

Coups d'oeil

Numéro 179, juillet–août 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49650ac>

[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

(1995). Compte rendu de [Coups d'oeil]. *Séquences*, (179), 47–52.



Pocahontas

É.-U. 1995, 81 min. — **Réal.**: Mike Gabriel et Eric Goldberg — **Avec les voix de**: Irène Bédard, Mel Gibson, Russel Means, Linda Hunt, David Ogden Stiers — **Dist.**: Buena Vista.

Walt Disney doit se retourner dans son tombeau cryogénique. Voilà que la compagnie fondée par cet homme de droite fait maintenant dans le «politically perfect»... Après *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast* et *Aladdin*, voici *Pocahontas*, la princesse amérindienne, récupératrice de plusieurs idées des dessins animés ci-nommés — ce qui, avouons-le, est pratique courante chez Disney — en plus d'être écologiste et pacifiste. En accord avec la vision romantique surannée des producteurs, la jeune femme tombera amoureuse d'un Blanc, ce qui mènera deux peuples au bord de la guerre. Mais, évidemment, l'amour triomphera...

Ceci étant dit, ce long métrage pour enfants de tout âge s'avère très bien fait. Les techniques d'animation s'affinent de plus en plus (est-ce encore possible?), la qualité du dessin demeure de haut calibre, certaines scènes possèdent un look expressionniste surprenant et la musique est facile à retenir. Bref, un autre succès en vue pour Disney. Ça sent la et les recettes(s) à plein nez et c'est bien là le hic: cette obstination à repasser dans les sentiers déjà battus et rebattus. Tout ça parce que ça paie...

Les enfants aiment, en tout cas. Ils adorent le raton-laveur et le colibri, compagnons de *Pocahontas*, ils s'émeuvent des moments de tendresse et s'effraient au moindre signe de violence. Pour une fois, leur idole est une jeune femme qui ne se trouve jamais dans une position de «pôvre» victime comme Ariel, la sirène, ou Belle, la petite amie de la bête. Membre d'une minorité visible, en outre, elle se montre déterminée et même sexy. Un personnage du cinéma américain des années 90 quoi! Mais, malgré le simplisme et le manichéisme disneyen, le film fera sans doute des malheurs au larmomètre et au box-office. On ne peut empêcher un cœur d'aimer, surtout pas celui d'un enfant.

Mario Cloutier

A Man of no Importance

R.-U./Irl. 1995, 90 min. — **Réal.**: Suri Krishnamma — **Int.**: Albert Finney, Tara Fitzgerald, Brenda Fricker, Michael Gambon, Rufus Sewell — **Dist.**: Malofilm.

Décidément, l'image de l'Irlande que nous renvoie le cinéma de ces dernières années est peu réjouissante. Dans bien des cas, les cinéastes ont aiguisé leurs crocs et se sont adonnés à des réflexions critiques «mordantes» nous montrant la société irlandaise en proie à la répression religieuse. Déjà dans *Hush-A-Bye Baby*, la réalisatrice Margo Harkin n'y allait pas de main morte en évoquant avec sensibilité les déboires et la détresse d'une jeune étudiante devenue enceinte par accident. Catholicisme ardent, mouvements pro-vie à la limite du fanatisme, tout concourait à créer un difficile climat de répression sociale.

A Man of No Importance de Suri Krishnamma explore à nouveau les interdits sociaux érigés par l'omniprésence religieuse dans le Dublin des années 60. Alfie Byrne (Albert Finney), homosexuel vieillissant et plein d'entrain, amuse les passagers d'un autobus en les entretenant de sa grande passion pour le théâtre. Secrètement amoureux du jeune conducteur de l'autobus, Alfie caresse également un autre rêve: monter *Salomé* d'Oscar Wilde, auteur maudit s'il en est un... et pas dans n'importe quel endroit... dans une église (ô Sacrilège) en utilisant comme comédiens les passagers, tous plus colorés les uns que les autres. Lorsqu'Alfie choisit la jeune et mystérieuse Adèle pour interpréter le rôle-titre de la pièce, il ne se doute cependant pas que celle-ci habite un immeuble pour le moins suspect et qu'elle n'hésite pas une seconde lorsque vient le temps de s'envoyer en l'air. Mais il faut bien sûr payer le prix de sa marginalité. Ainsi, lorsqu'Alfie décide finalement de sortir du placard dans une scène mémorable, il se fait ensuite tabasser par une bande de voyous. Adèle se retrouve enceinte et est contrainte de quitter le pays pour aller s'installer en Angleterre.

Utilisant une forme cinématographique conventionnelle et sans fioriture, Krishnamma opte également pour un récit linéaire, privilégiant ainsi le message véhiculé. Alors que la réalisatrice de *Hush-a-Bye Baby* proposait un constat social percutant par l'intermédiaire d'un drame directement ancré dans l'actualité, Krishnamma édulcore passablement la portée de sa critique sociale en tournant une comédie dramatique se déroulant quelque 30 ans plus tôt. Bien sûr, on constate que les choses ont bien peu changé depuis, mais peut-on vraiment parler d'un film courageux et socialement engagé? Je n'en suis pas tout à fait convaincu. Reste tout de même une œuvre agréable et divertissante, parfois grave, et surtout le formidable numéro d'acteur d'Albert Finney. Ne serait-ce que pour lui, on aurait tort de boudier son plaisir.

