée auprès du chef d'orchestre (l'opéra

MEETING VENUS (La Tentation de Vénus) —
Réalisation: Istvan Szabo —
Scénario: Istvan Szabo et Michael Hirst —
Production: David Puttnam —
Images: Lajos Koltai —
Montage: Jim Clark —
Musique: Richard Wagner —
Son: Ian Fuller et Kant Pan —
Décors: Attila Kovacs —
Costumes: Catherine Leterrier —
Interprétation: Niels Arestrup (Zoltan Szanto), Glenn Close (Karin Anderson), Moscu Alcalay (Jean Gabor), Erland Josephson (Jorge Picabia), Johanna Ter Steege (Monique Angelo), Maite Nahyr (Maria Krawiecki), Victor Poletti (Stefano del Sarto), Marian Labuda (von Schneider), Jay O. Sanders (Taylor), Dieter Laser (von Binder), Ildiko Bansagi (Jana), Dorottya Udvaros (Edith), Etienne Chicot (Toushka) —
Origine: Grande-Bretagne — 1990 — 120 minutes —
Distribution: Warner Bros.

Tannhäuser monté en réussite éclatante) est possible, on ne peut affirmer que la démonstration s'accomplisse sans lourdeur. La difficulté de Szabo à maîtriser complètement les éléments de son récit est reflétée dans l'absence de contrôle du chef d'orchestre sur l'ensemble hétéroclite qu'il doit diriger. N'écrit-il pas à sa femme que l'Opéra Europa est le seul endroit où l'on peut être mal compris en six langues différentes?

Les artistes et administrateurs impliqués dans ce *Tannhäuser* constituent une galerie de personnages assez ahurissante qui mérite qu'on s'y arrête. Tous les clichés y sont: l'ancien communiste qui ne peut se défaire de ses vieilles habitudes, la «pédale» héroïnomane tourmentée, l'Allemand toujours ancré dans le passé et qui ressemblerait à Hitler s'il était plus mince, l'immense diva jouisseuse et outrageusement maternelle, etc. N'en jetez plus, la cour est pleine! S'agit-il là d'une vision de la nouvelle Europe? Celle à reconstruire à la suite de la chute d'un régime abusif et toujours très enraciné dans les

mentalités? Désolé, mais la métaphore est vraiment trop grosse pour être convaincante.

Le plus grave avec *Meeting Venus* c'est que les dix dernières minutes, qui sont d'une rare intensité, laissent une impression de plénitude. Le montage alternant des visages géants et des extraits de *Tannhäuser* (dont on rate tout le côté «cuir» et avant-gardiste à cause d'un ultime conflit de travail... dommage car ç'aurait mis du piquant) est effectivement très habile. Il s'en dégage toutefois un message archiconnu: la musique adoucit les moeurs et rapproche les gens. Europe 1992, nous voilà!

Mais ne vous y méprenez pas. Le grand gagnant dans toute cette entreprise est Wagner. Les applaudissements de la foule à la fin de la représentation sont pour lui. Le génie créateur du célèbre compositeur a parlé, mais Szabo n'a pas su le faire sien.

Alain Dubeau

An American Tail: Fievel Goes / West Fievel au Far West

AN AMERICAN TAIL: FIEVEL GOES WEST (Fievel au Far West) — **Réalisation:** Phil Nibbelink et Simon Wells — **Scénario:** Flint Dille, d'après l'histoire de Charles Swenson et des personnages créés par David Kirschner — **Production:** Steven Spielberg — **Principaux animateurs:** Neil Ross, Mark Marren, Nancy Beiman, Kristof Serrand, Robert Stevenhagen et Shelley Page — **Montage:** Nick Fletcher — **Musique:** James Horner — **Son:** Charlie Ajar jr, Michael C. Casper, Daniel Heahy et Thomas Gerard — **Effets spéciaux:** Scott Santoto — **Voix:** Philip Glasser (Fievel Mousekewitz), James Stewart (Wylie Burp), Erica Yohn (Maman Mousekewitz), Cathy Cavadini (Tanya Mousekewitz), Nehemiah Persoff (Papa Mousekewitz), Dom De Luise (Tiger), Amy Irving (Miss Kitty), John Cleese (le Chat R. Waul), John Lovitz (T.R. Chula) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 74 minutes.

Provoquant en duel *Beauty and the Beast* de Disney au box-office du temps des fêtes, les studios Universal ont pensé donner une suite au *An American Tail: Fievel Goes West* du cinéaste d'animation Don Bluth. Même s'il s'agit d'une production de Steven Spielberg et d'une réalisation de Phil Nibbelink et Simon Wells, qui ont notamment travaillé à la production de *Who Framed Roger Rabbit?*, il faut souligner que le nom du créateur de Fievel et de *The Land Before Time* ne figure malheureusement pas au générique... Car *Fievel Goes West* est, comme tant d'autres films du genre, une suite sans imagination qui préfère la recette (dans le sens de préfabriqué, mais aussi dans celui du profit) à l'invention.

