

## [Article sans titre]

Jacques Blondin

Numéro 179, juillet–août 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49649ac>

[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

Blondin, J. (1995). Compte rendu de [[Article sans titre]]. *Séquences*, (179), 40–41.

# LE NOUVEL HABIT DE L'EMPEREUR



L'égalité entre les hommes, disait Colt, l'inventeur du revolver, ça n'existe qu'au cimetière.

S'appuyant sur la symbolique du conte d'Andersen, Magnus Isacsson dénonce, dans son documentaire, ce nouveau crédo économique fondé sur la souplesse des accords commerciaux et l'ouverture des marchés qui permet aux multinationales d'opérer à l'échelle planétaire sans que les règles du jeu ne soient modifiées par les gouvernements élus.

Le *Nouvel Habit de l'empereur*, c'est l'histoire de cet empereur pour qui des tisserands malhonnêtes font semblant de confectionner un habit dont la beauté, prétendent-ils, ne sera vue et appréciée que par les gens intelligents. Le jour du défilé, chacun pouvait constater que l'empereur n'avait rien sur le dos mais tous s'extasiaient devant la finesse du tissu et la subtilité des couleurs. Tous, sauf un enfant.

Le *Nouvel Habit de l'empereur* version moderne c'est l'histoire d'un gâteau qui ne gonfle plus comme il gonflait pendant l'après-guerre. Après avoir épuisé les ressources naturelles, des compagnies ne modernisent plus leurs usines, accusent la concurrence étrangère de tous les maux, vendent et empochent de faramineux profits ou tirent avantage des largesses de la loi de la banqueroute pour s'installer sous des cieux plus cléments. Afin de mettre un frein au déclin de l'empire américain, nos élus nous ont vendu la mondialisation comme quelque chose de tellement moderne, tellement nouveau... Dans ces conditions, comment peut-on être contre? Ce serait comme être un ennemi du progrès. Avec la mondialisation des marchés, les capitaux peuvent se déplacer plus rapidement qu'ils ne l'ont jamais fait. Ils peuvent aller là où les rendements sont les meilleurs, les salaires les plus

VOIX OFF: MAGNUS ISACSSON

## L'empereur

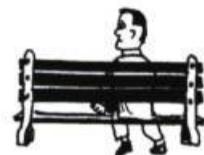
On m'a souvent demandé, alors que j'effectuais une tournée avec le film à travers le Québec, si j'aurais considéré que le cinéaste représentait l'enfant du conte. Celui qui n'est pas dupe de la supercherie des faux tisserands. Ma réponse: peut-être, mais il y a d'autres personnes dans le film, des femmes en particulier, qui osent dire la vérité. Comme j'ai fait ce film avec l'ONF, donc avec l'argent du gouvernement, j'ai plutôt pensé au cinéaste comme étant le fou du roi, un personnage que j'avais pensé mettre dans le film mais qui finalement n'y a pas trouvé place.

Traditionnellement, à la cour, le fou du roi était celui qui avait le droit de dire certaines vérités — pourvu qu'elles soient exprimées dans des termes humoristiques. Mais, évidemment, il exerçait ses privilèges dans des conditions précaires: il pouvait se faire baillonner et même jeter au cachot à n'importe quel moment.

L'ONF constitue encore un terrain de liberté. Mais avec les coupures qui continuent, sa marge de manœuvre et ses capacités de production diminuent, alors que l'ambiance qui y règne se détériore de jour en jour. En général, les terrains de liberté dans notre société se rétrécissent d'ailleurs à vue d'œil comme des peaux de chagrin.

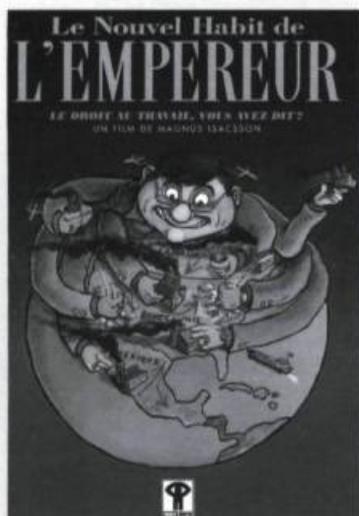
Les arts, le cinéma, le film documentaire, sont dans le contexte que nous vivons comme les canaris autrefois utilisés dans les mines pour détecter les émanations de gaz toxiques. Malheureusement, lorsqu'on en a le plus besoin, ils sont les premières victimes. Quand ils succombent, nous n'avons plus pour nous orienter comme société que «l'info-tainment», les commerciaux et les téléromans. D'ailleurs, la rumeur veut que le documentaire n'ait désormais plus accès aux 49% des Fonds Télévisuels qui sont affectés à Radio-Canada, parce que le réseau d'État veut mettre l'emphase sur les émissions «populaires!» Bientôt, Radio-Canada ressemblera peut-être à TVA ou à Quatre Saisons.

En tournée, j'ai été frappé par la méfiance et parfois même le colère que beaucoup de gens expriment vis-à-vis des médias d'information. Les citoyens — ceux et celles en tout cas qui se déplacent un soir de printemps pour voir un film documentaire — se sentent mal informés, voire même manipulés. À bien des occasions, le débat après le film a donné lieu à des plaidoyers passionnés pour une information de qualité, une véritable analyse des intérêts en jeu, critique envers l'économie et la politique. Et, à un niveau plus général, pour qu'on mette fin à la domination des objectifs de concurrence et de profit, en faveur de valeurs plus humaines.