Louis Goyette

1954



SENSO

L'esthétisme de Luchino Visconti n'est pas toujours facile à assimiler. Cet intellectuel d'une prodigieuse culture, issu d'une très grande famille de Lombardie ne voit pas le cinéma comme le voient ses contemporains. Il a acquis une réputation de metteur en scène de théâtre, surtout grâce aux nombreuses adaptations de Shakespeare et de Sartre. («On dit que mes films sont un peu théâtraux et mon théâtre un peu cinématographique. Tous les moyens sont bons. Ni le théâtre ni le cinéma ne doivent éviter ce qui les sert.») Dans le domaine de l'opéra, son travail au service de Maria Callas lui vaudra une réputation internationale. C'est justement ce sens de l'opéra que l'on retrouve dans *Senso*, grand drame musical (Bruckner, Verdi), romantique et romanesque, mêlant passions privées et toile de fond historique (la Vénétie est alors occupée par l'Autriche; nous sommes en 1866). Le sujet est celui d'un somptueux mélodrame, au sens noble qu'à ce terme en Italie: une comtesse italienne, maîtresse d'un jeune officier autrichien, ira le dénoncer lorsqu'il lui avouera cyniquement qu'il ne l'a jamais aimée. Ce portrait cruel d'une aristocratie corrompue et décadente, mettant en vedette Alida Valli et Farley Granger, sera le thème de plusieurs films ultérieurs de Visconti, du *Guépard* (1963) à *Violence et passion* (1974).

et aussi: *Rear Window* (Alfred Hitchcock), *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock), *La Strada* (Federico Fellini), *The Barefoot Contessa* (Joseph L. Mankiewicz), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray), *A Star is Born* (George Cukor), *The Caine Mutiny* (Edward Dmytryk), *On the Waterfront* (Elia Kazan), *Les Sept Samouraïs* (Akira Kurosawa), *Vera Cruz* (Robert Aldrich), *Stella* (Michael Cacoyannis), *Ordet* (Carl Theodor Dreyer), *Le Blé en herbe* (Claude Autant-Lara). →

Crimson Tide

(**Marée Rouge**) É.-U. 1995, 116 min. — **Réal.:** Tony Scott — **Int.:** Gene Hackman, Denzel Washington, George Dzundza, Viggo Mortensen, James Gandolfini, Matt Craven — **Dist.:** Buena Vista.

D'ordinaire, on peut s'attendre au pire des réalisations de Tony Scott (*Top Gun*, *Days of Thunder*, *Revenge*) qui semble toujours plus intéressé à filmer le décor qu'à mettre en scène le *drame* de l'action. Il tourne ses fictions comme des pubs d'automobiles; une véritable insulte pour ses acteurs. Dans ce contexte, *Crimson Tide* fait figure de miracle, parce que, ma foi, le film s'avère très bon. Non pas qu'il soit dépourvu des tics de son réalisateur — tous les plans sont tournés en téléphoto (c'est plus *glamour*), une fumée (mais d'où sort-elle ?) diffuse tous les éclairages et la trame musicale, omniprésente, compte, pour la énième fois, la pièce de Schubert qui accompagnait déjà *The Hunger*. Mais cette fois-ci, les clichés fonctionnent parce qu'ils supportent la dramatique. Ainsi, le manque de profondeur de champs et la diffusion rendent bien la claustrophobie du sous-marin où se déroule l'action, et le choix de musique aide à cerner le personnage qu'interprète Gene Hackman. Qui plus est, vu l'étroitesse du décor, Scott n'a d'autre choix que de braquer sa caméra sur ses acteurs. Il n'a donc rien avec quoi distraire notre attention.

Au-delà de ces coïncidences fortuites, il faut bien avouer cependant que la force du film réside dans la solidité de son scénario et la justesse des interprètes. La structure narrative qu'utilise Michael Schiffer est *lean and mean*, c'est-à-dire minimaliste et farouchement efficace. Seule importe l'évolution, en huis clos, des deux commandants qui s'affrontent. À ce propos, il faut souligner l'apport non crédité de Robert Towne, à qui l'on doit apparemment les dialogues des face-à-face les plus importants entre Gene Hackman et Denzel Washington. La scène sur la passerelle du bâtiment, et celle dans la cantine des officiers, portent indéniablement le sceau de monsieur *Chinatown*. On le remarque à l'esprit des répartis et leur contenu philosophique. À l'opposé, et comme pour créer un certain équilibre, le film s'avère aussi très drôle. Une gracieuseté de Quentin Tarantino, une autre figure clandestine invitée par la production. Ses dialogues, composés de références à notre culture télévisuelle et filmique, donnent au long métrage une saveur de méta-cinéma. Et je parierais que c'est à lui que l'on doit la scène surprenante où Gene Hackman, sentant qu'il ne tirera rien du responsable des missiles en le menaçant de mort, lâche le pauvre homme, pour aussitôt braquer son arme sur un simple matelot, en s'écriant: «Mais lui, *lui* n'est pas indispensable!» (ma traduction). Y'a du *Reservoir Dogs* là

dedans... Les acteurs le savent et s'en donnent à cœur joie. Il existe une chimie indéniable entre Washington et Hackman, qui mordent dans leur texte et se font des yeux méchants. Belle orgie de testostérone!