On y retrouve tout de même l'attachante famille Mousekewitz qui, dans le premier épisode, avait fui la Russie pour venir s'établir à New York. Fievel le cadet, un souriceau aventurier et espiègle, rêve de devenir cow boy et Tanya, sa soeur, une grande chanteuse. Après que des chats eurent détruit leur taudis, la famille Mousekewitz décide d'imiter de nombreux immigrants new-yorkais en poussant vers l'ouest leur quête du bonheur américain. Le voyage sera périlleux et se terminera par un combat épique entre de redoutables chats, dirigés par un félin fin finaud, et le shérif Wylie Burp, un vieux chien bougon qui sera naturellement aidé par Fievel et son ami Tiger, le sympathique chat végétarien. Comme dans tout bon western les justiciers l'emportent et les méchants sont mis en déroute. Fievel sera décoré de l'étoile de shérif et Tanya deviendra chanteuse.

Fievel, signées par un Don Bluth habile et spirituel, s'y retrouveront facilement puisque l'intrigue reprend simplement une à une les anciennes péripéties de la famille Mousekewitz pour les adapter à un nouveau contexte. La stratégie des producteurs est claire: profiter de la popularité du film précédent pour accroître des profits déjà substantiels — 47 millions de dollars —, assurés par la seule apparition de Fievel à l'écran. Or, il ont totalement négligé l'authenticité de l'émotion que provoquait le premier épisode.

Là où Don Bluth favorisait le caractère *humain* de la famille Mousekewitz, *Fievel Goes West* se contente de suivre les mêmes personnages sans tenter de développer leur cheminement ou notre attachement à eux. Aussi, *An American Tail* se démontrait autrement plus profond tant pour le dessin lui-même que pour le scénario. Enfin, les clichés, dont Bluth extirpait des éléments comiques — voir la statue de la Liberté et le sort des immigrants dans le premier épisode — sont ici platement ramassés en une véritable bouillie pour les chats. Cependant, même un tel ragoût réserve quelques surprises qui sauront égayer les papilles de ceux à qui Don Bluth aura donné l'habitude de plats plus consistants. Le comique de certaines scènes relève parfois la sauce: traversant le désert aride du Far West, Tiger tombera par exemple sur une école et originale tribu de Sioux-Ris; de même, le combat final est précédé d'une longue préparation hilarante où le rondouillard Tiger, oui encore lui, apprend à hurler et à dégainer comme un chien policier sous la gouverne de Wylie Burp.

Ceux qui auront apprécié les premières aventures de

Ces quelques épisodes ne sauront guère faire oublier

le ratage de l'ensemble, pas plus d'ailleurs qu'il ne faudrait les considérer comme des pièces d'anthologie. Il s'agit tout au plus d'une oasis dans un désert d'imagination qui ne réussit qu'à nous faire regretter encore plus l'absence de Don Bluth. Cet ancien employé des studios Disney, qui a appris son métier dans les coulisses des productions de **Bambi** et **Fantasia**, nous avait offert récemment **All Dogs Goes Heaven**, une histoire autrement attachante, au montage parfois étourdissant. Les productions de Don Bluth représentent d'ailleurs souvent la seule alternative *action-émotion* au romantisme suranné des images animées de Disney.

Rien de tout cela avec **Fievel Goes West**, même s'il demeure fort possible que cette production sans originalité, tirée du livre de recettes hollywoodiennes *Comment produire des films à succès* (notez la présence aux voix de vedettes sur le retour: James Stewart et Dom De Luise), séduise l'Académie qui pourrait lui remettre une statuette pour la chanson *Dreams to Dream* interprétée par Linda Ronstadt. Parions toutefois que le jeune public ne sera pas aussi dupe et qu'Universal apprendra sans doute à ses dépens qu'on ne peut lui passer en douce du travail bâclé. Et ce n'est pas non plus



parce qu'on a affaire à des enfants gavés de vidéo-clips que l'on peut arriver à les toucher sans intelligence et émotion. Prévission: avec **Beauty and the Beast**, Disney mettra K.O. la petite souris qui a un appétit de lion...

Mario Cloutier

Hook / Capitaine Crochet

Peter Banning est un monsieur trop sérieux, un avocat obsédé par son travail et négligeant totalement sa charmante épouse, sa mignonne petite fille et son valeureux petit garçon. Un Américain qui rate régulièrement les matches de baseball où officie son fils Jack, quel père indigne, quel géniteur sans entrailles! Heureusement que l'équilibre naturel sera rétabli grâce à une série d'aventures qui, amorcées à Londres, se poursuivront au royaume magique de Neverland où Hook (le Capitaine Crochet), son vieil ennemi, a kidnappé les enfants de Banning qui va enfin se rappeler sa véritable identité, son véritable nom: Peter Pan! Grâce à l'aide dévouée de Tinkerbell et des Lost Boys, il finira par retrouver l'amour de son fils.