# est nu!

L'ONF, qui a profité du lancement de mon film pour faire une évaluation de ses lancements publics et de ses tournées régionales, a demandé aux gens qui ont assisté aux projections s'ils recommanderaient **Le Nouvel Habit de l'empereur** à des amis si le film passait à la télévision. 86% des 2000 répondants ont dit oui. Pourtant, le film a été refusé par Radio-Canada et Radio-Québec. Personnellement, ayant travaillé plus d'une décennie à Radio-Canada, cela ne m'a aucunement surpris. Je savais qu'une critique franche du rôle des gouvernements et des compagnies multinationales serait difficile à valoir pour les réseaux qui ont mieux à faire que de



prendre la main qui les nourrit. C'est une chance que l'ONF existe encore!

Lors de la tournée qui m'a amené dans une dizaine de villes, j'ai d'ailleurs eu l'occasion de voir dans quelles conditions épouvantables les journalistes des médias électroniques travaillent suite aux nombreuses coupures de budget. Privés de temps pour effectuer leurs recherches ou pour réfléchir, ils sont le plus souvent réduits à la fonction de remplissage de temps d'antenne entre des spots commerciaux!

Que ça se passe comme ça dans une société industrialisée avec de longues et fières traditions culturelles, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, franchement, ça me révolte.

**Magnus Isacsson**

ancien réalisateur de radio et de télévision, Magnus Isacsson est réalisateur indépendant depuis 1986. Il a réalisé des films pour l'ONF et Alter-Ciné. Il est actuellement en montage sur un projet traitant du conflit à Grande-Baleine pour Cinéflex.

bas, les critères d'environnement les moins sévères, les taxes les moins élevées et les lois gouvernementales les plus floues. Mais le monde des affaires va encore plus loin. Il dit: on va changer la politique.

**Le Nouvel Habit de l'empereur** c'est la fin du social. De Trois-Rivières à Pittsburgh, en passant par Niagara et le Mexique, des gens expriment leur désarroi, tandis qu'au Ritz des hommes d'affaires s'échangent de vigoureuses poignées de mains, jetant leur ombre sur une toute nouvelle mappemonde.

On ne pourra certes pas accuser le réalisateur de ne pas avoir manifesté son parti pris, qu'il renforce d'ailleurs par une narration très personnelle. Il y a dans ce documentaire une importante part de mise en scène. D'abord parce que l'auteur y fait constamment des choix, ce qui est élémentaire, mais aussi parce qu'il réunit, en un lieu ou dans une salle de montage, des gens qui autrement ne se seraient jamais rencontrés.

L'une des scènes les plus émouvantes montre de nouveaux chômeurs nord-américains en visite au Mexique, histoire de voir où sont rendus leurs emplois et quelles sont les conditions de travail et de vie de leurs suppléants. C'est **Roger and Me** à Mexico, le cynisme en moins. Et tout comme Michael Moore, Isacsson ratisse large. **L'ALÉNA** (l'accord de libre-échange nord-américain) l'amène à parler de justice sociale, de violence domestique, de racisme, du désenchantement des jeunes, etc... Le documentaire, tout comme le journalisme, n'est-ce pas l'art de faire des liens?

La forme est somme toute assez classique: têtes parlantes, représentation visuelle d'un commentaire hors champ, narration, bref rien pour effrayer nos télédiffuseurs privés ou publics. Mais il y a le propos... qui s'élève un bon cran au-dessus de ce qui est généralement télédiffusé. Et puis, quel commanditaire osera s'associer à pareil produit? Saluons ici le cran de notre parfois très bel Office national du film, cette vieille impératrice de la Côte-de-liesse. Isacsson le célèbre à sa façon en annonçant la fin de son cinéma dans une société modelée par les objectifs des multinationales: «l'empereur veut que je m'incline devant son habit, mais je ne suis pas dupe.» Avec l'enfant du conte d'Andersen, il crie: «mais l'empereur est nu!»

Jacques Blondin

## LE NOUVEL HABIT DE L'EMPEREUR

— Réal.: Magnus Isacsson — Scén.: Manon Houde, Magnus Isacsson — Photo: Jean-Pierre Lachapelle, Barry Perles — Mont.: France Pilon — Mus.: René Lussier — Son: Esther Auger, Marie-France Delagrave — Prod.: Iolande Cadrin-Rossignol — Canada (Qué.) — 1995 — 70 min. — Dist.: O.N.F.

## La Cité des enfants perdus

Débridé

Cannes, 17 mai dernier: le 48<sup>e</sup> Festival International du Film s'ouvrait sur le second film de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, **La Cité des enfants perdus**. La curiosité de tous était émoustillée, et ce, pour deux raisons: d'abord, le Festival présentait un film français en ouverture et de plus, on le devait à deux créateurs à l'imagination délirante et totalement débridée, comme ils l'ont prouvé en 1991 avec leur première coréalisation, **Delicatessen**.

Ceux qui espéraient retrouver leur univers de science-fiction, dont l'aspect visuel doit beaucoup au graphisme et à la bande dessinée, ont été bien servis! Caro et Jeunet — ils forment déjà un duo si indissociable qu'on en oublie leurs prénoms — entraînent le spectateur dans un univers fantastique terriblement glauque, qui a pour décor principal un port de mer, entouré de cheminées d'usines, jonché de débris industriels et de carcasses de cargos. Les personnages vont de pair avec ce décor: des cyclopes formant une secte d'aveugles fanatiques, un cerveau baignant dans un aquarium et dont la voix — celle de Jean-Louis Trintignant — sort de deux pavillons de gramophone, une demi-douzaine de clones pas particulièrement beaux dont la seule obsession consiste à découvrir lequel d'entre eux est l'original et une femme lilliputienne à la tête plus grosse que le corps, pour ne décrire que les principaux. On sombre en plein cauchemar sans jamais être assuré d'en sortir.