Johanne Larue

Johnny Mnemonic

(**Johnny Mnémonique**) Can. 1995, 100 min. — **Réal.:** Robert Longo — **Int.:** Keanu Reeves, Dina Meyer, Takeshi, Ice-T, Dennis Akiyama, Udo Kier, Dolph Lundgren, Henry Rollins, Barbara Sukowa — **Dist.:** Alliance.

Alors que Johnny, le courrier mnémonique du titre, se rend dans un hôtel chinois, il regarde une petite fille à travers un aquarium. Le verre déforme sa tête en allongeant son crâne, un peu à l'image des extraterrestres de *This Island Earth*, un film de science-fiction des années 50. Par ce clin d'œil subtil placé dès l'ouverture, le réalisateur-artiste Robert Longo et le scénariste-écrivain William Gibson dévoilent déjà une âme de cinéophile qui va imprégner tout le film. Les références ne manqueront pas: *Blade Runner*, *Brazil*, *Soylent Green*, *Max Headroom*, 2001, *Altered States*. On pense même à *Joe 90* quand Johnny s'installe dans une chaise munie d'un casque électronique et d'une visière de réalité virtuelle qui explore son cerveau. Le film se termine par ailleurs sur une variante amusante de la séquence finale du premier *Terminator*.

Cette connaissance du cinéma de science-fiction par les auteurs de *Johnny Mnemonic* permet d'établir une connivence avec le spectateur friand de ce genre de films, mais laisse probablement les autres un peu perplexes. Les citations filmiques ne rachètent pas nécessairement les lacunes inhérentes au projet, mais

elles rendent à tout le moins l'expérience agréable pour ceux qui sont dans le coup. Elles permettent aussi de situer le film dans un courant post-moderniste qui travaille sur les genres cinématographiques et leur fonction, en reprenant des situations classiques injectées dans un nouvel environnement.

En ce sens, *Johnny Mnemonic* semble n'être qu'une simple course contre la montre, puisque le personnage n'a que vingt-quatre heures pour accomplir sa mission cybernétique ou il va mourir. À cette trame narrative simple vient se greffer tout l'univers du «Cyberspace», peuplé de «cyberpunks» qui survivent dans une technologie envahissante où règnent l'ordinateur, la réalité virtuelle et le «rétrofitting» (terme qui désigne l'ajout de pièces à un mécanisme ou à une architecture pré-existante). Le jargon technique et l'appareillage électronique utilisés dans le film se révèlent fort convaincants et même très impressionnants, surtout quand Johnny plonge littéralement dans la mémoire virtuelle de l'ordinateur central.

Malheureusement, la principale lacune du film se situe au niveau de la réalisation. Artiste multimédia dont c'est le premier film, Robert Longo, à l'instar de son héros, ne sait plus où donner de la tête. Il se perd dans des scènes d'action inutilement longues et néglige de cerner plus avant ses personnages, qui demeurent tout au plus des façades unidimensionnelles. Des problèmes de rythme en découlent et le film ne respire pas. Mais il réussit malgré tout à créer un environnement futuriste plausible qui, situé en 2021, n'est pas si loin de nous. Il se dégage de l'ensemble une atmosphère de bande dessinée plutôt rare, que bien des films récents comme *Tank Girl* ou *Batman Forever* ne parviennent pas à atteindre. Certaines images (comme celles du prêtre-assassin qui tue ses victimes en les crucifiant) possèdent un pouvoir visuel très évocateur. Ce qui n'est déjà pas si mal.

André Caron



Falconer Abraham, Keanu Reeves, Udo Kier et Dina Meyer dans *Johnny Mnemonic*



Tara Fitzgerald et Hugh Grant *The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain*

The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain

R.-U. 1995, 99 min. — Réal.: Christopher Monger — Int.: Hugh Grant, Tara Fitzgerald, Colm Meaney, Ian McNeice, Ian Hart, Kenneth Griffith, Tudor Vaughn, Hugh Vaughn — Dist.: Alliance.

Colline deviendra montagne pourvu que village lui prête altitude. Nous sommes dans un village gallois en 1917. Reginald Anson et George Garrad, deux cartographes londoniens, constatent qu'il manque quelque seize pieds à Ffynnon Garw pour accéder à l'honneur d'une montagne digne de figurer sur la carte du roi d'Angleterre. Devant ce constat humiliant, tout le village vit sous la bannière de la consternation. Jusqu'au jour où on se dit qu'il faut réparer ce manque à gagner au royaume de la fierté. Si la foi peut transporter des montagnes, la solidarité peut pousser une colline à devenir aussi haute qu'une montagne. Après quelques collines d'hésitations, c'est une montagne d'actions concertées qui se mettra en branle.