Créé au début du siècle par l'écrivain britannique Sir James Matthew Barrie, le personnage de Peter Pan, petit garçon qui ne voulait pas grandir, elfe rieur survolant chaque nuit des pays enchantés, n'a guère inspiré le cinéma. Dans son **Peter Pan** produit en 1933, Walt Disney se croyait obligé de transformer le lutin fragile (et androgyne) en un adolescent *normal*, lequel se faisait d'ailleurs damer le pion par des personnages secondaires, par le Crocodile qui fait tic-tac ou, justement, le Capitaine Crochet.

L'adaptation orchestrée par Steven Spielberg imagine donc assez astucieusement un Peter Pan quadragénaire, c'est-à-dire un adulte dans le pire sens du terme,

littéralement atteint d'amnésie par rapport à son enfance. Un exemple: lui qui savait voler est aujourd'hui lamentablement sujet au vertige et ne peut même pas prendre un avion sans trembler. Les inventions du scénario nous feront parcourir avec lui les paysages merveilleux de ses aventures passées et redécouvrir la galerie des personnages inventés par Barrie. Et petit à petit, il va réapprendre les vertus de l'enfance et se réapproprier les pouvoirs magiques qu'elle confère.

Cela nous vaut quelques bons moments. Comme l'arrivée chez Wendy, à Londres, d'une aimable cocasserie. Ou comme l'ultime tentative de séduction du Capitaine Crochet qui veut conquérir l'amour du jeune Jack en lui offrant le match de baseball de ses rêves. Mais Spielberg est victime de sa générosité, pour ne pas dire de sa boulimie. D'ailleurs, le cahier de presse est éloquent à cet égard, on enlène les chiffres comme si on voulait battre des records. Par exemple, au chapitre des décors (vous m'excuserez de ne pas traduire en métrique), on nous précise avoir utilisé des planches de bois qui, mises bout à bout, mesureraient un million de pieds, 25 000 gallons de peinture, 260 tonnes de plâtre, 10 milles de cordes et 600 000 gallons d'eau. Bon, et alors?

Le film est riche comme un banquet où les tables trop nombreuses crouleraient sous un assortiment de mets appétissants, variés, colorés, crémeux et bourratifs, qu'il nous faudrait ingurgiter sans pause, de l'entrée au dessert.

HOOK (Capitaine Crochet) — Réalisation: Steven Spielberg — **Scénario:** Jim V. Hart Malia Scotch Marmo, d'après les oeuvres de J.M. Barrie — **Production:** Kathleen Kennedy, Frank Marshall et Gerald R. Molen — **Images:** Dean Dundey — **Montage:** Michael Kahn — **Musique:** John Williams — **Son:** Ron Jurkins — **Décors:** John Napier, Norman Garwood, Andrew Precht et Thomas E. Sanders — **Costumes:** Anthony Powell — **Effets spéciaux:** Eric Brevig — **Cascades:** Gary Hymes — **Chorégraphie:** Vince Paterson — **Interprétation:** Robin Williams (Peter Banning/Peter Pan), Dustin Hoffman (Capitaine Crochet/Hook), Charlie Korsmo (Jack), Amber Scott (Maggie), Julia Roberts (Tinkerbell), Bob Hoskins (Smee), Maggie Smith (Wendy, la grand-mère), Caroline Goodall (Moira), Arthur Malet (Tootles), Phis Collins (l'inspecteur Good) — **Origine:** États-Unis — 1991 — 144 minutes — **Distribution:** TriStar.



On crie bientôt grâce, parce qu'à trop accumuler une action trépidante, des décors et des costumes richissimes et une musique tonitruante, l'imagination du spectateur se

lasse. Étourdi, harassé, gavé, on se surprend à soupirer après un temps d'arrêt, une plage de silence. Mais l'infatigable Spielberg ne nous ménage aucun répit. Je suis sortie de **Hook** vaguement écoeurée et complètement excédée.

Mais le pire, c'est lorsqu'on s'ennuie, on prend ses distances et on pense plus loin. Devant ce film d'aventures dont le jeune Jack et son père sont les seuls véritables héros actifs (la mère et la fillette sont de jolis faire-valoir), je me suis rappelé certains traits des précédents Spielberg. À qui voulez-vous qu'une petite fille s'identifie quand elle voit **Close Encounters of the Third Kind**, **Raiders of the Lost Ark** ou même le cher **E.T.** où tous les rôles intéressants, ceux qui font progresser l'action, ceux qui enflamment l'imagination, sont masculins? Ce n'est pas innocent lorsqu'on joue avec des jeunes cerveaux en pleine formation. Aussi terminerai-je par un détour en saluant le remarquable et constant non-sexisme des artisans des *Contes pour tous*.