**Delicatessen** avait été produit avec peu de moyens et était composé d'une série de petites histoires formant, en bout de ligne, un tout. Par contre, **La Cité des enfants perdus** est structuré très différemment et ressemble à un conte de fée — pour adultes, précisons-le bien. Mais on y a aussi mis les moyens: on parle d'un budget de quatorze millions de dollars américains. Certes, cet argent n'a pas été gaspillé et cela paraît à l'écran. Tout a dû être tourné en studio et la qualité des effets spéciaux laisse rêveur: deux laboratoires français de manipulation d'images ont mis cinq mois à les réaliser en procédé numérique et le résultat final n'a rien à envier aux productions américaines, par leur qualité visuelle et leur perfection d'exécution. On frôle souvent le grand art et deux exemples l'illustrent bien: la composition des plans dans lesquels apparaissent les six clones en même temps et les séquences mettant en vedette une puce exterminatrice qui saute sur commande sur les humains pour leur inoculer son venin mortel.

Malheureusement, si on a accordé beaucoup de place à la technique, le côté narratif de ce film laisse



Daniel Emilfork

beaucoup à désirer. Les prémices de l'histoire se résument simplement: Krank, un homme isolé avec quelques acolytes sur une plate-forme perdue en pleine mer, vieillit prématurément car il a perdu la faculté de rêver. Il charge donc des cyclopes d'enlever des enfants pour s'approprier leurs songes en branchant son cerveau sur les leurs.

Cela reste bien mince. L'intrigue se développe, mais le film ne progresse que par à-coups. Caro et Jeunet semblent si obnubilés par leurs effets spéciaux, qu'ils s'y attardent au point de casser complètement le rythme du récit. À croire que l'histoire ne sert que de vague prétexte à leur délire visuel! Pourtant, ils ne manquent pas de bons ingrédients et on trouve dans ce film de multiples références, que ce soit à Charles Dickens et à Jules Verne en littérature ou, au cinéma, à *Freaks* (1932) de Tod Browning.

On aurait pu mieux traiter cette thématique de solitude et de perte d'onirisme et donner au spectateur plus d'éléments pour comprendre le triste sort de Krank et celui des cyclopes. En fait, on s'attarde davantage sur les personnages secondaires plus caricaturaux, comme les clones qui ne cessent de se disputer entre eux; on tombe alors, hélas, dans un comique facile.

Heureusement, quelques personnages très attachants se détachent du lot: Miette, une petite de neuf ans qui n'a pas la langue dans sa poche, la meneuse d'un petit groupe d'enfants qui réussit à damer le pion aux cyclopes et One, un ancien baigneur qui erre dans le port et dont le petit frère est tombé aux mains de Krank. Curieusement, Caro et Jeunet ont fait de ces victimes leurs personnages les mieux bâtis, avec une réelle profondeur psychologique et, par consé-

quent, les plus attachants. L'intérêt pour cette histoire subsiste donc essentiellement grâce à eux.

La qualité du jeu des comédiens qui les interprètent y est pour beaucoup. Judith Vittet vole la vedette à tout le monde en faisant de Miette une petite débrouillarde qui, aux yeux de sa bande, semble ne rien craindre mais qui, au fond, reste une petite fille bien vulnérable, tandis que Ron Perlman, bien que limité dans son expression, démontre une sensibilité et une délicatesse qu'on n'attend pas de son fort gabarit et de sa gueule à la Tom Waits. Il faut également souligner le beau travail de Daniel Emilfork qui fait ressortir toute la folie dangereuse de Krank et ses humeurs imprévisibles. Enfin, on retrouve deux comédiens qui ont déjà travaillé avec ces deux réalisateurs. On a chargé Dominique Pinon, un des personnages principaux de *Delicatessen*, de donner vie aux six clones, ce qui représenterait un beau défi si son jeu ne se limitait pas à une gamme de grimaces, différentes selon chaque clone. De plus, on se souvient encore de l'extraordinaire boucher de *Delicatessen*, interprété par Jean-Claude Dreyfus; cette fois-ci, il campe avec brio un directeur opiomane d'un petit cirque de puces savantes.

On ne peut passer sous silence, dans une oeuvre de ce genre, le travail de la photographie. Par ses éclairages contrastés aux fortes zones d'ombre, Darius Khondji, un autre complice de Caro et Jeunet, a su créer, l'atmosphère lourde de tension qui habite ce film, tout en soulignant, par une lumière froide, l'aspect déshumanisant du laboratoire de Krank. De plus, les costumes de Jean-Paul Gaultier contribuent à la fête des yeux par les coloris bariolés des costumes des enfants et les vêtements portés dans l'ancre de Krank rappellent ceux des laboratoires de recherche de l'ère victorienne.

Caro et Jeunet sont, en somme, restés fidèles à eux-mêmes dans la réalisation de ce film, sur le plan de leur démarche créative. Malheureusement, comme cela arrive souvent avec de jeunes réalisateurs à qui on donne trop rapidement trop de moyens, ils ont été engloutis dans une machine technique bien lourde. Oui, bravo pour les effets spéciaux et les formidables trouvailles visuelles, mais non au manque de contenu et à la faiblesse de la structure narrative qui rendent ce film bien spéculaire.

