

Vue panoramique (critique de 20 films)

Number 56-57, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22975ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1991). Review of [Vue panoramique (critique de 20 films)]. *24 images*, (56-57), 102–111.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal
du 1^{er} mai au 5 juillet 1991

Ont collaboré :

Alain Charbonneau—A.C. Marco de Blois—M.D. Gérard Grugeau—G.G.
Thierry Horguelin—T.H. Gabriel Landry—G.L. Gilles Marsolais—G.M.
Georges Privet—G.P. André Roy—A.R. Maurice Ségura—M.S.

AMOUREUX FOU

Après *Cruising Bar* (le plus grand succès canadien de tous les temps au box office), Robert Ménard, cinéaste populaire comblé, abandonne avec *Amoureux fou* la grosse farce pour la comédie douce-amère, qui se voudrait constamment écartelée entre le rire et les larmes. Faute de rythme dans la



Rémy Girard et
Jean Rochefort,
Amoureux fou

mise en scène et de consistance dans les personnages, l'entreprise s'avère, hélas, peu convaincante. À partir d'un scénario de Claire Wójcik dispersé et inégal, le film conte les déboires amoureux de Rémy (Rémy Girard, plus à l'aise dans la dépression que dans l'amour transi), prisonnier d'une passion qui le dépossèdera de tout. Parallèlement, le récit développe une seconde intrigue, plus ambiguë, donc moins convenue : le

rapprochement entre Rémy et Rodolphe, son rival, le mari cocu (Jean Rochefort, à la fois benoît et pervers à souhait). Entre les deux, et c'est là surtout que le bât blesse : un «sujet» de désir paresseusement nourri, interprété de surcroît par une Nathalie Gascon au physique insuffisamment troublant. Escamoter le personnage de Sarah pour privilégier la relation entre les deux hommes pouvait se justifier. Encore aurait-il fallu que la présence physique de ce bourreau des cœurs en jupe soit telle que sa relégation répétée dans le hors-champ devienne aussi insupportable au spectateur qu'aux protagonistes. Résultat : sans objet de passion véritablement incarné, privé de son «fantôme d'amour», le film perd son centre de gravité et s'écroule rapidement. L'ébauche d'amitié qui se dessine entre Rodolphe et Rémy y perd du même coup en crédibilité et en densité. À côté de ça, le scénario de Claire Wójcik se fait parfois superficiellement, mais salutairement mordant à travers les personnages de la femme (Danielle Proulx) et de la fille (Jessica Barker) de Rémy. L'une grimpera dans l'échelle sociale, en convolant avec le patron de celui-ci. L'autre dépouillera son père jusqu'au dernier sou. Rémy n'aura plus alors qu'à se fondre dans le mythe, version soft, du «coureur des bois», cher au cinéma québécois. Il faut bien se ressourcer comme on peut! Du point de vue purement formel, le film affiche une esthétique «clean» sans surprise (milieu de la pub oblige), qui renforce le manque d'ancrage du récit dans le réel, son absence d'incarnation. Mais, la vie n'est-elle pas irréaliste? C'est Rodolphe qui le dit! (Québec, 1991. Ré.: Robert Ménard. Scé.: Claire Wójcik. Ph.: Pierre Mignot. Mont.: Michel Arcand. Mus.: Marie Bernard. Int.: Rémy Girard, Jean Rochefort, Nathalie Gascon, Danielle Proulx, Jessica Barker). 101 min. Dist.: Cinéma Plus. — G.G.

Kurt Russell,
Backdraft



BACKDRAFT

Le pompier, fumiste et incendiaire *Backdraft*, de Ron Howard, est un panégyrique pyromane à la gloire du feu et de ceux qui le combattent. L'histoire (à débiter au crédit de Gregory Widen, un ex-pompier) tourne autour de la relation entre deux frères sapeurs et sans reproches : le cadet, timoré (William Baldwin) et l'aîné, tête forte et brûlée (Kurt Russell — incarnant aussi leur père dans le flashback traumatique qui hante son jeune frère). À ce canevas lâche — qui permet à Ron Howard (*Parenthood*) de rôti ces familles qu'il aime tant — s'ajoute une série d'incendies criminels qui mènent un enquêteur cousin de Columbo (Robert De Niro) à interroger en prison un pyromane à la Hannibal Lecter (Donald Sutherland). Le reste — un crescendo d'effets fumants, de ralenti pompeux et de musique pompière — accompagne cette fanfare pyrotechnique jusqu'à sa prévisible conclusion : les funérailles presque