Francine Laurendeau

The Prince of Tides / Le Prince des marées

THE PRINCE OF TIDES (Le Prince des marées) — **Réalisation:** Barbara Streisand — **Scénario:** Pat Conroy et Becky Johnston, d'après le roman de Pat Conroy — **Interprétation:** Nick Nolte, Barbara Streisand, Blythe Danner, Kate Nelligan, Jeroen Krabbé, Melinda Dillon, George Carlin et Jason Gould — **Origine:** États-Unis — 1991 — **Durée:** 132 minutes.

Avec **Nuts**, Barbra Streisand avait su jouer sur le clavier de ma colonne vertébrale qui n'arrêtait pas de vibrer comme l'aurait fait une orgue en possession de tous ses tuyaux. La Streisand m'avait eu. Et j'en étais tout euphorique. Devant **The Prince of Tides**, l'orgue s'est changé en pipeau enrôlé par la pollution urbaine. La tâche n'était pas facile. *The Prince of Tides* est un roman fort volumineux où les noeuds de vipères sont plus tarabiscotés qu'un noeud scout. Ici, dans la famille Wingo, l'anormalité règne en maîtresse. Tentatives de suicide. Meurtres. Violences conjugales. Mère mythomane. Père qui, après avoir mangé de la nourriture pour chiens, vous pousse à mener une chienne de vie. Psychiatre malheureuse. Secrets étouffants. Et je vous épargnerai les viols en série parce que la place me manque pour vous énumérer tous les traumatismes qui se renvoient les rushes d'une séquence à l'autre.

Barbra Streisand en psychiatre n'est pas très convaincante. On la sent plus à la recherche d'un flirt avec Tom qu'avec un problème grave à résoudre. L'ensemble donne dans le convenu quand ce n'est pas dans le factice. Cependant, certaines scènes de l'enfance nous vont droit au coeur. Malheureusement, la facture du film s'avère maladroite. Je m'en voudrais de ne pas souligner le jeu de Nick Nolte qui donne, dans ce film, une prestation plutôt remarquable. Somme toute, un film long qui affiche la mine d'une marée basse. C'est dommage.

Janick Beaulieu



29th Street

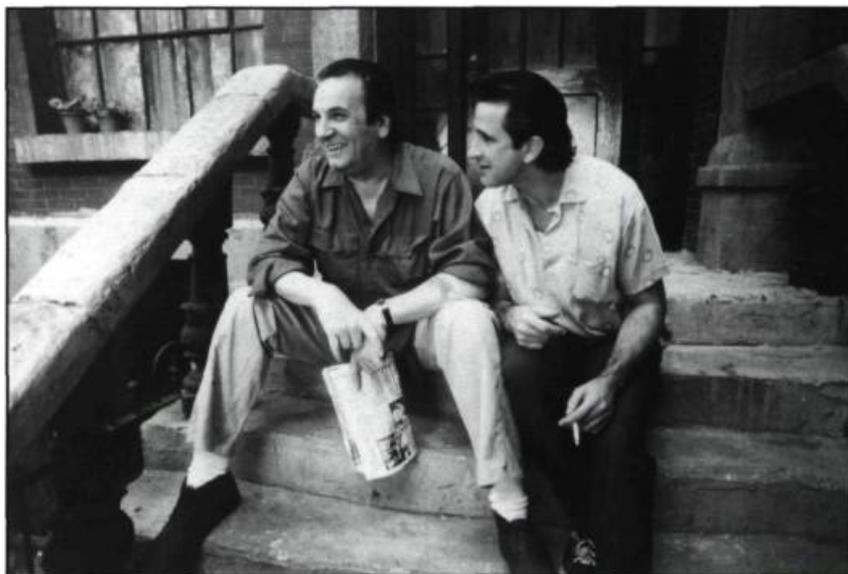
En prenant comme point de départ l'histoire d'un billet de loterie, le film de George Gallo (surtout connu pour ses scénarios réalisés par d'autres, comme **Midnight Run**) court son petit bonhomme de chemin sans jamais s'épuiser. C'est une série d'anecdotes que comporte cette comédie qui ne sait pas comment s'arrêter, mais qui file à bonne allure.

Lorsqu'on le prend par petits bouts, on constate qu'il s'inspire de plusieurs films récents, qu'il vogue au gré d'une inspiration issue des comédiens eux-mêmes et qu'il se donne comme mission de divertir avant tout.

Cependant, au milieu de tout cela, réside sa ressemblance frappante avec **It's A Wonderful Life**. C'est quelque chose qui ne vous lâche pas du début à la fin, particulièrement dans la conclusion où les scènes des deux films peuvent pratiquement se superposer (la famille, les amis, les embrassades, Noël...) Si cela ne vous dérange pas outre mesure, vous passerez un agréable moment. Pour moi, la gêne a réussi à prendre le dessus sur une appréciation qui cherche à rester objective au maximum.

Un film d'acteurs cependant avec en tête Danny Aiello, calmé, semble-t-il, d'avoir, pour Spike Lee, «fait les choses de la bonne manière».