Martin Delisle

#### LA CITÉ DES ENFANTS PERDUS

— Réal.: Jean-Pierre Jeunet et Marc Caro — Scén.: Gilles Adrien, Jeunet, Caro — Photo: Darius Khondji — Mont: Herve Schneid — Mus: Angelo Badalamenti — Son: Pierre Excoffier, Gérard Hardy, Vincent Arnardi, Thierry Lebon — Effets Spé.: Yves Domenjoud, Jean-Baptiste Bonetto, Pitof, Duboi, Pierre Buffin — Déc.: Jean Rabasse — Cost.: Jean-Paul Gaultier — Int.: Ron Perlman, Daniel Emilfork, Dominique Pinon, Judith Vittet, Jean-Louis Trintignant, Jean-Claude Dreyfus, Geneviève Brunet, Odile Maillet, Mireille Mossé — Prod.: Claudie Ossard — France — 1995 — 112 min. — Dist.: Alliance.

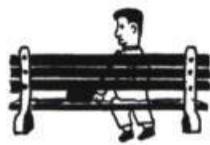
## Die Hard With a Vengeance

### La force de la dérision

Dans l'important bataille publicitaire qui a précédé la sortie de ce troisième volet de la série des *Die Hard*, une scène revenait constamment dans les reportages d'*Entertainment Tonight*, dans les clips de Musique Plus, dans les extraits offerts aux chroniqueurs télé, même dans le publi-reportage que s'est payé Twentieth Century Fox à CBS lors de la diffusion des deux premiers *Die Hard*. Il s'agit d'une gigantesque et tonitruante explosion dans une banque de New York, dont le souffle puissant projette dans les airs un camion et des voitures qui retombent avec fracas en pleine circulation au milieu de la Cinquième Avenue. On se dit que cette scène fort spectaculaire sera probablement un des clous du film. On peut se demander pourquoi les producteurs nous offrent déjà le plat de résistance alors qu'on n'a même pas encore goûté l'apéritif...

En fait, la scène en question ouvre le film! Après la déflagration, le terroriste qui se fait appeler Simon lance au capitaine de la police new-yorkaise: «Cette petite démonstration ne visait qu'à attirer votre attention». De la même façon, la scène n'aura finalement servi qu'à attirer l'attention du futur spectateur, assis bien tranquillement chez lui à se dire: «Wow! Ça va être vraiment spectaculaire!». Cette percutante entrée en matière signale déjà le ton résolument auto-parodique et perpétuellement tourné vers le deuxième degré. De toute évidence, le réalisateur John McTiernan ne prend pas trop au sérieux la trame narrative de ce produit de série aux conventions préétablies, sombrant dans la surenchère telle une recette de gâteau à laquelle on aurait ajouté encore plus de chocolat et de glaçage.

C'est dans cette attitude un peu dérisoire que résident la force et l'intérêt du film. McTiernan s'adresse au cinéophile intelligent et lui fait des clins d'œil amicaux. Le titre lui-même annonce déjà les couleurs: on reprend le même filon que le premier, soit le prétexte d'un attentat terroriste qui dissimule un colossal cambriolage, auquel on vient greffer le motif de la vengeance personnelle, donc *Die Hard... With a Vengeance*. Afin d'accroître les enjeux, on décentralise la menace (ramenée à un seul édifice de Los Angeles dans l'original) en multipliant les attentats à la bombe dans toute la ville de New York. On laisse croire que le terroriste est psychopathe et n'en veut qu'à John McLane, notre héros. Simon entend, semble-t-il, venger la mort de son frère Hans Gruber, le faux terroriste que McLane a éliminé dans le premier film, et ce, en humiliant le policier et en le forçant à participer à une course à obstacles dont l'enjeu est sa propre vie et celle de milliers d'innocents.



Bruce Willis et Samuel L. Jackson dans *Die Hard With a Vengeance*

Pendant que McLane et l'ensemble des effectifs de la police de New York s'engagent dans la course, Simon convoite un tout autre objectif. Nous aurions dû nous méfier: le psychopathe sert de façade au terroriste international qui cache en fait... un voleur de grande envergure.

Ce jeu de cache-cache et de fausses pistes permet au spectateur attentif de s'amuser ferme avec les méandres invraisemblables du récit. Par exemple, si la première bombe explose (scène d'ouverture), la deuxième se révèle un leurre (dans la poubelle sous le téléphone public). La troisième détonne (dans le métro), mais la quatrième (celle de l'école élémentaire), annoncée avant la valise placée dans le parc (qui est la cinquième, donc une vraie bombe), sera inoffensive. Il était donc possible de le prévoir, si vous preniez le temps de les compter sans vous tromper. Selon la même logique, si le bateau se désintègre au point culminant du film (voilà le véritable clou du spectacle!), il y a sûrement quelque chose qui cloche et la réponse est dans le premier *Die Hard*. John McLane l'a d'ailleurs compris. Il se rend donc au Nord des Lignes (?!?) à la frontière du Québec (?!?) pour intercepter Simon et ses quarante brigands, partis avec cent milliards de dollars en lingots d'or. Encore un autre lien avec le premier film, car dans ses demandes aux autorités, Hans Gruber exigeait la libération des camarades du «Front de Liberté de Québec» (sic!). Son frère Simon semble vouloir prolonger la filière québécoise. Célébrant la victoire et admirant le butin, Simon dit: «Nous étions une armée sans pays, maintenant nous allons pouvoir choisir notre

pays!». Et cette armée richissime se dirige vers le Québec. (Hum... trace-t-on le chemin pour l'Indépendance?)