nationales de deux pompiers (devinez lesquels...) par un jour de pluie dans un Chicago désert. À l'arrivée: un divertissement extra-large, «all-dressed», bête à mort mais spectaculaire à souhait. Seuls s'en tirent indemnes le chef opérateur Mikael Solomon (qui, après *The Abyss*, s'avère l'homme de tous les éléments) et l'équipe responsable des conflagrations spectacu-

lares sans lesquelles ce «retour de flamme» (*Backdraft*) aurait tout le souffle d'un courant d'air. (É.U. 1991. Ré.: Ron Howard. Int.: William Baldwin, Kurt Russell, Scott Glenn, Jennifer Jason Leigh, Rebecca DeMornay, Donald Sutherland, Robert De Niro.). 135 min. Dist.: Universal. — G.P.

CITY SLICKERS

Comédie ambitieuse mais sans prétention, le très réussi *City Slickers* — conçu, produit et interprété par Billy Crystal — arbore l'efficacité à toute épreuve de la comédie «high concept». Celle-ci — racontant les vacances de trois citadins jouant les cowboys pendant deux semaines — se situe à mi-chemin entre *Westworld* et *Blazing Saddles*, ou, pour les téléphages, quelque part entre *Thirtysomething* et *Bonanza*. Road movie à cheval entre deux genres, le film de Ron Underwood s'ouvre sur la routine du trio urbain, narrée en termes télévisuels (on y retrouve même Patricia Wettig de *La trentaine*), avant que celui-ci ne s'envole vers l'Ouest où l'attendent le méchant de *Shane*, un sosie de *Bambie* et un stampede digne de *Red River* (lequel est d'ailleurs expressément cité, comme la série *Rawhide* et le *Deliverance* de Boorman). En rancher philosophe et spirituel, Jack Palance — moitié Yoda, moitié John Wayne — dispense le message qui permettra au trio de survivre à sa mort (à mi-chemin du film et du périple), à ses assistants (indignes et peu fiables) et aux éléments. Reste la réalisation fade de Ron Underwood (*Tremors*) dont rien ne peut toutefois triompher (on rêve à ce qu'aurait fait à sa place un copain de Crystal, Rob Reiner). Sans un cinéaste à la hauteur de ses scénaristes, *City Slickers* demeure ce qu'il convient d'appeler, sans condescendance, «un bon divertissement pour

toute la famille». C'est déjà beaucoup par les temps qui courent... (É.U. 1991. Ré.: Ron Underwood. Int.: Billy Crystal, Bruno Kirby, Daniel Stern, Jack Palance, Helen Slater.) 115 min. Dist.: Columbia. — G.P.

Bruno Kirby et
Billy Crystal,
City Slickers



Natasha
Richardson et
Rupert Everett,
*The Comfort
of Strangers*

THE COMFORT OF STRANGERS

Paul Schrader cultive l'ambiguïté. Autrefois essayiste passionné des maîtres européens et japonais (Bresson, Ozu, Resnais, Dreyer), il mène aujourd'hui une double carrière, la première comme scénariste renommé (il participe à quelques-uns des meilleurs Scorsese), la seconde comme réalisateur d'abominations. Celle qui nous intéresse aujourd'hui, c'est *The Comfort of Strangers*, peut-être la pire de toutes. En gros, ça raconte la descente aux enfers d'un couple de jeunes Anglais qui profite d'un voyage à Venise pour réactiver sa vie sexuelle. Ils y parviennent à la suite d'une rencontre bénéfique avec deux dégénérés, un noble vénitien et son épouse. Ils ignorent

toutefois que ces derniers ont mis au point une machination destinée à s'emparer d'eux pour leur plaisir sexuel, et que cette machination a le meurtre pour but ultime.