Maurice Elia



Year of the Gun

C'est peut-être parce que l'action du film se situe en 1978 (on est si facilement abusé par les apparences), que j'ai eu l'étrange sentiment d'assister à la projection d'un film comme on en réalisait, il y a quinze ans. Vous savez, ces films policiers non polis, à l'image granuleuse. Un style qu'on identifie volontiers à l'oeuvre du cinéaste Sidney Lumet. C'est comme si Frankenheimer passait outre les années quatre-vingt, triomphe du vernis publicitaire et de l'esthétique vidéo-clip. **Year of the Gun** est un thriller politique, ce qui en soi le démarque complètement de la production actuelle où ce genre a presque complètement disparu (**JFK** est l'exception qui confirme la règle). Dans le contexte actuel du cinéma américain, le film de Frankenheimer constitue un objet de curiosité: on se demande comment des producteurs de Hollywood ont pu s'intéresser à un projet si éloigné des goûts du public américain et de l'actualité. Le film décrit les mésaventures d'un journaliste américain qui a maille à partir avec des terroristes des Brigades Rouges. L'ensemble constitue une véritable moisson des clichés du genre: enlèvement d'une personnalité politique, règlement de comptes, attentat terroriste en public, chantage, séquestration, poursuite nocturne dans des rues désertes, intermèdes romantiques, dialogues pontifiants sur la démocratie, manifestation étudiante, trahison, etc. **Year of the Gun** ne propose cependant qu'une vision assez simpliste du climat politique de l'Italie des années soixante-dix. Ce n'est, à la limite, qu'un prétexte pour broder une intrigue propice au suspense et à l'action. Vieux routier n'ayant plus rien à prouver, Frankenheimer mène tout cela avec métier mais sans aucune passion.

Martin Girard

29TH STREET —
Réalisation et scénario: George Gallo —
Interprétation: Danny Aiello, Anthony LaPaglia, Lainie Kazan, Frank Pesce, Donna Magnani, Rick Aiello, Vic Manni et Ron Karabatsos — **Origine:** États-Unis — 1991 —
Durée: 105 minutes.

YEAR OF THE GUN —
Réalisation: John Frankenheimer — **Scénario:** David Ambrose, d'après le roman de Michael Mewshaw — **Interprétation:** Andrew McCarthy, Valeria Golino, Sharon Stone, John Pankow et Mattia Sbragia — **Origine:** États-Unis — 1991 —
Durée: 111 minutes.



HIGHLANDER II: THE QUICKENING
(Highlander: le retour) —

Réalisation: Russell Mulcahy — Scénario: Peter Bellwood —

Interprétation: Christophe Lambert, Sean Connery, Virginia Madsen, Michael Ironside — Origine: États-Unis / Grande-Bretagne — 1991 — Durée: 96 minutes.

Father of the Bride / Le Père de la mariée

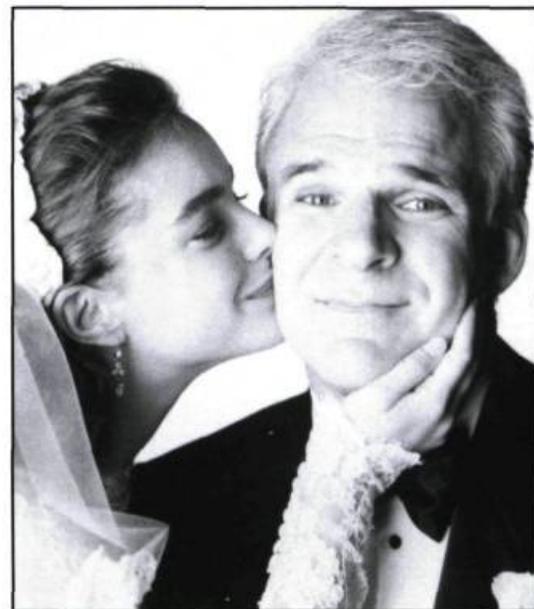
Un père de famille protecteur et hyper-conservateur apprend que sa grande fille va se marier. L'ennui, c'est qu'il la considère encore comme une enfant et qu'il résiste à l'idée qu'elle va quitter le foyer familial. En 1950, lorsque Vincente Minnelli a raconté cette histoire dans un film qui portait le même titre, la prémisse pouvait sembler crédible. Autres temps, autres moeurs? Il semble que non dans l'univers clos de Hollywood. Ce remake réédite la même histoire en l'augmentant de quelques détails contemporains (l'usage du condom, la carrière du fiancé qui travaille dans les communications de pointe), mais sans jamais la rehausser d'un angle critique ou satirique qui la rendrait plus actuelle. Ce ne sont donc que des situations banales, insignifiantes et sirupeuses qui n'ont même pas le mérite de faire rire. La minceur du scénario a de quoi donner le vertige, forçant même les auteurs à improviser une séquence absurde où le père et la fille s'affrontent au ballon panier pendant toute la durée de la chanson *My Girl*. Les auteurs consacrent beaucoup d'efforts à caricaturer certains aspects des préparatifs de la noce, mais finissent au bout du compte par valider moralement et socialement toute l'entreprise. *Father of the Bride* n'est au fond qu'un *sitcom* qui offre au public américain une image rassurante de lui-même. On n'est pas loin de *Papa a raison*. Le flamboyant Martin Short, malheureusement sous-utilisé, procure ici et là quelques rires dans un rôle cependant stéréotypé de «grande folle».