Comment voulez-vous prendre un tel scénario au sérieux? Surtout qu'au départ, cette histoire écrite par Jonathan Hensleigh et intitulée *Simon Says* (d'après le célèbre jeu pour enfants) devait servir de canevas au quatrième *Lethal Weapon* (qui ne se fera pas). Cela devient particulièrement évident par la présence de Samuel L. Jackson, dont le personnage se retrouve malgré lui partenaire de John McLane. On a donc remplacé le tandem Gibson/Glover par celui de Willis/Jackson, un changement pas très subtil, c'est le moins qu'on puisse dire. Qu'à cela ne tienne, McTiernan ne se tracasse pas avec ces lacunes évidentes. Il prend même un malin plaisir à les tourner en dérision en multipliant les ellipses visuelles. À plusieurs reprises, un personnage quitte le cadre pour réapparaître inopinément ailleurs. Pendant que McLane s'empare d'une voiture en s'en prenant au chauffeur, Zeus (Jackson) s'éclipse un moment pour se retrouver soudainement dans la voiture. Plus tard, McLane conduit sur une voie élevée et aperçoit en bas les camions remplis d'or. Boum! On coupe à un plan d'ensemble montrant la voiture défoncer le parapet. Continuellement, McTiernan accélère le rythme, en faisant fi bien souvent des sacro-saints raccords de continuité, considérés si importants par les lecteurs de *TV Hebdo* et du *Première* américain.

John McTiernan excelle dans le film d'action. Il parvient à concocter quelques variations brillantes sur les éléments formels habituellement utilisés dans le

1952



### HIGH NOON

Le train de midi va bientôt arriver en gare du hameau poussiéreux de Hadleyville. En débarquera un hors-la-loi que le shérif Kane a fait autrefois condamner et qui est résolu à se venger. Son frère et ses deux complices sont déjà sur le quai. Les gens du village, les notables, l'adjoint du shérif tremblent tous de peur et décident de ne pas prêter main-forte au shérif. La propre femme de celui-ci, avec qui il vient de se marier, est une quaker hostile à la violence. Kane, qui s'apprêtait à quitter les lieux (il prend sa retraite) sera donc obligé de faire face tout seul aux quatre malfrats. De toute manière, à midi un quart, tout sera terminé... Depuis les premiers John Ford, les films de Delmer Daves et d'Anthony Mann, le western s'est humanisé, poétisé: il a rompu avec les stéréotypes d'antan, renouvelé son folklore, affiné ses structures. Le héros est devenu un être fragile, un homme seul. Dans *High Noon*, Gary Cooper, doté d'une humanité sobre et convaincante, incarne à merveille ce nouveau prototype. La réussite du film est moins due au réalisateur Fred Zinnemann qu'au producteur Stanley Kramer (qui a apporté au cinéma américain, à l'aube des années 50, un ton nouveau de simplicité artisanale), à la jolie Grace Kelly (qui deviendra plus tard princesse monégasque) et à l'impact d'un leitmotiv musical habile signé Dimitri Tiomkin.

et aussi: **Le Carrosse d'or** (Jean Renoir), **Casque d'or** (Jacques Becker), **Singin' in the Rain** (Stanley Donen, Gene Kelly), **Le Rideau cramoisi** (Alexandre Astruc), **Limelight** (Charles Chaplin), **Monika** (Ingmar Bergman), **El** (Luis Buñuel), **Bienvenue Mr Marshall** (Luis Buñuel), **Le Sheik blanc** (Federico Fellini), **Umberto D.** (Vittorio De Sica), **Europe 51** (Roberto Rossellini), **Jeux interdits** (René Clément), **Aan** (Mehboob Khan), **Neighbours** (Norman McLaren).



genre, comme ce jeu avec les ellipses et le rythme. Il possède une maîtrise absolue du cadrage et de son impact dramatique. Quand le capitaine parle au téléphone avec Simon, au début du film, McTiernan l'isole de la cohue du poste en le cadrant dans un très gros plan en téléphoto, d'abord derrière la tête, puis en effectuant un mouvement circulaire de 180 degrés autour de lui, ne laissant voir que son oreille, son nez et ses yeux. Le plan se termine de face au moment où, au bout de la ligne, Simon raccroche. Tout au long du plan, on a pu lire la tension sur le visage du policier. Voilà un très bon exemple de contrôle formel.

McTiernan exerce ce contrôle sur tous les aspects de la réalisation, faisant grand usage de mouvements rapides et de changements de mise au point qu'il affectionne particulièrement. Il crée encore une fois des situations de vols planés qu'il semble beaucoup apprécier. Il y a un moment extraordinaire, totalement invraisemblable mais purement cinématographique, où Zeus aperçoit par la fenêtre de sa voiture un jet d'eau provenant d'une bouche d'égout de laquelle McLane est éjecté dans les airs! Il n'y a que McTiernan pour avoir une idée de plan semblable. Même chose lorsque McLane et Zeus tentent de rejoindre le bateau des malfaiteurs, en s'agrippant à un fil de fer qui relie leur camionnette, toujours sur le pont, à la grue du bateau. Au bout d'un moment, la camionnette bascule en bas du pont et nos héros tombent dans le vide, au ralenti, vers le bateau. C'est le genre de scène où nos pieds poussent sur le banc devant nous.