Christopher Monger, un réalisateur gallois, nous offre un conte qui prend les allures d'une épopée. Une épopée qui vient continuellement taquiner le risorius du spectateur. On pourrait parler d'une légende avec plusieurs enjolivements aux entournures.

Histoire de nous faire sourire un brin. Ici, on ne rit pas à ventre déboutonné. Mais des villageois très typés nous font souvent sourire. Je pense à ces vieux jumeaux dont l'un se nomme Thomas Twp et l'autre Thomas Twp Too. Les contrastes et les contraires ont le don de nous faire rire selon la bonne vieille logique du burlesque. Ici, nos deux cartographes n'affichent pas la même silhouette. Il y a le filiforme Anson qui diffère du rondouillard Garrad. En qualité de personnage très important dans le contexte d'un village d'autrefois, le pasteur Jones jouera un rôle de leader. Pour retenir nos deux scientifiques, il ira jusqu'à tordre les bras de la providence au sujet d'un pneu à crever. Pour justifier une corvée de travail manuel en plein dimanche, le pasteur saura fléchir en sa faveur l'interprétation du verset d'un psaume. Cependant, le rythme du film s'essouffle un tantinet en cours d'ascension mais la bonne humeur s'y révèle constante grâce à un zest d'humour britannique. On y surprend des paysages à rendre jalouses plusieurs cartes postales. Somme toute, il s'agit d'un petit film qui s'inscrit en faux contre certaines tendances actuelles qui se complaisent parfois dans la violence et la noirceur. Avec *The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain*, la montagne accouche d'un poème radieux.

Janick Beaulieu

1955



EAST OF EDEN

Riche d'une finesse impressionniste et d'une indéniable puissance lyrique, l'adaptation qu'Elia Kazan fit de la grande fresque de John Steinbeck (dont il ne conserva d'ailleurs que le quart) lui permit de développer des thèmes qui lui sont chers et qu'il prolongea plus tard avec *Baby Doll*, *A Face in the Crowd*, *Wild River* et *Splendor in the Grass*: la haine du puritanisme absolu (celui qui clame: «Ceci est bien et cela est mal»), les vertus (et les fautes) du libéralisme économique, les relations père/fils. Sorte de transposition de l'histoire de Caïn et d'Abel, *East of Eden* se situe dans l'Ouest américain aux alentours de 1917 et met en scène un fils qui tente de faire plaisir à un père qui le désapprouve et qui lui préfère son frère. Entre les deux jeunes gens, il y a aussi la fille (admirable Julie Harris) qui comprend le «mauvais garçon». Sans doute un des premiers à avoir su utiliser le cinémascope dans toute sa glorieuse beauté, Elia Kazan fut celui qui choisit, après l'avoir vu au théâtre, un jeune inconnu du nom de James Dean, comédien formé à l'Actors' Studio, qui sut exprimer à la perfection une certaine difficulté d'être («un héros baudelairien», écrira François Truffaut) et dont la mort prématurée permit à la jeunesse des générations subséquentes de s'interroger, de façon profonde, sur sa propre ambiguïté.

et aussi: *The Night of the Hunter* (Charles Laughton), *Pather Panchali* (Satyajit Ray), *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray), *Lola Montès* (Max Ophuls), *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich), *Un petit carrousel de fête* (Zoltán Fábri), *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot), *Il Bidone* (Federico Fellini), *Mort d'un cycliste* (Juan Antonio Bardem), *Bad Day at Black Rock* (John Sturges), *Marty* (Delbert Mann), *The Seven Year Itch* (Billy Wilder).



My Family/Mi Familia

É.-U. 1995, 126 min. — Réal.: Gregory Nava — Int.: Edward James Olmos, Eduardo Lopez Rojas, Jimmy Smits, Constance Marie, Jenny Gago, Elpidia Carrillo, Lupe Ontiveros, Esai Morales — Dist.: Alliance.

Il y a autant de rêves américains qu'il y a de migrants qui se fixent dans cette terre de «liberté». Bien souvent, dans le cas des Latinos par exemple, le rêve est simple: une maison, une famille et des enfants qui s'amuse. Adolescent, Jose quitte son village mexicain en direction de Los Angeles, non pas pour la quête illusoire de quelques chimères d'abondance et de luxe, mais bien à la recherche du seul parent qui lui reste en vie, un vieillard solitaire. Les deux hommes ne se connaissent pas, mais tout ce qui importe c'est qu'ils soient de la même famille. Jose ne sait même pas que la cité des anges est dans un autre pays, mais il y rencontrera Maria et fondera une famille. Sa famille. Le couple aura six enfants qui iront et viendront, mais qui resteront toujours attachés à la petite et frêle cabane d'East L.A.. La casa. Le centre de leur univers.

Gregory Nava a composé là un tableau vivant et convaincant de la réalité des Chicanos de Los Angeles. Dans ce drame épique, qui sait aussi faire rire, le cinéaste d'origine mexicano-basque réussit à émouvoir tout en conservant, dans son récit et ses dialogues, toute la truculence typique de la culture latino-américaine.