Dans *The Comfort of Strangers*, on retrouve des travelings empruntés à *L'année dernière à Marienbad*, des silences angoissés, des jeux érotiques sophistiqués, Christopher Walken et Helen Mirren en dégénérés, du sang, Angelo Badalamenti à la musique, Giorgio Armani aux costumes, une structure narrative en forme de *slinky* pleine de trous, des belles images et une vue imprenable sur Venise. Voilà un produit vachement culturel, un chef-d'œuvre d'afféterie esthétique, une croûte

magistrale. Mais il y a pire. Comme cela arrive souvent chez Schrader, le propos sur la sexualité se veut délibérément réactionnaire. Walken et Mirren fonctionnent comme s'ils étaient la projection anticipée du jeune couple interprété par Rupert Everett et Natasha Richardson. En d'autres mots, ils représentent ce qui arrive à ceux qui décident de jouir impunément de leur sexualité, ce qui pour Schrader signifie sadomasochisme, voyeurisme, et homosexualité. Pour ajouter à la bêtise,

la mise en scène voyeuriste de Schrader adopte le point de vue du couple Walken-Mirren, comme si le cinéaste, s'identifiant aux vices des deux personnages, voulait expier ses péchés par le sacrifice d'innocents. Disons-le trivialement: ça pue. (Italie/É.-U. 1989. Ré.: Paul Schrader. Int.: Christopher Walken, Rupert Everett, Natasha Richardson, Helen Mirren.) 104 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — M.D.



Julia Roberts et Campbell Scott, *Dying Young*

DYING YOUNG

Larmoyante tranche de vie mettant en scène les amours romantico-funèbres d'un jeune leucémique beau garçon et de sa coquette poupée garde-malade, *Dying young*, dès ses premiers moments, laisse le beau jeu aux diagnostiqueurs les moins fûtés, pour qui il est clair que Joël Schumacher n'arrivera pas à combler les carences vitaminiques de ce film où c'est le cinéma lui-même, d'abord et avant tout, qui se porte mal. Malgré les efforts déployés de la «Pretty Woman», pour cette fois préposée aux dorloteries thérapeutiques, et nonobstant quelques bouts de dialogue sauvés des eaux lacrymogènes par l'humour, le tout sombre bien vite dans la flotte sucrée d'un tragique pleurmichard. Le couple de *Dying young* est de ceux que la destinée se charge de blottir dans son giron envers et contre tout. Hilary (Julia Roberts) est sans fortune et sans éducation; Victor (Campbell Scott) est riche et cultivé. L'écart qu'il y a entre l'un et l'autre est pour Schumacher un prétexte à scènes de remplissage, car Victor et Hilary doivent se rapprocher, se connaître, s'aimer. Le spectateur, lui, plus le film avance, s'éloigne, se désintéresse, et n'aime pas du tout. (É.-U. 1991. Ré.: Joël Schumacher. Int.: Julia Roberts, Campbell Scott, Vincent d'Onofrio, Colleen Dewhurst.) 111 min. Dist.: Fox. — G.L.

F/X 2, THE DEADLY ART OF ILLUSION

On le sait, particulièrement depuis Spielberg et Lucas, les effets spéciaux portent sur leurs épaules la responsabilité d'une grande partie de l'industrie cinématographique américaine, c'est-à-dire presque tout le cinéma hollywoodien. Sans le progrès technologique et les trucages ultrasophistiqués assurant une certaine créativité et une rentabilité plus que satisfaisante, le cinéma du samedi soir que nous envoie l'Amérique aurait péri il y a des lustres. Reconnaisant sa dette envers ces joujoux miraculeux, donc film révérencieux en quelque sorte, *F/X 2* met en scène un expert des effets spéciaux entraîné dans une affaire de meurtre impliquant des policiers corrompus.



Rachel Ticotin, *FX2*...

Jumelé à un ex-policier devenu détective privé, notre héros, l'acteur australien Bryan Brown (une sorte de Crocodile Dundee en plus viril) sera contraint de faire appel à son talent de «l'art de l'illusion». Pour ce faire, il sortira une légion de guignols et de bidules, mais surtout sa ruse à toute épreuve et son imagination débordante, afin de venger l'honneur d'un ami assassiné et de sauver sa propre peau. Au premier abord, on ne peut que saluer l'honnêteté de l'entreprise et le sympathique coup de chapeau à l'illusion cinématographique.