Martin Girard

Highlander II: The Quickening/Highlander: le retour

Pour les deux ou trois que ça intéressent, *Highlander II* est raté sur toute la ligne. Rien, mais rien, ne réchappe cet amas de pellicule. Le scénario de Peter Bellwood n'est qu'une suite d'invéraisemblances et la réalisation de Mulcahy est d'une lourdeur assommante. Le cinéaste australien aurait dû se cacher sous le pseudonyme classique d'Alan Smithee, le prête-nom à qui l'on doit les pires réalisations du marché américain. En fait, tout le monde aurait dû retirer sa signature du générique, y compris Stewart Copeland qui a déjà composé de bien meilleures musiques. Les décors semblent avoir été fait avec des retailles de *Blade Runner* et l'éclairage est encore pire que dans les films de Tony «la boucane» Scott. Christophe Lambert récite des âneries comme un pantin, pendant que Sean Connery est forcé de jouer dans un vacuum. (Le professionnalisme de certains acteurs m'étonnera toujours.) Virginia Madsen, quant à elle, joue un personnage qui perd sa raison d'être dès qu'elle rencontre le héros et Michael Ironside nous sert du réchauffé avec son interprétation monolithique du vilain. Je m'arrête ici; je m'ennuie moi-même.

Johanne Larue



FATHER OF THE BRIDE
(Le Père de la mariée) —

Réalisation: Charles Shyer — Scénario: Frances Goodrich, Albert Hacker, Meyers et Charles Shyer — Interprétation: Steve Martin, Kimberly Williams, Diane Keaton, Martin Short et George Newbern — Origine: États-Unis — 1991 — Durée: 110 minutes.



The Last Boy Scout / Le Dernier Boy-Scout

Désespérément en manque de succès après l'échec de ses derniers films (en particulier **Hudson Hawk**), Bruce Willis n'a pas trouvé mieux que de s'associer à Tony Scott, spécialiste du cinéma-concept qui tourne ses films avec des études de marché plutôt que des scénarios. **The Last Boy Scout** est un autre avatar dans la série interminable des films policiers basés sur la rencontre de deux héros antagonistes que les circonstances forcent à s'associer pour lutter contre leurs ennemis communs. Dire que le film s'appuie sur des recettes éprouvées serait un euphémisme magistral. À la limite, on serait prêt à accepter la bêtise du scénario s'il y avait là un brin d'ironie, un élément d'autodérision ou tout simplement un bon suspense. Mais Tony Scott préfère cultiver la démagogie, le tape-à-l'oeil et la vulgarité. L'intelligence lui fait peur car il ne la croit pas rentable. Il filme sans aucune idée de mise en scène, car il sait que le jeu n'en vaut pas la chandelle et qu'au montage tout ce qui compte c'est d'abuser le spectateur en l'aveuglant par un feu d'artifice. Ce qui ne l'empêche pas, bien sûr, d'utiliser tous les clichés débiles du cinéma publicitaire pour donner un semblant de relief aux images. La laideur du film témoigne de l'incroyable absence d'instinct artistique de ce réalisateur. Le pire, c'est le climat dans lequel évoluent les personnages masculins. Entre deux fusillades, ces pauvres hommes n'en finissent plus de se lamenter de leur sort, aux prises qu'ils sont avec des femmes trop indépendantes et une société qui ose parfois remettre en question la validité de leur machisme triomphant. On voit bien à qui le film s'adresse.

Martin Girard

Gawin

Félix a six ans. Il souffre de leucémie. Maman est décédée. Papa Nicolas travaille dans un zoo en qualité de vétérinaire. Pour Félix, papa aime mieux soigner les animaux que son petit monstre à deux pattes qui ne se contente pas d'une pitance bien garnie pour meubler son manque de tendresse. Plus familier du monde galactique que de notre pauvre terre aux prises avec la récession et les pannes d'emplois, Félix préfère aller sur Vénus qu'en Afrique. Rencontrer un extra-terrestre demeure son rêve le plus caressé.

Quand le docteur déclare à Nicolas que la médecine ne peut plus rien pour son fils, il ajoute que le psychisme peut jouer un rôle déterminant jusqu'à provoquer une rémission inexplicable. Papa décide de jouer le rôle de la rémission en se déguisant en Gawin, une sorte d'extra terrestre aussi maladroit que gentil. De connivence avec sa mère angoissée, Nicolas entreprend de jouer le grand jeu d'un voyage interstellaire. Et hop! C'est parti pour la Mer de Glace! Voyage hypnotique qui s'exécute de nuit sur macadam entre néons étoilés et signaux lumineux.

