

Vue panoramique

Number 47, January–February 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24738ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1990). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (47), 83–88.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

du 22 septembre au 23 novembre 1989

Ont collaboré :

Michel Beauchamp — M.B.
Marco de Blois — M.D.
Thierry Horguelin — T.H.
Gérard Grugeau — G.G.
Marcel Jean — M.J.
Georges Privet — G.P.



Aimez-moi

AIMEZ-MOI

Petite cousine scandinave de Christiane F., Sussie L., 15 ans, est fille de mère alcoolique et de père absent. Promenée d'un foyer d'accueil à un autre, elle est la copie conforme de ces dizaines d'adolescentes rebelles qui hantent le patrimoine cinématographique, de *Blackboard Jungle* à *Lost Angels*. On voit tout de suite que Kay Pollack, ce jeune Suédois de trente ans, s'aventure en terrain connu de tous. C'est d'ailleurs le cancer qui rongé son film de l'intérieur : la quête d'amour de Sussie, qui passe à travers son adoption par une famille en apparence unie, respecte scrupuleusement tous les clichés du genre, en y ajoutant plusieurs incohérences (la lame de rasoir de la fin), une bonne dose de voyeurisme et un rythme d'une lenteur consternante. Kay Pollack, en cinéaste médiocre, filme *Aimez-moi* comme s'il s'agissait d'une visite au zoo : il montre longuement de bien curieux animaux, mais n'arrive pas à susciter une réflexion sur leur vie en cage. (Sué. 1986. Ré : Kay Pollack. Int. : Anna Linden, Tomas Fryk, Tomas Laustiola.) 129 min. Dist. : Les Films du Crépuscule. — M.J.

BINO FABULE

Les longs métrages d'animation étant très rares au Québec, *Bino Fabule* avait de quoi intéresser. D'autant plus qu'il s'agit d'animation de marionnettes, technique négligée par l'industrie privée d'ici. Réjeanne Taillon, la réalisatrice, s'est livrée à un travail de moine, en œuvrant seule, loin du giron de l'ONF ; c'est Ciné-Groupe qui, en entente de coproduction avec la Belgique, s'est finalement intéressé à elle. Pour ce qui est de l'animation, disons que la réalisatrice s'en tire de façon honorable, compte tenu des facteurs énumérés ci-dessus. Son petit monde ressemble à celui de Co Hoedeman, un des cinéastes d'animation majeurs de l'ONF, chez qui les personnages en même temps que les décors sont entraînés par l'animation (Hoedeman est d'ailleurs conseiller sur le film). Cependant, *Bino Fabule* est gâché notamment par certains choix esthétiques qui veulent porter le film au goût du jour ; c'est ainsi que l'on peut trouver insupportable le jeu excité de l'acteur qui interprète Bino Fabule, de même que l'emploi de coloris criards, qui donnent au film l'allure d'une sucette rose, verte et bleue. On regrette ici la sobriété et la finesse du réalisateur de *Château de sable* et de *Tchou tchou*. Là où *Bino Fabule* déçoit le plus nos attentes, c'est dans la mauvaise adjonction qu'il fait du réel et de l'animation. Doit-on jeter le blâme sur l'écartèlement de la production, le réel ayant été tourné en Belgique et l'animation à Montréal ? Les espaces réel et animé sont clos l'un par rapport à l'autre, tant au plan scénaristique que plastique. *Bino Fabule*, reclus dans son monde de prises de vue réelles, contribue à dynamiter la progression dramatique du monde animé, laquelle est suffisamment élaborée pour se suffire à elle-même. Le tout en devient confus. (Qué. 1988. Ré : Réjeanne Taillon. Int : Pietro Pizzuti.) 84 min. Dist : Astral. — M.D.