Cela se gâte, cependant, dès que l'on compare *F/X 2* au premier film. Tout ce qui faisait la force du film de Mandel est méthodiquement repris dans le deuxième, réalisé par Franklin: scénario rondement mené aux développements multiples qui font habilement la boucle à la toute fin, personnages crédibles, parfois attachants et mise en scène classique pour le genre, sans boursoufflure, ne tombant jamais dans le sensationnalisme outré, comme c'est si souvent le cas dans les polars. Même si Mandel reçoit la plus grande part des tapes dans le dos parce qu'il est l'instigateur des troupes, les deux films se ressemblent à tel point — c'est à s'y méprendre — qu'ils semblent avoir été réalisés par la même personne. Intrigues se changeant en pièges qui se referment sur le héros (à la Hitchcock), débuts en tous points identiques consistant à utiliser la bonne vieille technique du film dans le film et fin inattendue où se révèle la vraie nature de certains personnages clés: les composantes sont bel et bien présentes comme autant de preuves que Franklin a beaucoup plus le sens des affaires que celui de la créativité. (É.U. 1991. Ré.: Richard Franklin. Int.: Bryan Brown, Brian Dennehy.) 108 min. Dist.: Orion. — M.S.

HUDSON HAWK

Ce film raconte l'histoire de Hawk (Bruce Willis), un mec cool et relax qui, aidé de son pote Tommy Five-Tone et d'une religieuse vaguement nymphomane (Andie MacDowell), est contraint de saboter les plans de deux sadiques installés à Rome (Sandra Bernhard et Richard E. Grant) dont l'ambition consiste à vouloir s'emparer par toutes les bassesses d'objets conçus par Léonard de Vinci. Brièvement, ça ressemble à un brouillon de film d'aventures exécuté par un fou furieux qui, disposant d'un budget de 40 millions de dollars, aurait voulu faire tenir en deux lignes tous les épisodes d'Indiana Jones et de James Bond.

De la part de Michael Lehmann, le réalisateur de *Heathers*, on aurait pu croire que ce synopsis aboutirait à quelque chose de dévastateur. Malheureusement, *Hudson Hawk* ressemble à un bordel informe. Lehmann est incapable de prendre au sérieux cette histoire originellement écrite par Bruce Willis. Ni le personnage de Hawk, ni l'amitié qui le lie à Five-Tone ne paraissent l'intéresser. À tout moment intervient une grossièreté ou une catastrophe gratuites qui, en dépit de leur aspect amusant, privent l'action de son efficacité. On peut croire à de la maladresse; mais on pourrait avoir aussi affaire à du je-m'en-foutisme, car Lehmann ne se préoccupe que d'amplifier au-delà du maximum la place accordée aux éléments secondaires. À ce titre, la performance de Grant et Bernhard en sadiques libidineux ayant entraîné leur chien à la déviation sexuelle constitue l'un des meilleurs aspects du film. Vivement pour Lehmann un projet à la mesure de ses moyens. (É.-U. 1991. Ré.: Michael Lehmann. Int.: Bruce Willis, Danny Aiello, Andie MacDowell, James Coburn, Richard E. Grant, Sandra Bernhard.) 95 min. Dist.: Tri-Star. — M.D.

Bruce Willis,
Hudson Hawk



IMPROMPTU

Le Romantisme n'était pas qu'un fécond tumulte de création, c'était aussi la tempête passionnelle du cœur. Dans cette mouvance, une liaison parmi d'autres célèbre: celle de Chopin avec George Sand, scellée par la mainmise impromptue de la farouche romancière sur le frêle et saturnien compositeur. C'est le sujet du film de James Lapine. Pour le reste, ce titre d'*Impromptu* sied assez mal, il me semble, à ce premier essai cinématographique. À moins qu'au contraire il ne lui convienne parfaitement, mais pour des raisons peu honorables; il s'agirait donc d'une petite chose conçue vitement, sur-le-champ, sans méditation préalable. Un petit film assez-pas mal-beaucoup improvisé, ma foi.

On n'insistera pas davantage sur ce rapprochement trop facile, qui par ailleurs n'est qu'à moitié légitime. Disons seulement qu'il manque à la fantaisie de Lapine un brin de nuance dans le motif. Pour éviter l'écueil, menaçant avec pareil

sujet, d'un sentimentalisme sucré, on tire la couverture du côté d'une agaçante comédie. On regrette que le réalisateur n'ait davantage favorisé la romance quand on voit son film déraiper sur la pente du grotesque et de la caricature. Le jeu des acteurs, pourtant très bien, se trouve pénalisé par son enrobage dans une mise en scène où la farce prévisible le dispute à la mauvaise bouffonnerie. Le contraste des tempéraments est ridiculement accentué, entre un Chopin plus évanescent que la voix des Anges et un Musset à peine moins rabelaisien que Gargantua. Heureusement, il y a la musique, celle de Chopin, l'Homme aux Impromptus. James Lapine, Dieu me le pardonne, ferait plutôt dans l'interlude. Au mieux, dans l'ariette. Une ariette oubliée, déjà. (G.-B.-Fr. 1991 Ré.: James Lapine. Int.: Judy Davis, Hugh Grant, Mandy Patinkin, Julian Sands.) 107 min. Dist.: Malofilm. — G.L.