Un film intéressant pour les mordus de Nintendo. Un film susceptible d'intéresser un peu les parents à cause d'une dose d'humour savoureux et d'un amour paternel fantastique. On découvre dans **Gawin** une exploitation ingénieuse des décors terrestres. Mais **Gawin** de Selignac nous sert une fin qui n'en est pas une et qui nous laisse sur notre faim. Bien des questions demeurent sans réponses. Faut-il attendre un **Gawin II**?

Janick Beaulieu



THE LAST BOY SCOUT (Le Dernier Boy-Scout) — Réalisation: Tony Scott — Scénario: Shane Black — Interprétation: Bruce Willis, Damon Wayans, Chelsea Field, Noble Willingham, Taylor Negron, Halle Berry et Daniele Harris — Origine: États-Unis — 1991 — Durée: 105 minutes.

GAWIN — Réalisation: Arnaud Selignac — Scénario: Alexandre Jardin, Arnaud Selignac — Interprétation: Jean-Hughes Anglade, Bruno Wojtek Pszoniak, Catherine Samie et Yves Afonso — Origine: France — 1991 — Durée: 95 minutes.



FOR THE BOYS —
Réalisation: Mark Rydell —
Scénario: Marshall
 Brickman, Neal Jimenez,
 Lindy Laub —
Interprétation: Bette
 Midler, James Caan, George
 Segal, Patrick O'Neil,
 Christopher Rydell, Arye
 Gross, Norman Fell et
 Rosemary Murphy —
Origine: États-Unis — 1991
 — **Durée:** 145 minutes.

The Miracle

Après l'expérience plus ou moins heureuse de son premier film réalisé aux États-Unis, *We're No Angels*, Neil Jordan signe ici une oeuvre plus personnelle avec ce drame psychologique et sentimental dont l'action est située dans une petite ville de la côte irlandaise. Deux adolescents, un garçon et une fille, s'amuse à espionner une belle Américaine de passage dans la région. Ce petit jeu a des conséquences plus sérieuses lorsque le jeune homme tombe amoureux de l'étrangère, ignorant qu'il s'agit de sa mère qu'il croit morte. Pendant ce temps, sa copine se divertit auprès d'un jeune homme qui travaille dans un cirque comme préposé à l'entretien des bêtes. Vers la fin, elle lui vole ses clés et libère dans la ville tous les animaux, ce qui donne l'occasion à Jordan de faire basculer son récit dans un climat fantaisiste à la limite du surréalisme. Autrement, il s'agit dans l'ensemble d'une oeuvre un peu trop sage et retenue, comme si l'auteur s'était laissé intimider par son propre sujet. C'est dans l'humour pince-sans-rire et le pittoresque qu'il emploie pour décrire ses personnages que Jordan a le plus de succès. Il réussit également quelques scènes assez fortes sur le thème pourtant convenu de la passion amoureuse entre un adolescent et une femme d'âge mûr. Il faut dire que les interprètes sont tous très convaincants et que Beverly d'Angelo, en particulier, a une présence remarquable à l'écran. Alors est-ce seulement l'aspect trop modéré, trop sage du film qui provoque notre déception? En fait, je serais plutôt tenté de dire que c'est la construction un peu laborieuse du scénario. D'une part, le spectateur est constamment en avance sur les personnages, sans que, d'autre part, cela semble voulu par l'auteur pour nous permettre de saisir des nuances dans leur psychologie. Cela a pour conséquence de tuer dans l'oeuf l'émotion de certaines scènes clefs devenues trop prévisibles et qui, lorsqu'elles surviennent, déçoivent plus souvent qu'autrement.

Martin Girard

For the Boys

Qu'importe si une partie de la vie de Dixie Leonard, nom de l'héroïne incarnée par Bette Midler, ressemble en quelque sorte à celle de Martha Raye, coqueluche des soldats américains durant la seconde guerre mondiale, la guerre de Corée et celle du Viêt-nam. Ce qui étonne le plus dans *For the Boys* apparaît comme une tentative, du moins assez honnête, de renouveler avec le drame musical, un genre cinématographique déjà révolu. Le temps d'un film, Mark Rydell met à l'écart les conventions modernistes du cinéma actuel et se jette à corps perdu dans une entreprise périlleuse qui ne peut être sauvée que par la présence d'interprètes-vedettes. Ici, Bette Midler retrouve le cinéaste qui l'a dirigée dans *The Rose*, oeuvre marquante où elle jouait là aussi le rôle d'une chanteuse. Le dynamisme et l'exubérance qu'elle projette à l'écran nous font oublier l'outrageant maquillage qu'on lui fait *subir* en vieille dame. James Caan, quant à lui, se croit sur le plateau de *Funny Lady* et on constate qu'il a pris un coup de vieux même si ses accoutrements, sa gestuelle prononcée et le maquillage facial essaient de le cacher. Mark Rydell a choisi de raconter son récit en un long flash-back s'étalant sur quelques décennies. D'un côté, cette approche permet de nous identifier aux personnages de façon plus aisée et offre la possibilité de jeter un regard témoin sur la réalité historique et sociale de chaque époque. Mais ce regard n'est que celui d'un fabricant d'images cinématographiques qui, avant tout, ne prônent que le rêve temporaire. *For the Boys* est donc un film qu'on oublie après la projection. Si le but que le réalisateur s'est fixé était de faire revivre un genre disparu, il a gagné son pari. Mais pour combien de temps?