On reconnaît là le style unique de l'auteur de *Predator* (un film sous-estimé), *Die Hard* (le premier, bien sûr) et *The Hunt For Red October*. Il donne

une bonne leçon de mise en scène à tous les aspirants réalisateurs de films d'action qui croient savoir ce qu'ils font. Je pense surtout à Renny Harlin, qui a commis *Die Hard 2: Die Harder*, dont certaines séquences (en particulier celle de l'arrivée de l'avion) sombrent dans la confusion la plus totale. Même des films aussi spectaculaires et dispendieux que *Cliffhanger* (encore Renny Harlin), *Blown Away* et *Batman Forever* s'égarent dans l'esbroufe et le tape-à-l'œil. McTiernan recupère même la technique pseudo-documentaire de la série télévisée *NYPD Blues*, avec ses mouvements à l'épaule continuels et ses recadrages disparates. Ici, il dynamise la formule en la rendant visuellement cohérente.

Tout ce qu'on pourrait souhaiter maintenant à McTiernan (et, par ricochet, à Bruce Willis) serait de trouver un meilleur sujet sur lequel investir tout ce talent, cette expertise et cette énergie. Même les comédiens ne peuvent tirer grand-chose de tels stéréotypes. Bruce Willis est toujours en grande forme, mais le personnage de McLane n'offre plus beaucoup de possibilités. Samuel L. Jackson s'en tire à bon compte avec la verve qu'on lui connaît, malgré la minceur du personnage. Quant à Jeremy Irons, il se délecte dans un rôle qui pour lui est à contre-emploi, celui du méchant de service qui se prend pour Goldfinger. Étrangement, c'est la chanteuse Sam Phillips qui, dans le rôle muet de la tueuse d'élite Katya, crée le seul véritable personnage de composition de tout le film. Sa façon de bouger, sa fragilité trompeuse et les regards glaciaux qu'elle lance à ses victimes la rendent vraiment redoutable. On dirait qu'elle a été choisie parce qu'elle ressemble à la jeune Leni Riefenstahl, la réalisatrice allemande controversée de l'époque na-

zie! Vous voyez, encore une fois, le second degré prime.

André Caron

#### **DIE HARD WITH A VENGEANCE (Marche ou crève: vengeance définitive)**

— Réal.: John McTiernan — Scén.: Jonathan Hensleigh — Photo: Peter Menzies — Mont.: John Wright — Mus.: Michael Kamen — Son: Mark Mangini — Effets Spé.: Phil Cory, Conrad Brink — Déc.: Jackson DeGovia — Cost.: Joseph G. Aulisi — Casc.: Terry J. Leonard — Int.: Bruce Willis (John McClane), Jeremy Irons (Simon), Samuel L. Jackson (Zeus Carver), Graham Greene (Joe Lambert), Colleen Camp (Connie Kowalski), Sam Phillips (Katya), Nick Wyman (Targo). — Prod.: J. McTiernan, Michael Tadross — États-Unis — 1995 — Dist.: 20th Century Fox.

## **When Night is Falling** Quand les contraires s'attirent

L'attirance d'une femme envers une autre n'est pas ce qu'on peut appeler un sujet éculé au cinéma. Encore peu de réalisatrices connues osent porter à l'écran l'univers amoureux lesbien. Bien que Patricia Rozema ait abordé de biais ce type de relation dans son premier film *I've Heard the Mermaids Singing* (1987), elle récidive cette fois en en faisant son sujet principal.

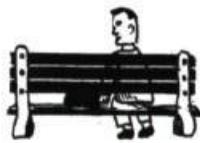
Malheureusement, une fois l'intrigue bien amorcée le ton tourne vite à l'eau de rose. S'il est vrai que les contraires s'attirent, il y a tout de même une limite à la crédibilité de la passion entre Camille, l'enseignante conformiste et la flamboyante Petra, artiste de cirque ambulante. Il est en effet difficile de croire aux sentiments que se portent ces deux jeunes femmes. Sans doute parce que leur psychologie sommaire font d'elles des stéréotypes. Camille, que Pascale Bussières interprète avec conviction (son premier rôle en anglais) est le personnage du film le plus développé, mais son passage de la fiancée raisonnable et conservatrice à l'amoureuse lesbienne passionnée s'avère pour le moins rapide. On ne sent pas suffisamment son déchirement intérieur ni le poids de son éducation. Par contre, on découvre une actrice étonnamment à l'aise dans la langue de Shakespeare, (avec un léger accent tout à fait crédible par rapport aux origines du personnage).

De son côté, Petra, campée superficiellement par Rachael Crawford, reste malheureusement un personnage dessiné à gros traits. Énigmatique au départ, elle perd au fur et à mesure de son mystère et de sa magie par manque d'ambiguïté ou de contradiction dans la nature même du personnage.

Elle demeure jusqu'à la fin la jeune femme amoureuse sincère et sans reproches sûre de ses attraits et de ses choix. Rachael Crawford, tout comme Henry Czerny dans le rôle du fiancé Martin servent, de toute évidence, de faire-valoir à Pascale Bussières.



Samuel L. Jackson et Bruce Willis dans *Die Hard With a Vengeance*



Rachael Crawford dans *When Night is Falling*

Si l'histoire rapproche deux jeunes femmes aux antipodes l'une de l'autre, elle oppose par contre les univers auxquels elles appartiennent, ceux d'un collège calviniste et d'un cirque avant-gardiste. Là encore, la cinéaste verse dans les clichés de l'un et de l'autre. Elle brosse un portrait austère et plutôt archaïque du milieu collégial. (Entre autres, la scène de la réunion dépeint la mentalité ultra conservatrice du personnel enseignant et de la direction formant un bloc unilatéral face à Camille).