Ken Takakura et Michael Douglas, *Black Rain*

BLACK RAIN

Black Rain est un thriller sur le thème de l'étrangeté, où un personnage est introduit dans un milieu qui lui est inconnu. L'étrange est incarné par le Japon, dont les coutumes ont un sens bien obscur aux yeux du détective new-yorkais Nick Conklin. Ce héros, c'est un dur à qui on s'identifie très mal : ses talents exceptionnels nous sont montrés d'entrée de jeu (avec la course de motocyclettes), on nous renseigne un peu sur les déboires de sa vie familiale, sans que cela suffise à nous faire accepter ses agissements. Et c'est là où le bât blesse, car nous sommes aux prises avec un héros repoussant dont les actes sont légitimés par la réalisation. Au Japon, il mène son enquête « à l'américaine », au mépris de la culture japonaise, n'y comprenant d'ailleurs rien. Le film adopte ce point de vue, comme nous le démontre par exemple la scène de kendo, qui est ici plus une suite de borborygmes et de rites confus qu'un art martial. Le style particulier du réalisateur Ridley Scott ajoute à ce climat d'étrangeté : les espaces, chez lui, sont comme des cathédrales, et, comme elles, ils écrasent l'homme, le rendant minuscule à côté du monde terrifiant et, surtout, intouchable, qu'ils représentent. Rappelons-nous le vaisseau d'*Alien*, les paysages de *Blade Runner*, où la notion d'échelle humaine n'existe plus. Or, le Japon, ça existe, ce n'est pas de la science-fiction ; d'où le fait que *Black Rain* est un film paranoïaque, cela à l'heure où les États-Unis sont à renégocier leur supériorité économique. (É.-U. 1989. Ré : Ridley Scott. Int : Michael Douglas, Andy Garcia, Ken Takakura, Kate Capshaw, Yusaku Matsuda.) 126 min. Dist : Paramount. — M.D.

CRUISING BAR

Voilà, c'est fait: la vague de l'humour qui submerge le Québec depuis trop d'années a atteint le grand écran. Le coup était prévisible — il est même étonnant que cela ait tant tardé — et c'est un coup de maître, à tout le moins sur le plan du succès public. Le film lui-même ne vaut pas grand-chose mais il suffit à livrer la marchandise en servant de faire-valoir à Michel Côté, l'interprète des portraits de ces quatre Québécois en quête de sexe. Essentiellement un succès d'affiche, *Cruising Bar* a ainsi judicieusement misé sur le talent de Côté qui porte seul le film, et sur l'inépuisable avidité du public pour l'humour. Il n'était pas nécessaire de se tuer à l'ouvrage pour livrer un film qui se distinguerait des vieilles comédies de Fournier-Héroux des années 70. La construction du film est donc archi-banale, alternant jusqu'à la fin de courtes scènes figurant chacun des quatre épais aux diverses étapes de l'histoire — préparatifs, dépistage de la proie et « passage à l'acte » — pour se diluer dans la confusion d'un épilogue cahoteux. Ce qui reste, ce sont les masques de Côté à quoi se résume le film: pustules, dentier, moumoute ou coiffure branchée qui ont rendu l'acteur méconnaissable. C'est cela qui est drôle et qui suscite le rire (tout de même discret) des spectateurs. Le film lui-même est assez plate, merci. Il pourrait même être inquiétant s'il devait produire une série qui emploierait tour à tour nos autres comiques. On parle déjà d'un film avec Ding et Dong, et pourquoi pas une version féminine de *Cruising Bar* avec Pauline Martin? Ce pourrait être sans conséquence si on était assuré que l'histoire ne se répètera pas. À l'époque — est-ce un hasard? — les anodines comédies qui avaient inondé nos écrans n'avaient-elles pas précédé une longue traversée du désert de notre cinéma, qui ne savait plus alors à quelle recette se vouer? (Québec 1989. Ré: Robert Ménard. Int.: Michel Côté, Louise Marleau, Geneviève Rioux, Véronique Le Flaguais, Diane Jules, Marthe Turgeon, Pauline Lapointe, Jean-Pierre Bergeron, Roger Léger.) 96 minutes. Dist.: Malofilm. — M.B.

LES DEUX FRAGONARD

Les deux Fragonard, ce sont le peintre très connu et l'anatomiste moins connu (on a pu voir cette année ses stupéfiantes préparations anatomiques dans une exposition parisienne consacrée à Sade). Le film raconte l'histoire d'une jeune lavandière qui devient le modèle du premier avant d'être fascinée par le second. À cela s'ajoutent les intrigues d'un libertin vaguement sadien qui rêve d'immortaliser doublement la jeune femme, d'abord par le pinceau du peintre, puis par le scalpel du chirurgien: la vie saisie dans sa fugacité puis fixée pour l'éternité... L'échec des *Deux Fragonard* est d'autant plus dommage que voici d'une part un premier film qui ne manquait pas d'ambition et que d'autre part le cinéaste s'interdit les complaisances branchées d'un Derek Jarman (*Caravaggio*). Mais Philippe Le Guay ne fait guère plus que poser son idée de départ sans la mener bien loin. On n'échappe pas aux images d'Épinal de l'artiste insouciant et du savant incompris, et le filmage évacue tant la sensualité des toiles que l'ambiguïté et l'horreur morbide du sujet. Le film se résume alors au va-et-vient de Philippine Leroy-Beaulieu (dont la vitalité donne du ressort à plus d'une scène) entre le peintre de la femme et du plaisir et l'écorcheur ténébreux. Le tout s'achève sur un tableau de famille anodin qui conclut un bout-à-bout d'épisodes singulièrement dénué de vie. (France, 1989. Ré: Philippe Le Guay. Int.: Philippine Leroy-Beaulieu, Joaquim de Almeida, Robin Renucci, Sami Frey.) 112 min. Dist.: Prima Film. — T.H.