JOURS TRANQUILLES À CLICHY

Quelle obscure combine de production dont Chabrol a le secret a pu donner naissance à cet aberrant *Jours tranquilles à Clichy*? Non seulement l'univers d'Henry Miller reste complètement étranger à l'auteur de *Masques* qui semble du reste s'en moquer éperdument, mais si le film retourne contre elle-même l'absurdité des coprodes européennes, c'est sans même y mettre la rage ou la jubilation avec laquelle Chabrol s'est déjà plu, dans ses besoins alimentaires, à aller, selon ses mots, «dans le sens de l'idiotie du sujet». Reste l'élégance réelle d'un style immédiatement reconnaissable dès le prologue, mais ici totalement dépourvue d'objet. Miller à l'article de la mort ressasse son dégoût à l'adresse d'une jeune Parque dénudée, puis le film

*Jours tranquilles
à Clichy*



embraye en flash-back sur sa folle jeunesse dans le Paris de l'entre-deux-guerres. Les déambulations de deux protagonistes masculins servent alors de prétexte à un défilé monotone d'orgies pseudo-romaines, de lendemains de veille pâteux, de scènes de maisons closes et de cabaret, et de nudités superbes qui feraient le seul intérêt de l'affaire si la chair vive n'avait pas ici un goût de mort — à l'image des huîtres que l'on déguste dans une scène. Dans ses meilleurs moments, le film nous ramène à l'absurde des *Godelureaux*, mais la mise en scène ne parvient pas à s'articuler au vide intrinsèque du projet (comme c'était le cas dans *les Godelureaux*, précisément, et dans *La route de Corinthe*). De sorte que le film multiplie en toute gratuité les allusions à Renoir et au Buñuel de *Cet obscur objet du désir* (les bombes anarchistes qui sautent à tout bout de champ), les plans inspirés, les scènes d'inquiétante étrangeté (la mise en scène des funérailles d'une prostituée) et les moments

mystérieusement beaux: deux manifs, un bataillon de flics et nos deux débauchés jouant au chat et à la souris dans un dédale de rues donnent notamment lieu à une séquence onirique magnifiquement chorégraphiée.