À l'opposé, les scènes du cirque, en particulier celle de la réception, renvoient l'image d'un milieu à la fois créatif et décadent. Ce contraste entre l'environnement sclérosé du collège et la liberté d'esprit et de mœurs des artistes du cirque manque de nuances. Patricia Rozema nous montre une vision manichéenne de ces deux milieux sociaux.

Certains parallèles pèchent également par excès d'évidence. Ainsi, la scène où les deux trapézistes se fusionnent à la verticale dans leur art acrobatique (les deux sœurs Steben sont fascinantes par leur synchronisation) pendant qu'à l'horizontale Camille et Petra se fusionnent dans l'acte d'aimer. Le rapprochement manque décidément de subtilité. De plus, la comparaison que fait Camille entre sa relation avec Petra et le mythe du dieu Cupidon amoureux d'une créature humaine fait, disons-le, plutôt sourire.

Malgré la minceur de son scénario, la dernière réalisation de Patricia Rozema n'est pourtant pas dénuée d'intérêts. *When Night is Falling* est avant tout un film de textures, celles des images soignées et esthétiques des corps en mouvement et celles de la trame musicale envoûtante. D'ailleurs, le film s'ouvre sur des images très sensuelles de corps féminins sous l'eau. On nage d'entrée de jeu en plein onirisme.

*When Night is Falling* est peut-être, après tout, victime de son trop grand sérieux et de son académisme. On n'y retrouve pas suffisamment l'humour si

rafraîchissant du premier long métrage de Rozema (*I've Heard The Mermaids Singing*) ni le fin mélange de suspense et de mystère de son deuxième (*White Room*, 1991).

Il est tentant de comparer ici le film de Rozéma avec d'autres qui traitent de la même problématique. *Anne Trister* de Léa Pool est moins explicite, il est vrai, dans la relation que vivent les protagonistes, puisque la femme d'âge mûr ne cède aux avances de la jeune peintre qu'à la toute fin du film. Cependant, on peut y voir un déchirement intérieur, une évolution psychologique crédible qu'on ne retrouve pas suffisamment chez le personnage de Camille. Sur un tout autre ton, *Gazon Maudit*, la comédie décapante de Josiane Balasko pose, quant à elle, un regard à la fois plus détaché, plus nuancé et plus touchant sur le sujet.

Patricia Rozema voulait depuis longtemps faire un film d'amour sur deux femmes. Bien qu'elle se défende de prendre parti pour un type de relation amoureuse en particulier, la fin heureuse de son long métrage, elle, est sans équivoque.

Même si le film déçoit sur plusieurs points, il faut, toutefois, souligner l'audace de la cinéaste qui a su aborder de plein fouet un sujet risqué. *When Night is Falling* reste, somme toute, un tableau sur l'amour au féminin aux couleurs chatoyantes certes, mais recouvert, hélas, d'une mince couche de vernis.

Louise-Véronique Sicotte

**WHEN NIGHT IS FALLING (Quand tombe la nuit)**

— Réal.: Patricia Rozema — Scén.: P. Rozema — Photo: Douglas Koch — Mont.: Susan Shipton — Mus.: Lesley Barber, Dvorak, Leonard Cohen — Son: John Hazen, Alan Geldart — Déc.: John Dondertman — Cost.: Linda Muir — Int.: Pascale Bussièrès (Camille), Rachael Crawford (Petra), Henry Czerny (Martin), David Fox (le révérend DeBoer), Don McKellar (Timothy), Tracy Wright (Tory), Clare Coulter (Tillie) — Prod.: Barbara Tranter — Canada — 1995 — 94 minutes — Dist.: Alliance.

1953



**I VITELLONI**

Premier grand succès de Federico Fellini, *I Vitelloni* se veut d'inspiration purement autobiographique de la part de Fellini et de ses scénaristes Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. À cheval entre le néo-réalisme et la comédie à l'italienne, le film se présente comme une chronique mélancolique d'une époque monotone car incertaine. Qui sont ces «Vitelloni» (en italien populaire, «les gros veaux») ? «Ce sont les chômeurs de la bourgeoisie, déclare le cinéaste, des chouchous à leur mère. Mais ce sont aussi des amis à qui je veux du bien. Ils arrivent à la trentaine bien sonnée, en pérorant et en rabâchant leurs blagues de gamins. Ils brillent pendant la saison balnéaire, dont l'attente les occupe le reste de l'année...» En fait, il ne se passe rien de particulier dans ce groupe d'amis. C'est l'ennui de la petite ville, les vieilles aventures sordides qu'on se raconte lors de longues conversations nocturnes dans les rues désertes, les promenades au goût nostalgique sur la plage en hiver. Fellini a mis beaucoup de son adolescence à Rimini dans ce film qui peut être considéré avec les années comme une sorte de brouillon d'*Amarcord* (1973). D'ailleurs, certains épisodes annoncent clairement la verve corrosive et satirique des prochains films du maître, ses combats contre l'imposture et sa vibrante et pathétique poésie.

et aussi: *Contes de la lune vague après la pluie* (Kenji Mizoguchi), *Les Vacances de M. Hulot* (Jacques Tati), *The Band Wagon* (Vincente Minnelli), *Voyage à Tokyo* (Yasujiro Ozu), *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini), *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann), *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot), *Roman Holiday* (William Wyler), *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks), *Shane* (George Stevens), *The Big Heat* (Fritz Lang), *Pickup on South Street* (Samuel Fuller).