Michel Côté et Louise Marleau, *Cruising Bar*



Michael Bridges et Michelle Pfeiffer, *The Fabulous Baker Boys*

A DRY WHITE SEASON

Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce thriller politique ne renouvelle pas le discours de Hollywood sur l'apartheid: tout au plus prend-il place à la suite des films de Chris Menges (*A World Apart*) et Richard Attenborough (*Cry Freedom*). On sent pourtant que la réalisatrice a voulu déroger aux lois du genre. Par exemple, pour rendre compte de la complexité de la question de l'apartheid et de ses enjeux, elle a partagé ses personnages, même ceux appartenant au même groupe racial, entre plusieurs idéologies. Autre idée intéressante, celle de faire tuer le héros (blanc) par le bourreau (blanc) et de faire abattre ce dernier par un personnage secondaire (noir). Dans ces conditions, le spectateur blanc auquel le film est destiné est renvoyé à sa position de témoin extérieur, étranger, la question de l'apartheid demeurant irrésolue.

Cependant, ces entorses à la règle prennent place dans un cadre trop conformiste, où le suspense et la violence font figure de trucs obligés, pour que le film cultive autre chose que l'indifférence du spectateur. Parmi les clichés d'usage, on compte celui de montrer l'univers sud-africain à travers le regard d'un Blanc: bel effort pour un film réalisé par une Noire. Il y a aussi les clichés se rapportant à la violence: pour convaincre, on montre des Noirs torturés par un bourreau fou furieux, cela devant l'œil d'un témoin impuissant. En outre, la distribution comprend de grands noms d'acteurs « engagés » (dans la mesure où, à Hollywood, on peut être engagé), dont Marlon Brando qui fait ici une apparition courte... mais calculée. D'Euzhan Palcy, à qui l'on doit *Rue Case-Nègres*, on pouvait s'attendre à autre chose qu'une fiction baraquée de série « Z ». (É.-U. 1989. Ré: Euzhan Palcy. Int.: Donald Sutherland, Janet Suzman, Jurgen Prochnow, Zakes Mokae, Susan Sarandon, Marlon Brando.) 104 min. Dist.: MGM/UA. — M.D.

THE FABULOUS BAKER BOYS

The Fabulous Baker Boys est, pour paraphraser Calvino, de ces films qu'on a déjà vus sans avoir besoin de les visionner parce qu'ils appartiennent à la catégorie du déjà vu avant même d'avoir été tournés. Deux frères forment depuis leur tendre enfance un duo de pianistes et gagnent leur croûte en égrenant tous les soirs le répertoire de la variété blanche américaine devant le public somnolent des hôtels trois étoiles. Menacés par la routine, ils décident de s'adjoindre une chanteuse. Devinez la suite : petit frère, qui est bohème, tombe amoureux d'elle, grand frère, qui est responsable, est furieux ; les vieilles jalousies rentrées sourdent et la fausse bonne entente de toujours éclate. Le film épouse la monotonie, le confort tiède et anonyme des décors où se produit le trio. Tout y est mou et plat, tout y est prévisible, tout y traîne en longueur et se morfond dans la perfection lisse de l'ennui. L'intérêt n'est fonction que des entrées et des sorties de Michelle Pfeiffer, dont l'éloge n'est plus à faire. Un jour prochain, *The Fabulous Baker Boys* passera à la télé à trois heures du matin sur une chaîne quelconque. Et on zappera. (É.-U., 1989. Ré : Steve Kloves. Int : Jeff Bridges, Beau Bridges, Michelle Pfeiffer.) 114 min. Dist : Fox. — T.H.