Malgré une entrée en matière pompeuse, certains passages larmoyants soulignés au violon et une interprétation inégale, *My Family/Mi Familia* demeure donc un film éminemment sympathique. Comme dans *El Norte*, précédent long métrage de Nava, on y sent une grande sincérité et un souci d'authenticité. Le cinéaste trace une fresque qui sait demeurer simple et personnelle, l'histoire d'une adaptation et d'une rédemption, celle d'une famille qui a survécu envers et contre tous. Il n'y a pas que des caïds chez les rêveurs chicanos... *My Family/Mi Familia* nous en présente toutes les couleurs et nous prouve que, sous des apparences de pauvreté et d'extrême simplicité, se cache une richesse encore plus grande, celle du cœur.

Mario Cloutier

Amateur

É.-U./Fr. 1994, 105 min — Réal.: Hal Hartley — Int.: Martin Donovan, Isabelle Huppert, Elina Lowensohn, Damian Young, Chuck Montgomery, David Simonds — Dist.: Malofilm.

Le cinéma d'Hal Hartley est pratiquement inclassable. De même, résumer l'histoire de ses films s'avère

un exercice futile. D'ailleurs, il faut les voir plus d'une fois pour se souvenir d'eux. Ce qui n'est pas un défaut, seulement une constatation... qui en dit long cependant sur la nature onirique des essais filmiques qu'il tourne et sur la subtilité (certains diront l'opacité) de leur discours. Si je vous dis, par exemple, que, dans *Amateur*, un truand amnésique est pris en charge par une nonne, écrivaine de romans pornos, je ne suis pas sûr de bien vous faire voir toute la portée philosophique et l'humour pince-sans-rire du film postmoderne qu'a conçu notre cinéaste indépendant. Malgré la folie du sujet (un hommage aux excentricités des romans et des films noirs), malgré l'absence quasi totale de conventions narratives qui pourraient nous aider à déchiffrer le récit, le message d'Hartley finit par passer, *par se faire deviner*, de façon impressionniste. C'est ainsi que l'on finit par saisir, à travers



Isabelle Huppert et Martin Donovan

ces personnages qui cherchent ni plus ni moins la rédemption, qu'Hartley pose la question du devenir: est-il vraiment possible de repartir à neuf, voire de s'autocréer? De faire fi du passé, de nos antécédents (familiaux, sociaux, génétiques), et de s'inventer?

Tout cela peut sembler prétentieux, mais l'humour et l'invention dans la réalisation font, qu'au contraire, Hartley nous apparaît comme un artiste empreint d'humilité, qui cherche et propose, au fur et à mesure qu'il crée. Jamais, d'ailleurs, sa mise en scène ne nous semble artificielle ou *branchée* comme cela peut se produire chez Jarmusch à qui on le compare parfois. Hartley a développé une sobriété toute bressonienne dans la composition de ses cadrages et dans sa direction d'acteur (ses interprètes semblent toujours un peu somnambuliques). À l'encontre de Bresson, cependant, Hartley ne peut s'empêcher de vouloir nous faire sourire de la folie des hommes.

Pénétrez donc le *twilight zone* de ce cinéaste new-yorkais et, puisque vous y êtes, louez ou cherchez le cinéma de répertoire qui présente ses autres films: *The Unbelievable Truth* (1990), *Trust* (1991), *Surviving Desire* (1991) et *Simple Men* (1992).

Johanne Larue

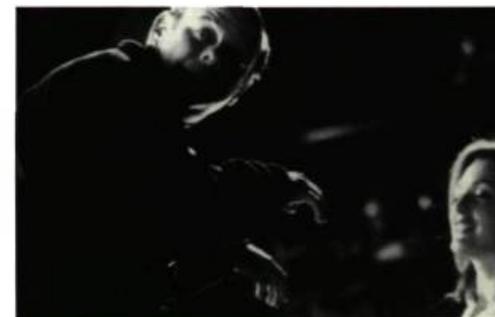
Vanya On 42nd Street

É.-U. 1994, 119 min. — Réal.: Louis Malle — Int.: Wallace Shawn, Phoebe Brand, Lynn Cohen, Julianne Moore — Dist.: Malofilm.

Retour au cinéma essentiel pour Louis Malle avec ce tournage (si l'on peut dire) de la répétition (si l'on peut dire) d'*Oncle Vanya* de Tchekhov, chef-d'œuvre du théâtre d'ambiance, revu et corrigé (si l'on peut dire) par David Mamet, et mis en scène, au théâtre, par André Gregory... Et uniquement pour le plaisir de la répéter devant de petits auditoires occasionnels.