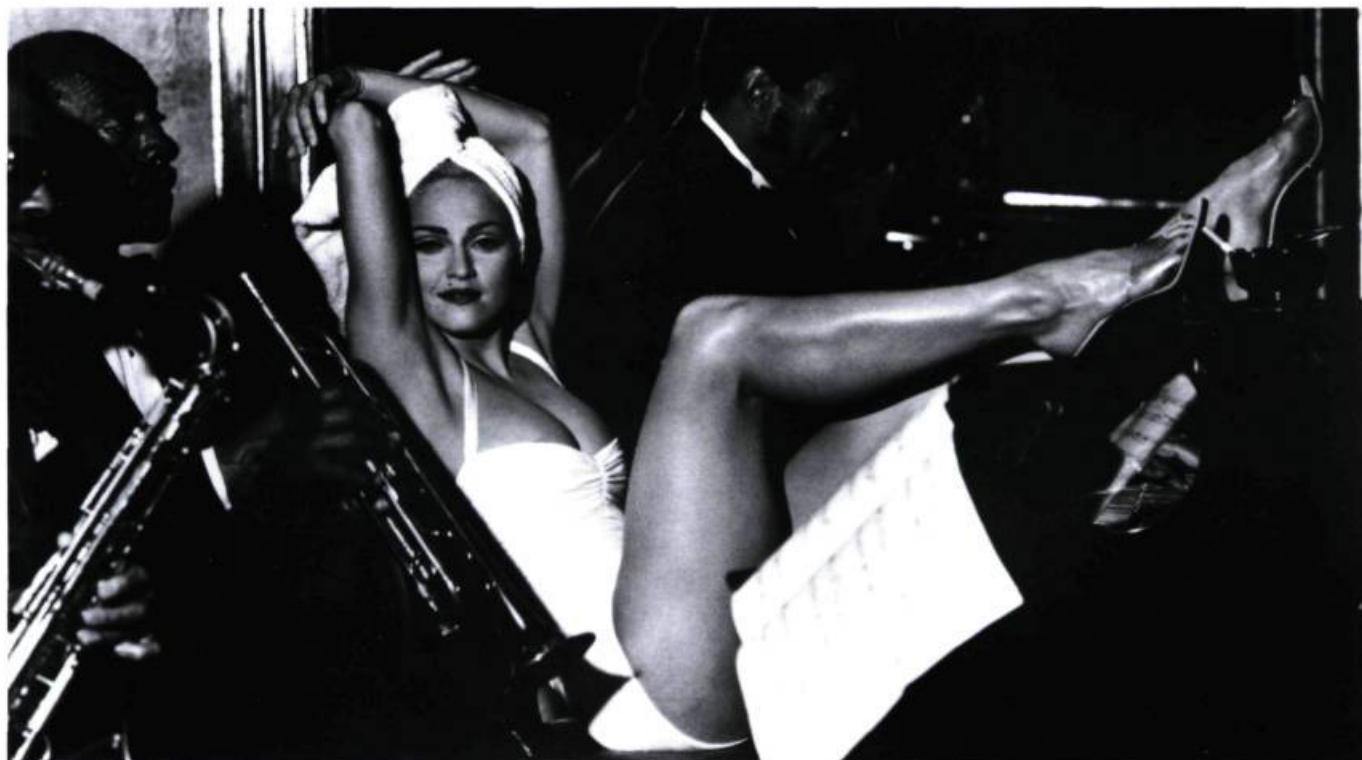
À la longue, ce film si bizarrement raté et si curieusement signé dans son ratage distille une torpeur de mauvais rêve et un climat oppressant et morbide: à l'exception d'un intermède normand, l'action se déroule presque exclusivement de nuit dans des intérieurs de studio; l'artificialité affichée du carton-pâte des décors souligne le toc des années 30, la chair n'est pas très gaie et on a lu tous les livres. Les acteurs ont l'air de se demander ce qu'ils font là, à l'image d'un film absent à lui-même jusqu'au malaise. (Fr.-All.-Italie 1990. Ré.: Claude Chabrol. Int.: Andrew McCarthy, Nigel Havers, Barbara de Rossi, Stéphanie Cotta.) 122 min. Dist.: C/FP. — T.H.

MADONNA : TRUTH OR DARE

Quel film faire sur Madonna, dont l'indécence et le goût du scandale sont notoires, sinon un film étonnamment discret, presque insignifiant, que Madonna aurait dû censurer, non à cause de ce qui s'y serait dit de trop (qu'est-ce que trop, d'ailleurs?), mais au contraire parce qu'il ne s'y serait rien dit? C'est ce film qu'annoncent les quinze premières minutes de *Madonna: Truth or Dare*: on y découvre dans la lumière (filtrée par le 16 mm noir et blanc) des coulisses et des loges une Madonna caustique et familière, et la caméra, qui n'est pas encore l'intruse qu'elle restera tout le long du film, croque des scènes d'habillage et de maquillage tout à fait étonnantes. Mais cela ne dure pas et, à l'heure qu'il est, je suppose déjà connus du spectateur les épisodes croustillants autour de quoi s'est faite la publicité du film du jeune réalisateur Alek Keshishian, à savoir, en guise d'aide-mémoire: Madonna au lit avec ses danseurs, Madonna se tortillant comme un ver sur la tombe de sa mère, Madonna bousculant les mœurs policées de «l'état fasciste de Toronto», enfin la bouteille d'eau minérale

longuement sucée. Toutes choses qui sont à ce portrait-documentaire ce que sont aux spectacles de la chanteuse chapelets, crucifix et autres breloques catho hard: poudre aux yeux et tape-à-l'œil, signes vides de sens qui malheureusement remplissent bien des poches. On aura compris qu'avant d'être un film sur elle, *Truth or Dare* est un film de Madonna et qu'au lieu de tomber, le masque se rive plus fermement que jamais au visage de la «Material Girl». «She doesn't want to live off camera, much less talk», confie Warren Beatty, dont le sourire en dit long sur les motifs du projet. On doutera qu'en maintenant n'avoir subi à aucun moment la censure de son modèle-employeur, Keshishian ait compris qu'il ne montre que ce qu'on veut bien lui laisser montrer et que ce n'est qu'en voilant (en s'opposant à l'étalage madonnien) que son (sic) film aurait pu être autre chose qu'un mégaclip promotionnel. (É.-U. 1991. Ré.: Alek Keshishian. Photo.: Toby Phillips. Mus.: Madonna.) 118 min. Dist.: Malofilm. — A.C.