FAT MAN AND LITTLE BOY

Dans le domaine du cinéma à grand spectacle, Roland Joffé a acquis une personnalité de cinéaste qui n'a pas peur de s'attaquer à la mauvaise conscience américaine : la guerre du Cambodge dans *The Killing Fields*, la colonisation en Amérique du Sud dans *The Mission* et finalement la bombe atomique dans *Fat Man and Little Boy*. Somme toute inoffensif, son cinéma n'en est pas moins motivé par de bonnes intentions, comme celle, qui nous intéresse ici, de questionner la responsabilité de ceux qui ont pris part à l'élaboration de la bombe. En dépit de l'urgence de son sujet, Joffé semble cependant incapable d'aller au-delà des individualités. Au lieu de s'attarder aux choix politiques qui ont entraîné la mise au point de la bombe, le film interroge la conscience du Dr Oppenheimer, un physicien qui a historiquement mis au point la première bombe, et celle de Leslie Groves, un général de l'armée (joué par un Paul Newman récemment «oscarisé»), sorte de Patton radouci, qui cautionne la construction de cette bombe par devoir pour son pays. Le regard de Joffé s'embue parfois d'un sentimentalisme poussif appuyé par la musique sirupeuse d'Ennio Morricone. Il s'inspire aussi, par moments, du journalisme à l'américaine : les personnages nous sont montrés avec un certain recul, les faits sont souvent privilégiés à la psychologie, et après le premier test atomique, Joffé ne manque pas de nous demander «Qu'en pensez-vous?» à l'aide d'un ralenti sur Oppenheimer. Or, en mettant la responsabilité de faits historiques sur le dos de deux ou trois individus, Joffé met une cache sur son sujet et le réduit au fait divers. (É.-U. 1989. Ré : Roland Joffé. Int : Paul Newman, Dwight Schultz, Bonnie Berdelia, John Cusack, Laura Dern.) 120 min. Dist : Paramount. — M.D.



Paul Newman
et Dwight Schultz,
*Fat Man and
Little Boy*



Rachel Ward, *How to Get Ahead in Advertising*

HOW TO GET AHEAD IN ADVERTISING

Soit un créatif de choc, cynique et survolté, un «golden boy» hyperactif de la «nouvelle» publicité, qui sèche sur une banale campagne pour une pommade anti-boutons. Blocage, crise de conscience, burn-out et somatisation : logiquement, il lui pousse au cou un horrible furoncle, petite tête repoussante à moustache, et qui parle ! Et qui dit tout, d'une voix nasillarde et vulgaire, insupportable. Bref, un «ça» infatigable qui va enfler encore et phagocyter son malheureux «porteur», dans une scène atroce qui tient d'un *Dr. Jekyll And Mr. Hyde* «gore», pour le ramener dans le droit chemin du «Whatever it is, sell it!». C'est un film anglais : mauvais goût très sûr pleinement assumé, satire féroce qui tire sur tout ce qui bouge, la société de consommation, «Big Brother» et les pluies acides, la débilité médiatique, sans oublier l'Angleterre de Thatcher — décidément depuis quelque temps le sujet explicite ou non de tous les films britanniques. Mais ce sens forcené de la dérision tombe malheureusement à plat, faute de mise en scène. La rage, la folie, le délire nonsensique, qui devraient faire exploser le film, ne passent en fait que par le dialogue (décapant et ravageur), que le filmage, au bord de l'inexistence, se contente d'enregistrer, très platement. Du coup les nombreuses trouvailles — cette scène étonnante où le publiciste dialogue avec son double télévisé, ou cette idée de faire vivre les personnages dans des décors de pub, intérieurs hideux et cuisines bleu pastel — sont désamorçées par la pauvreté visuelle du film. On reste très loin de cette *terreur domestique* qui voit, chez Cronenberg et d'autres, les objets rassurants du confort familial devenir les agents d'un cauchemar terrifiant — ce qui suppose qu'on fasse exister un monde dans et par la mise en scène, et non qu'on se contente de «formater» un programme pré-existant. C'est que *How To Get Ahead...* appartient à une solide tradition nationale, celle des revues sauvages à base de sketches (*Faulty Towers*, *Monty Python*, *Spitting Image*), dont l'essence est télévisuelle. Cela dit sans mépris, au contraire : l'Angleterre est un des rares pays dont la télé, plus encore que le cinéma, a une véritable *histoire*. Cela dépasse le simple savoir-faire et n'est pas négligeable. Parce qu'il consiste en la mise en boîte utilitaire et fonctionnelle d'un numéro d'acteurs, *How To Get Ahead...* est déjà de la télé, mais c'est de la télé comme on n'ose pas en faire ici (on aimerait bien que les médiocres *Bye-Bye* et autres *CTYvon* aient ne fût-ce que le centième de cette inspiration et de ce culot). Reste que le film de Robinson doit presque tout à la «pêche» et à l'abattage formidables de Richard E. Grant. De Robinson-cinéaste on espère maintenant qu'il soit à la hauteur de Robinson-dialoguiste. En attendant, la verve anarchique et débordante, l'aspect bricolé et mal fichu de *How To Get Ahead...*, qui auraient pu être tout à fait réjouissants s'ils avaient été emportés par le filmage, ressemblent à un pétard mouillé auquel il manque la mèche, et c'est bien dommage. (Grande-Bretagne, 1989. Ré : Bruce Robinson. Int : Richard E. Grant, Rachel Ward). Dist : Festival Films. — T.H.