Est-ce le cinéma qui gagne le théâtre, ou l'inverse? Nous retrouvons-nous dans les coulisses d'une salle abandonnée depuis une quarantaine d'années uniquement pour voir évoluer des personnages mythiques dans un cadre qui fait exploser une scène sous l'œil d'une caméra? Dans quel domaine sommes-nous? Et que veut-on en tirer? Simple: Louis Malle, comme il l'avait fait il y a quelques années avec *My Dinner With André*, laisse exploser toutes les barrières entre les arts du spectacle. On pourrait y chanter et y danser que ça ne contribuera qu'à enrichir encore plus le phénomène d'explosion des genres. Avec *Vanya On 42nd Street*, le spectateur finit par ne plus regarder une pièce (filmée), et parvient par un phénomène inédit d'osmose à entrer dans un film qui est la pièce.

Et si, par ces explications alambiquées, vous n'arrivez pas à concevoir plus clairement l'idée de Louis Malle, reportez-vous donc aux *Conversations* qu'il a eues avec Philippe French (Éditions Denoël) au sujet de *My Dinner With André*. Il y parle de «curiosité et d'intérêt immenses» vis-à-vis des défis cinématographiques qu'il a eu à relever, comme ces longs plans-séquences (repris à profusion dans *Vanya*) et ces changements très subtils dans la position de la caméra. Ceux-ci entraînent d'inventives différences entre les deux parties du film. Dans la première, le regard du metteur en scène de la pièce (André Gregory) est présent; dans la seconde, tout regard semble avoir disparu pour ne laisser que celui du spectateur du film qui, par l'entremise de la caméra de Louis Malle, s'est lui-même oublié en faveur de ce qui se passe à



Wallace Shawn et Julianne Moore



l'écran. C'est sans doute la raison pour laquelle on ne voit pas les acteurs et l'équipe technique (de la pièce) plier bagage à la fin.

La beauté des pièces de Tchekhov, c'est qu'il ne s'y passe rien. C'est à peine si les événements extérieurs (un occasionnel coup de feu en coulisses, par exemple) ont une certaine prise sur les personnages qui se morfondent à la frontière de deux univers, un qu'il faut quitter, l'autre dans lequel il faudra apprendre tant bien que mal à s'intégrer.

Le nom de Louis Malle est au générique du film, on sait qu'il y a participé, qu'il l'a réalisé, mais qu'a-t-il fait au juste? Merveilleuse question que le cinéaste, avec toute son expérience, prendra sans doute comme le plus beau compliment qu'on puisse lui faire.

Maurice Elia



Seema Biswas dans **Bandit Queen**

Bandit Queen

Phoolan Devi — Réal.: Shekhar Kappur — Scén.: Mala Sen — Photo: Ashok Mehta — Mont.: Renu Saluja — Mus.: Nusrat Fateh Ali Khan — Son: Robert Taylor, Tim Lewiston, Ernest Marsh — Déc.: Eve Mavrakis, Ashok Bhagat — Cost.: Dolly Ahluwalia — Int.: Seema Biswas (Phoolan Devi), Nirmal Pandey (Vikram Mallah), Govind Mamdeo (SriRam), Manoj Bajpai (Man Singh), Rajesh Vivek (Mustaqim), Saurabh Shukla (Kulash) — Prod.: Sundeeep S. Bedi — Inde — 1994 — 119 minutes — Dist.: Alliance.

Eut-elle été américaine ou européenne, l'incroyable destinée de Phoolan Devi aurait déjà fait l'objet d'un *movie of the week* sur les chaînes anglophones. Notre fréquentation des téléfilms américains, depuis longtemps réputés pour s'approvisionner à même l'actualité, ne peut cependant nous préparer au choc de ce *biopic* indien qui trace un portrait terriblement cru et étonnamment poétique, par moments, de cette révolutionnaire qui fit trembler l'establishment politique

et criminel de son pays au début des années 80. Exit donc le simplisme narratif et l'asepsie de la formule américaine. Aucun rapport non plus avec le froid *clinicisme* de certains essais britanniques.

Le film, tel que scénarisé par Mala Sen, qui s'est inspirée du journal intime dicté par Devi lors de son emprisonnement, ne perd pas son temps à enchaîner platement les faits historiques ou à nous les expliquer (de toute façon, rappelons que le premier auditoire visé, celui de l'Inde, devait déjà être au courant des détails). Ce sont plutôt les émotions écorchées, les états d'âme confus et, surtout, les traumatismes cauchemardesques de l'héroïne, qui servent de jalons à la progression narrative du récit, conséquemment très cahoteux et nerveux. Sous la direction experte de Shekhar Kapur, qui varie le degré de stylisation de sa réalisation selon l'intensité dramatique de chaque scène, les années de formation de Phoolan Devi prennent l'allure d'un long calvaire quasi-mystique et cruellement beau.

Abandonnée, bafouée, humiliée et mille fois violentée, Devi, qui aurait normalement dû mourir après tant d'atrocités — dans le film comme dans la vie —, finit toujours par se relever, comme muée par une force invisible et impitoyable qui chercherait à faire d'elle une Jeanne d'Arc des temps modernes. Pourtant, cette Déesse des Fleurs, comme on l'appelait, n'a pas la gueule de l'emploi. Telle qu'interprétée par Seema Biswas, elle nous apparaît fragile, humaine, faillible, même un peu rustre. Ce qui la pousse à survivre, ça ne pourrait bien être que sa dignité de femme. Sa victoire finale sur les phalocrates qui l'entourent (parce qu'elle ne meurt pas sur le bûcher, au contraire...) n'en devient alors que plus émouvante.