Élie Castiel

THE MIRACLE —
Réalisation et scénario:
 Neil Jordan —
Interprétation: Beverly
 D'Angelo, Donal McCann,
 Niall Byrne, Lorraine
 Pilkington, Cathleen
 Delaney — **Origine:**
 Grande-Bretagne — 1990 —
Durée: 96 minutes.





My Girl / L'été de mes onze ans

My Girl a suscité une controverse que je m'explique mal. Certains ont tour à tour vanté ou condamné le film pour avoir osé confronter ses jeunes protagonistes à l'idée de la mort. On s'attendait à un film de Walt Disney: on a eu droit à un épisode un peu triste des **Waltons**. Sans plus. Il est vrai, cependant, que le film aurait pu être assez original. Examinons les questions soulevées par la prémisse: quel genre d'enfance connaît-on lorsque son père est embaumeur et que sa maison est un salon funéraire? Ou encore, comment une enfant réagit-elle lorsqu'au lieu de voir des inconnus dans les cercueils de son père, c'est son meilleur ami qui, un jour, doit s'y coucher? Il y a là matière à écrire une comédie dramatique assez bouleversante. Or les auteurs du film tentent, par tous les moyens, d'édulcorer leur propos. On fait bifurquer l'histoire vers une intrigue sentimentale, peu convaincante, entre le père et sa nouvelle assistante, et on précipite la fin pour alléger la douleur de la jeune protagoniste. Dans une scène, la mort de son copain la rend hystérique, dans la suivante, papa la reconforte puis, une ellipse aidant, la petite se fait une nouvelle amie. Générique de fin. Il n'y a vraiment pas de quoi fouetter un chat.

Quelque chose me dit que la controverse fut provoquée par la nature frauduleuse de la bande-annonce. Celle-ci faisait croire à une comédie sans drame, narrée et principalement interprétée par Macauley Culkin, la jeune star de **Home Alone**. Or, le petit ne tient qu'un second rôle et meurt avant la fin du film. Oups. De quoi porter plainte à l'Office pour la protection du consommateur.

Johanne Larue

Dogfight / Le Défilé

Sur le point de s'embarquer pour le Vietnam, un jeune fusilier marin en permission à San Francisco rencontre une fille timide et sensible et passe la nuit avec elle. C'est aussi simple que cela, ou presque, et, dans un sens, ça dénonce la guerre avec autant d'efficacité que bien des films d'action et de sang. Pourtant il n'est pas beaucoup question de guerre dans **Dogfight** et quand le héros parle du Vietnam il est incapable de préciser au juste où cela se trouve et pour quelle raison il doit s'y rendre. L'action du film est située au début des années soixante, alors que le Vietnam ne faisait pas encore la première page des journaux. En fait, cette nuit-là, nos deux héros vont perdre leur virginité comme l'Amérique va perdre son innocence. Au lever du jour, après les adieux, le Vietnam deviendra autre chose qu'une simple île exotique. Le lendemain, Kennedy sera tué à Dallas. Le lendemain, l'Amérique ne sera plus jamais la même. Parfois naïf, en particulier dans sa sentimentalité, **Dogfight** convainc malgré tout par sa sincérité à fleur de peau, par la délicatesse de sa réalisation qui cherche toujours à cerner ce que les personnages ont de plus vulnérable. Le film convainc surtout par le jeu de ses deux interprètes. River Phoenix et Lili Taylor sont émouvants et fragiles, en même temps que vifs et alertes. Ils sont l'âme de ce petit film doux-amer qui aurait mérité un meilleur sort commercial (une seule semaine à l'affiche à Montréal, c'est quand même dommage). **Dogfight** est le premier film de Nancy Savoca. Il faudra surveiller la sortie de son deuxième film.

Martin Girard

DOGFIIGHT (Le Défilé) —
Réalisation: Nancy Savoca
 — **Scénario:** Bob Comfort
 — **Interprétation:** River Phoenix, Lili Taylor, Richard Panebianco, Anthony Clark et Mitchell Whitfield — **Production:** États-Unis — 1991 —
Durée: 92 minutes.

MY GIRL (L'Été de mes onze ans) — **Réalisation:** Howard Zieff — **Scénario:** Laurice Elehwany — **Interprétation:** Anna Chlumsky, Dan Aykroyd, Jamie Lee Curtis, Macauley Culkin, Griffin Dunne — **Origine:** États-Unis — 1991 — **Durée:** 102 minutes.