JOHNNY HANDSOME

Johnny Handsome est un film consternant qui ne viendra pas aplanir le profil en dents de scie de la carrière de Walter Hill. Hybride grotesque entre *Mask* et *Le comte de Monte-Cristo*, ce faux polar, dans lequel un *Elephant Man* cambrioleur revient, après une chirurgie plastique, pour châtier, tel le Joker de *Batman*, les complices qui l'ont trahi, tente à lui seul de réhabiliter le genre depuis longtemps abandonné du mélodrame criminel. Tout y est : des intertitres («4 semaines plus tard») aux personnages bien intentionnés (le brave docteur qui soigne Johnny et la bonne sœur qui le guide), en passant par les répliques naïves («...une société c'est un groupe de gens qui s'entraident»), et les situations éculées (le flic pourri et les complices d'antan qui attendent de voir Johnny replonger dans sa vie de crimes). Entre le bain de sang qui amorce le film et celui qui le conclut, Walter Hill suit un parcours semé de décors sordides et de personnages excentriques, tous plus vulgaires et pathétiques les uns que les autres. Ajoutez les performances caricaturales de la plupart des acteurs (Lance Henriksen et Ellen Barkin remportent la palme haut la main), et vous aurez le profil de ce film rapiécé, tel un mort-vivant, des cadavres de genres depuis longtemps enterrés, ranimés ici sans conviction (c'eût été courageux), ni naïveté (c'eût été rafraîchissant). Avec un corps volé au film noir, un cœur arraché au mélodrame, et une tête empruntée au film d'horreur, il ne manquait à *Johnny Handsome* qu'un regard contemporain. Walter Hill ne l'a malheureusement pas trouvé. (É.-U. 1989. Ré: Walter Hill. Int: Mickey Rourke, Ellen Barkin, Elizabeth McGovern, Forest Whitaker, Morgan Freeman, Lance Henriksen) Dist: Tri-Star. — G.P.



Ellen Barkin et Mickey Rourke, *Johnny Handsome*



Wadek Stanczak et Nicole Garcia, *La lumière du lac*

LAURA LAUR

Lorsque ces lignes paraîtront, nul n'ignorera plus que *Laura Laur* est un navet atterrant, insauvable même par le fou rire, qui vous terrasse d'ennui dès les premières images. La mise en scène selon Brigitte Sauriol est un désastre de la bonne volonté incompétente: une procession épuisante de clichetons débités recto tono par un dialogue ampoulé et une narration constamment redondante. Les seuls à plaindre ici sont les comédiens qui se sont fourvoyés dans cette galère, figés comme des plantes en pot dans les décors cossus où le scénario les promène, et frôlant, faute de direction, la catatonie. Bref, ce n'est sûrement pas un «grand film malade», tout juste un ersatz anorexique et poseur sur lequel on n'a même pas envie de s'acharner — on ne tire pas sur une ambulance. Passons. Car la question qu'on se pose avec stupeur tout au long de la projection est plus grave. Comment ne s'est-il trouvé personne, à une étape quelconque de l'élaboration (même sur le papier, ça ne devait pas être fameux), pour émettre ne fût-ce qu'une petite réserve amicale sur le bien-fondé du projet ou la forme de la réalisation? La réponse hélas est simple. *Laura Laur* est le fruit d'une méprise fondamentale des décideurs avisés et des pourvoyeurs de subvention et d'un confusionnisme qui range sous la même vague étiquette de «films d'auteur» des produits culturels (talentueux ou non, là n'est pas la question) comme *Les fous de Bassan* ou *Les portes tournantes* et des objets singuliers comme *Kalamazoo* ou *Trois pommes à côté du sommeil*. Les institutions, au fond, rêvent d'un cinéma d'auteur mais sans la part de risque que cela suppose; un cinéma d'auteur qui répondrait tout de même à des normes standard, qui afficherait une «ambition artistique» et le prestige d'une signature tout en faisant l'unanimité immédiate. C'est oublier qu'on ne programme pas la singularité; on peut, tout au plus, la singer. Et l'on obtient des simulacres comme *Laura Laur*, film «international»