Il est dommage qu'Alliance ait attendu aussi longtemps pour sortir sur nos écrans, le film qui s'est le plus distingué lors du Festival des films du monde de 1994. **Bandit Queen** aurait alors eu le vent dans les voiles, au lieu de venir s'échouer neuf mois plus tard, faute de publicité adéquate. Bien sûr, on pourra se rattraper sur vidéo, mais ce n'est pas le petit écran qui pourra rendre justice au formalisme et au degré d'émotion qui se dégage du film de Kapur.

Johanne Larue

Congo

É.-U. 1995, 109 min. — Réal.: Frank Marshall — Int.: Laura Linney, Dylan Walsh, Ernie Hudson, Tim Curry, Grant Heslov — Dist.: Buena Vista.

Il y a dans **Congo** une belle idée scientifique qui laisse entrevoir, dès l'abord, de fascinantes possibilités. Afin de faciliter la compréhension du langage par signes au moyen duquel communique Amy, une jeune femelle gorille, une équipe de chercheurs lui a installé une

1956



ET DIEU CRÉA LA FEMME

Roger Vadim avec son film révolutionnaire avait voulu témoigner sur une époque et, selon ses propres mots, expliquer «l'espèce de psychose dans laquelle se trouve notre jeunesse d'après-guerre.» Le ton de son film était certes neuf et désinvoite; Vadim accordait la primauté autant à son instinct de réalisateur (surtout par la qualité de sa photographie) qu'au réalisme de l'épiderme. Cependant, son film se concentra sur un portrait de femme inhabituel, ivre de soleil et de plaisir. Idole préfabriquée au départ, Brigitte Bardot fit éclater les conventions du réalisme français au cinéma dont la sclérose avait atteint des proportions outrageantes et donna à **Et Dieu créa la femme** une importance sociologique considérable, en marquant le début de l'émancipation de la femme et de sa libération sexuelle. La personnalité de B.B. fut suffisamment forte pour émerger d'une intrigue dont le scénario et les personnages paraissent aujourd'hui assez maladroits. Juliette est une très jeune femme dont le goût du plaisir n'est limité ni par la morale, ni par les tabous sociaux. C'est un être sans excuses, dénué de toute hypocrisie, désaxé et inconscient, qui parvient, par son affirmation du droit au bonheur par tous les moyens, à conserver une certaine générosité du cœur qui nous la rend particulièrement attachante.

et aussi: **Le Septième Sceau** (Ingmar Bergman), **Invasion of the Body Snatchers** (Don Siegel), **Written on the Wind** (Douglas Sirk), **La Traversée de Paris** (Claude Autant-Lara), **Giant** (George Stevens), **Un condamné à mort s'est échappé** (Robert Bresson), **Nuit et brouillard** (Alain Resnais), **Richard III** (Laurence Olivier), **Le Quarante et unième** (Gregori Tchoukhrai), **Bus Stop** (Joshua Logan), **Moby Dick** (John Huston), **The Searchers** (John Ford). →

THÉMATIQUE VHS

À rebrousse-poil

armature télémétrique sur le bras. Lorsqu'Amy s'exprime, un petit ordinateur décode les mouvements et vocalise sa pensée. Ainsi, la technologie de la réalité virtuelle se met au service de la communication entre les espèces.

Cette idée s'avère à la fois la meilleure et la pire du film, une dualité symptomatique de l'œuvre entière. D'une part, elle rend accessible le langage par signes en offrant une traduction simultanée du symbole visuel en paroles, ce qui permet d'extérioriser la conscience individuelle de l'animal. À travers Amy, c'est tout le débat sur les animaux supérieurs qui refait surface: les primates, les dauphins, les baleines sont-ils conscients de leur existence? Cela pose un troublant problème d'éthique et de morale. Mais d'autre part, la voix électronique associée à Amy infantilise et anthropomorphise à outrance la gorille. Elle se comporte comme une enfant gâtée, délaissant les traits caractéristiques de sa race.

Ceux qui ont lu le roman de Michael Crichton (*Jurassic Park*, *Rising Sun*, *The Andromeda Strain*) ne pourront qu'être déçus du comportement d'Amy. Même si cette idée de bras traducteur n'est pas dans le roman, elle constituait un bon équivalent visuel qui aurait pu permettre de mieux saisir les nuances de la personnalité d'Amy. Mais ce concept de la communication entre les espèces, si crucial dans le roman, a été finalement évacué après un début prometteur (on blague d'ailleurs sur le sujet en faisant allusion au *Docteur Doolittle!*). De la même façon, l'autre aspect primordial du roman, soit la véritable guerre capitaliste que se livrent deux corporations pour atteindre une mine de diamants au Congo (aujourd'hui le Zaïre), se voit complètement rejeté du film. Une question se pose alors: pourquoi adapter à l'écran un roman dont on a extirpé l'essence et le fondement?