## Braveheart

Pour et par Mel Gibson

Le visage peint en bleu, le kilt sale et les jambes noires de crasse, William Wallace, à la tête de son armée de rebelles, court affronter les troupes du cruel roi d'Angleterre Édouard 1<sup>er</sup>. Il hurle comme un sauvage déchaîné, car selon ses propres aveux, il est un sauvage. Un sauvage cultivé qui parle le latin et le français, mais un sauvage quand même qui se bat pour la liberté de son pays, l'Écosse. Son désir de liberté, né avec la mort de sa première épouse, est si fort que même sous la torture, le visage crispé par la douleur, il refusera de se soumettre et d'accepter la domination anglaise. Il mourra décapité sous les yeux de ses amis, mais il mourra en homme libre et son martyr permettra à Robert 1<sup>er</sup> Bruce de rallier à lui tous ses partisans et d'anéantir les troupes anglaises neuf ans plus tard.

Tout le film est construit autour de cet authentique héros de l'indépendance écossaise que fut William Wallace (1270 - 1305). Il est interprété avec fougue par Mel Gibson, qui a fait sien le destin de Wallace, jusqu'à modifier légèrement l'Histoire pour mieux s'appropriier le personnage. La caméra n'en a que pour ses beaux yeux; il monopolise littéralement l'écran. Tous les autres rôles sont secondaires, même celui de Sophie Marceau, la future Louve de France, qui aurait pourtant mérité un traitement moins superficiel. Le film d'ailleurs ne décolle réellement que lorsque Wallace apparaît à l'âge adulte. Toute la première partie sur son enfance et la mort de son père est significativement lente et dépourvue de toute scène d'action. Mais dès que William/Mel réapparaît sur ses terres après une longue absence, le rythme du film s'accélère et le premier combat ne tarde pas à être déclenché.

**Braveheart** est donc un film d'action fait sur mesure pour et par Mel Gibson, et rien ni personne ne doit venir lui voler la vedette. De ce fait, la réali-



Mel Gibson dans **Braveheart**

sation est un peu narcissique et frise parfois l'auto-promotion. Gibson s'est couronné, pour la circonstance, des triples casquettes d'interprète principal, de réalisateur et de producteur. Mais il faut se demander pourquoi il a choisi de tourner cette fresque historique, surtout qu'il y a engouffré 15 millions de dollars de sa fortune personnelle et qu'il ne s'est octroyé aucun cachet professionnel. Le sujet de son film, l'indépendance d'une terre et d'un peuple sur fond d'honneur, de courage et de violents combats a visiblement inspiré l'Australien qu'est d'abord et avant tout le réalisateur. De là à faire de l'Écosse un symbole de son pays d'adoption et à voir, en Gibson, un nationaliste désireux de se détacher définitivement de la mère Angleterre, il n'y a qu'un pas. L'Australie connaît actuellement un regain de nationalisme et se pose sérieusement la question de son appartenance à la couronne britannique. **Braveheart**, un film politique? Peut-être pas ouvertement, mais c'est une lecture qui doit être envisagée.

Bien sûr, le film demeure un divertissement hollywoodien. Il en a d'ailleurs les défauts typiques: psychologie sommaire, omniprésence de la musique et les petites pointes humoristiques quelque peu déplacées dans le contexte historique. Il n'en demeure pas moins que le travail de Gibson nous tient en haleine pendant trois heures! Certaines scènes font preuve d'un tel flair stylistique et d'une telle maîtrise technique qu'on oublie vite les petits défauts du film. Par exemple, dans la scène où une jeune mariée calme, comme par magie, soldats et mari, juste avant de se laisser enlever par un seigneur anglais, Gibson utilise

le ralenti pour souligner la grâce et le pouvoir féminin. Ailleurs, lorsque Wallace confronte l'assassin de sa femme, Gibson étire adroitement la durée de la scène en découpant à l'extrême les plans qui précèdent leur face à face, en faisant du silence et de la lenteur des mouvements des acteurs un élément capital du suspense. Et puis, bien sûr, il y a les combats.

**Braveheart**, c'est le retour du grand spectacle épique avec le héros au cœur noble, l'hémoglobine en plus. Un peu à la façon de **Spartacus**, qui créa un précédent, les scènes d'action sont d'une rare violence. Le sang gicle, les têtes sautent et les ventres se vident... Mel Gibson n'a pas eu peur de la surenchère dans la boucherie et c'est tant mieux, car l'époque était justement barbare. On se surprend même à grimacer de douleur à chaque coup que Wallace porte à ses ennemis, tant les combats sont empreints d'authenticité. Mel Gibson n'en est qu'à sa deuxième réalisation. Cela promet.

Olivier Lefebure du Bus



Mel Gibson sur le plateau de tournage de **Braveheart**

### **BRAVEHEART (Cœur Vaillant)**

— Réal.: Mel Gibson Scén.: Randall Wallace — Photo: John Toll  
Mont.: Steven Rosenblum — Mus.: James Horner — Son:  
Brian Simmons — Casc.: Mic Rodgers, Simon Crane — Déc.:  
Tom Randers — Cost: Charles Knode — Int.: Mel Gibson  
(William Wallace), Sophie Marceau (Princesse Isabelle), Patrick  
McGoohan (Le roi Edward 1<sup>er</sup>), Catherine McCormack  
(Murrion), Peter Hanley (Le prince Edward), Angus McFadyen  
(Robert the Bruce), Brendan Gleeson (Hamish), David O'Hara  
(Stephen) — États-Unis — 1995 — 178 min. — Dist.:  
Paramount.