Paula de Vasconcelos, *Laura Laur*

calibré pour l'exportation (cf. la diction «relevée» des comédiens), qui a le fini et le poli du «cinéma de qualité» et le luxe des magazines de belles images qu'on feuillette chez le dentiste. (Québec, 1989. Ré: Brigitte Sauriol. Int: Paula de Vasconcelos, Dominique Briand, André Lacoste, Andrée Lachapelle). 92 min. Dist: Cinéma Plus International. — T.H.

LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Les années lumière

Avec son *Napoléon*, Abel Gance donnait dans l'épopée somptueuse. Jean Renoir dans *La Marseillaise* privilégiait des personnages anonymes de souche populaire. Le *Danton* de Wajda centrait davantage son propos sur l'étude de caractères que sur les enjeux politiques d'une époque troublée pour déboucher finalement sur la condamnation d'un totalitarisme «d'essence maléfique». Quant à *La nuit de Varennes* de Scola, elle ne mettait en scène que des personnages emblématiques issus des classes possédantes et le peuple y faisait figure d'entité muette. Quoique de facture très différente, chacune de ces œuvres se voulait cependant porteuse d'un regard, propre à éclairer l'Histoire.

Film de commande produit dans l'euphorie des célébrations du Bicentenaire de la Révolution française, *Les années lumière* de Robert Enrico se veulent avant tout une immense fresque «neutre et objective», couvrant les années 1789-1792. Même si, faute de souffle épique, la mise en scène ne s'avère pas toujours à la hauteur des moyens dont elle dispose, notamment dans les séquences de bataille et de mouvements de foule, l'œuvre conçue comme un fastueux livre d'images d'Épinal à caractère didactique a le mérite de soutenir l'intérêt d'un bout à l'autre. Compte tenu de la portée universelle et de la richesse des événements d'où le récit tire sa matière, il ne pouvait certes guère en être autrement. Mais paradoxalement, et peut-être à l'insu du cinéaste, les éléments-forces du film en soulignent à la fois toutes les limites. L'étonnante épaisseur humaine que certains comédiens arrivent à insuffler à leur personnage en quelques scènes — et on pense bien sûr à Jean-François Balmer en Louis XVI et à Peter Ustinov en Mirabeau, partisan d'une monarchie constitutionnelle — vient contre-carrer l'objectivité mystificatrice à la base du projet. Confier le rôle de Danton à Klaus Maria Brandauer, un acteur dont les rôles les plus marquants (*Méphisto*, *Colonel Redl*) sont indissociables d'une terrifiante dérive totalitaire, relève d'un même parti pris ambigu. À l'instar des manuels scolaires, le film en vient insidieusement à prôner la prudence et la mesure contre le désordre. En donnant préséance à la fresque et en ne s'attachant qu'à la valeur symbolique des acteurs de l'Histoire, Enrico occulte toute véritable représentation des rapports sociaux et économiques de la France de 1789. L'absence de point de vue, ou son inconséquence, face à la complexité du réel dilue la portée du discours historique et le film en vient ainsi à perdre la neutralité qu'il prétend afficher. (Fra. 1989. Ré: Robert Enrico. Int: Jean-François Balmer, Klaus Maria Brandauer, François Cluzet, Vittorio Mezzogiorno, Andrzej Semerny, Jane Seymour, Peter Ustinov). 172 min. Dist: Alliance/Vivalfilm. —G.G.

LA LUMIÈRE DU LAC

Cette lumière, ça pourrait être Marco, ce beau mec venu de la ville qui s'introduit dans l'univers de Carlotta et des gens qui l'entourent pour leur faire prendre conscience de leur solitude. Ils ont oublié le réel et sont reclus dans un espace mental — «culturel» pourrait-on dire, compte tenu des nombreuses références dont est truffé le film, tant à la peinture (Chagall), la musique (Bach), la littérature (Proust), la bande dessinée (Hergé), qu'au cinéma (Welles). Marco, quant à lui, est un personnage plutôt inculte, solidement ancré dans le réel.