Dans ces conditions, il ne reste plus de l'original que les éléments narratifs propres à tout bon film d'aventures commercial, une entreprise simplement divertissante qui nous amuse là où elle aurait dû troubler et intriguer. On ne peut s'empêcher de penser (gadgets technologiques en prime) à *King Solomon's Mines*, à *The Jungle Book*, à la première partie de *King Kong* (la scène ratée avec l'hippopotame), aux premiers *Tarzan*, aux films de jungle de Fritz Lang. Et à *Raiders of the Lost Ark*, ce qui n'est pas étonnant puisque Frank Marshall, le réalisateur de *Congo*, a servi de producteur exécutif sur les trois *Indiana Jones*. On retrouve aussi par moments l'humour d'*Arachnophobia*, le premier film de Marshall. Quant aux féroces gorilles-tueurs et tout gris de la fin, ils sont à peine découverts qu'ils sont aussi rapidement éliminés. Bref, un produit vide mais divertissant comme seuls les Américains peuvent en faire.

André Caron

Histoire de se marrer (c'est l'été) et de vous prouver que *Congo* n'est pas le premier *mauvais* film de singes de l'histoire du cinéma, nous vous proposons un tour d'horizon des simiens les plus moches et les plus mal fichus du cinéma. Il faut en effet mentionner que la gent en question n'a pas eu que d'heureuses fortunes devant la caméra et qu'elle s'est vue plus souvent qu'autrement représentée par des congénères jetant l'opprobre sur l'espèce. Alors, si vous en avez marre de vous louer des chefs-d'œuvre...

Commençons par le plus populaire des anthropoïdes: King Kong. En 1963, histoire de changer d'air et de célébrer ses trente ans, celui-ci décide de faire un saut au Japon et de se battre contre Godzilla. Rarement le décalage horaire et la nourriture nipponne auront eu de tels effets sur la mine de quelqu'un (à l'exception de George Bush lors de sa visite à l'hiver 1992); l'allure de Kong n'inspire rien qui vaille. En fait, il ressemble à un type se rendant à un party d'Halloween avec un costume de gorille acheté chez K-Mart. Chemin faisant, il rencontre un autre type qui, lui, fait le drôle sous un costume de dinosaure surmonté d'une crête. Les deux types se mettent à se taper dessus, font joujou avec des maquettes et finalement le type en costume de gorille donne une raclée à celui déguisé en dinosaure. Inoshiro Honda réalise ce *King Kong vs Godzilla* qui constitue par ailleurs la troisième aventure du gros lézard nippon.

Les gorilles de la taille d'un immeuble ont très souvent eu la vie dure au pays du soleil levant. En 1966, Honda signe *War of the Gargantuas*, dans lequel deux singes géants se donnent des baffes. L'un d'entre eux est vert, amphibie et bouffé à l'occasion des êtres humains (pas étonnant qu'il soit vert, avec

un régime pareil!). L'autre est brun et aime bien les Japonais. L'ennui, c'est lorsque deux singes géants se battent en plein centre-ville et que l'un d'eux vous tombe dessus, qu'il soit gentil ou méchant ne fait aucune différence: ça fait mal! Il faut cependant noter l'admirable scène d'ouverture où le singe vert (Gailah pour les intimes) combat une pieuvre géante, sans oublier bien sûr un peu plus loin l'image classique d'une jeune femme délicatement blottie dans la main géante de l'un des singes (le brun, par chance pour elle).

Lorsqu'on a une tête à ce point déshonorante pour son groupe d'appartenance, deux solutions s'offrent à vous: une chirurgie plastique ou un casque de scaphandre sur la tête. Phil Tucker opte pour le second choix dans son *Robot Monster* (1953). «Mais il ne s'agit pas d'un gorille ordinaire», direz-vous, «mais d'un Ro-Man, une sorte de gorille extra-terrestre... Ah bon. Il fallait tout de même faire la nuance. Quoi qu'il en soit, notre gorille spatial persécute une pauvre famille (dont les membres sont immunisés par un sérum contre le rayon de la mort du Ro-Man) dans un monde post apocalyptique, où les hommes n'ont pas survécu aux armes meurtrières des envahisseurs (bien fait pour eux, ils n'avaient qu'à prendre le sérum). En dépit de son apparence idiote, Ro-Man appartient à un peuple à la technologie très avancée; ils ont quand même inventé un émetteur radio qui fait des bulles de savon! Ajoutons à l'intrigue implexe du film des effets très «spéciaux» (la main d'un technicien tenant une fusée en plein vol) et une tension dramatique constante (le spectateur se demande s'il va pouvoir supporter ce truc jusqu'à la fin). Mise en garde: regarder ce film deux fois consécutives peut occasionner des troubles psychologiques irréversibles.

Le légendaire yéti occupe une place privilégiée dans notre panthéon des singes ringards. Dans *Night of the Howling Beast* (1975) de l'Espagnol Paul Naschy, il affronte non pas un chasseur sans scrupules, ni même Lee Majors, mais un loup-garou! Un



King Kong vs Godzilla