Francesca Comencini, la réalisatrice, aurait dû s'en tenir au choc provoqué par la rencontre de deux attitudes contradictoires. Or, ce film amalgame trois nouvelles que la réalisatrice a écrites bien avant de tourner *La lumière du lac*, chacune d'elles racontant l'histoire d'un des personnages : celle de Carlotta et Marco, ainsi que celle de Miranda, du vieux... Dès le début, l'accent est pourtant mis sur Marco, tandis que Carlotta ne tarde pas à s'installer de plain-pied dans le récit. Les autres personnages, quant à eux, ne sont perçus qu'à travers les brèches du récit, beaucoup trop brièvement pour que leur drame intérieur ne suscite autre chose que de l'ennui. Le résultat est une sorte d'à-plat, où chaque élément tire les draps vers soi, au détriment de la concision qui aurait dû être celle de cette étude psychologique. Quant aux références culturelles, elles sont gratuites, permettant plus de juger de la culture générale de la réalisatrice que de justifier la construction du film. (Fr. 1988. Ré: Francesca Comencini. Int: Nicole Garcia, Wadek Stanczak, Francesca Romana Prandi, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud.) 90 min. Dist: Malofilm. — M.D.



La maison assassinée

LA MAISON ASSASSINÉE

Conjugué les misères ordinaires du cinéma français : l'impossibilité, dès qu'il s'agit de filmer un drame paysan, d'échapper au rustique empesé ; une incapacité chronique à créer un climat fantastique — à côté de quoi *Les bois noirs* semble un chef-d'œuvre du genre ! Au moins Deray sait-il parfois, par-delà un professionnalisme sans surprises, suggérer l'inavoué par le choix d'un angle ou un simple recadrage. On est encore en-dessous, ici, de ce minimum vital. Le classique scénario de vengeance sur fond de sorcellerie et de peur villageoise est ramené au niveau zéro de la banalité. L'académisme de la construction (prologue, flash-backs et nombreux récits en voix off), la platitude illustrative du filmage et l'insuffisance du jeune premier viennent à bout des moindres zones d'ombre, qu'épuise encore l'accumulation de faux coups de théâtre de plus en plus prévisibles. Au bout d'une demi-heure on a tout compris, et on ne reste dans la salle que pour Anne Brochet. (France, 1988. Ré: Georges Lautner. Int: Patrick Bruel, Ingrid Held, Agnès Blanchot, Anne Brochet.) 111 min. Dist: Action Film. — T.H.

ROMUALD ET JULIETTE

Romuald et Juliette, qui n'est ni pire ni meilleur que les précédents films de Coline Serreau a, au moins, le mérite (involontaire il est vrai) d'exposer une fois pour toutes la formule simple qui assure l'incontestable succès commercial de son auteur.

Au départ, il y a généralement le choix d'un sujet de société bien juteux (la bisexualité dans *Pourquoi pas!*, l'abandon de la famille traditionnelle dans *3 hommes et un couffin*, les différences de classes et de races dans ce nouveau *Romuald et Juliette*). Il convient d'évacuer aussi rapidement que possible tout ce que ce sujet peut avoir de controversé, via un traitement décontracté où le militantisme soixante-huitard cède la place à un «soft-sell» publicitaire bien actuel. Pour trouver dans ce sujet épineux la matière propre à une utopie collective, pour le rentabiliser en somme, il convient de le réduire à une image-choc qui en circonscrit les paramètres physiques, en capitalisant sur un contraste simple et évident, dont l'affiche se fera le plus efficace véhicule. On y retrouvera par exemple trois hommes veillant sur un

couffin abandonné, ou encore un Romuald riche et blanc, partageant le lit d'une Juliette pauvre et noire. Pour maximiser le potentiel comique de cette image, rien ne vaut les rouages rouillés et les ressorts usés de la comédie de boulevard. Histoire d'alimenter les claquements de portes, quiprosos et malentendus qui propulseront le film d'un début prometteur à une intrigue secondaire, dont le ressort sera aussi ponctuel que celui de l'histoire principale (un trafic de drogue dans *3 bombes...*, un délit d'initié à la bourse dans *Romuald...*). D'un côté, la démagogie scénarique qui emprisonne les méchants, de l'autre l'imagerie publicitaire qui libère les gentils.

Ajoutez, car c'est important, une direction d'acteurs hystérique et un filmage indifférent, histoire de confirmer le côté «théâtre filmé» de l'ensemble, en prenant bien soin d'inclure à la fin un de ces portraits de famille réunissant un homme et une femme, les uns et les autres, cousins et cousines. Les Américains aiment ça, et c'est d'ailleurs en fonction de leurs goûts que vous avez calibré (il n'y a pas d'autre mot) votre produit. (Fr. 1989. Ré: Coline Serreau. Int: Daniel Auteuil, Firmine Richard, Pierre Vernier, Maxime Leroux, Muriel Combeau) 110 min. Dist: Cinépix. — G.P.



Michael Murphy et Peter Berg, *Shocker*

SHOCKER

L'intérêt principal des films de Wes Craven réside dans leur vitesse, dans leur côté bâclé qui nous ramène à l'énergie folle des longs métrages issus de l'écurie Roger Corman. *Shocker*, la plus récente réalisation de l'auteur de *La dernière maison sur la gauche*, est un bon exemple de cela; Craven y mène son récit sans aucun souci d'économie, multipliant les morts violentes dès les premières séquences et construisant son film comme une série de courts métrages, chacun culminant par une fausse mort du monstre (sur la chaise électrique, du haut d'une tour de télévision, etc.). Cette légèreté de la mise en scène se double d'un véritable refus du perfectionnisme (tant du point de vue du scénario que de celui des effets spéciaux) et d'un mépris complet des lois du genre. Ainsi, *Shocker*, comme *The Serpent and the Rainbow* avant lui, joue sur plusieurs registres à la fois. Racontant le combat que Jonathan Parker, jeune footballeur américain, livre à un terrible meurtrier qui finit par se transmuier en impulsion électrique, *Shocker* mise tantôt sur l'horreur, tantôt sur le fantastique poétique, tantôt sur le parodique. Inventif, Craven y va même, à travers quelques scènes, d'un discours sur le voyeurisme et la position du spectateur. Tout cela fait de *Shocker* un film tonifiant malgré ses nombreuses imperfections. (É.-U. 1989. Ré: Wes Craven. Int: Michael Murphy, Peter Berg, Cami Coper et Mitch Pileggi.) 110 mins Dist: Universal. — M.J.



Sean Astin,
Staying Together

STAYING TOGETHER

Staying Together s'insère parfaitement dans le courant d'un certain cinéma indépendant américain, qui nous a donné récemment des films aussi semblables que *Mystic Pizza*, *Full Moon in Blue Water* et *Signs of Life*. On retrouve dans *Staying Together* les mêmes thèmes, développés de même manière dans les mêmes décors, avec plus ou moins les mêmes résultats.

Ce portrait de trois jeunes frères qui vivent avec leurs parents dans une petite ville de l'Amérique profonde, trouve son point de départ (comme beaucoup de ses prédécesseurs) dans la fermeture d'une petite entreprise familiale (faut-il y voir le symbole d'un certain cinéma?). Le film de Lee Grant illustre avec justesse, pudeur et sensibilité le destin de ses trois protagonistes à travers les conventions d'un scénario prévisible mais efficace, qui s'articule du début à la fin autour de la présence du père (d'abord autour de sa décision de vendre l'entreprise, puis autour de sa mort qui réunira ce qui reste de la famille). Ce film discret et modeste est entièrement porté par d'excellents acteurs, qui prêtent à ce sujet mille fois traité la personnalité que Lee Grant, malgré son talent évident, n'arrive pas à lui insuffler. À défaut du regard d'un auteur, *Staying Together* se contente d'être un film sans ennui ni surprise, qui parcourt agréablement un sentier pavé de bonnes intentions, de lieux communs et de clichés, tous sympathiques, mais ultimement peu recommandables. (É.U. 1989. Ré: Lee Grant. Int: Sean Astin, Dermot Mulroney, Tim Quill, Stockard Channing, Melinda Dillon, Jim Haynie, Daphne Zuniga.) 92 min. Dist: Malofilm. — G.P.

AUTRES FILMS AYANT PRIS L'AFFICHE À LA MÊME PÉRIODE, DONT ON A PARLÉ DANS DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Numéro 39-40 DROWNING BY NUMBERS

Numéro 44-45 CHINE, MA DOULEUR
MONSIEUR HIRE
PEAUX DE VACHES

Numéro 46 SOUS LES DRAPS, LES ÉTOILES
SPEAKING PARTS