Madonna



LA MANIÈRE NÈGRE

Curieux film que celui de Jean-Daniel Lafond consacré au poète Aimé Césaire et qui arrive mal à cerner son sujet. On y voit et entend quelques écrivains québécois pérorer sur la négritude et le Québec et quelques-uns y vont même, non sans prétention, de leur petite sentence bien préparée sur l'importance du poète martiniquais dans leur vie, au début des années 60. Seul Paul Chamberland s'en tire à peu près bien. On y voit aussi à quelques reprises des mains sculptant sur bois le profil du poète : une accumulation de plans de coupe dont on ne saisit pas la pertinence. On y voit surtout un Haïtien de service, sur le mode de la fiction et du documentaire, paver la route au cinéaste et à Paul Chamberland qui agira comme intervieweur, pour leur rencontre «déterminante» avec le poète-député-maire de cette île des Antilles bien connue des Québécois. Or cet Haïtien, le comédien Lobo Dyabavadra, placé dans la position d'un nègre blanc, est laissé de côté au moment de cette rencontre (qui consiste en une entrevue, en extérieur); on ne peut que le regretter, celle-ci aurait été certainement moins banale, plus colorée. Aussi, Jean-Daniel Lafond aurait pu adopter un point de vue plus critique, en accord avec une

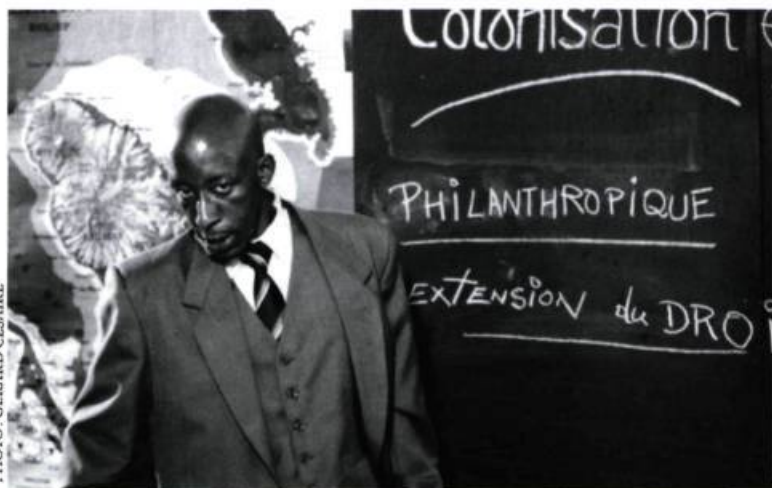


PHOTO: GÉRARD CÉSaire

certaine effervescence qui prévaut aussi bien à Haïti qu'à la Martinique: il n'a pas osé. (Qué.-Martinique. 1990. Ré.: Jean-Daniel Lafond. Int.: Lobo Dyabavadra.) 59 min. Dist.: Cinéma Libre. — G.M.

Lobo Dyabavadra,
La manière nègre

MILENA

Ce film de Véra Belmont présenté en ouverture du dernier Festival de films de femmes fait partie de ces sagas à grand déploiement, coproduites par à peu près tout le monde, où Histoire, Culture et Amour sont brassés dans un grand fourre-tout mélodramatique. L'action se situe dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. Milena, une jeune fille insouciance née de milieu bourgeois en Tchécoslovaquie, s'étonne de l'antisémitisme dont sont victimes ses amis juifs, pour la plupart écrivains ou poètes. Quand éclate la deuxième Guerre mondiale, après avoir pratiqué tous les métiers et connu la pauvreté, la narcomanie et le chagrin d'amour, elle aide ses amis à fuir la répression nazie. Le film se termine quand son père apprend qu'elle a été tuée pour avoir aidé les ennemis du régime.

Voilà un parcours initiatique au cours duquel le spectateur et l'héroïne découvrent ensemble la cruauté du monde. On ne peut cependant y accorder qu'un œil distrait, car *Milena* ressemble à un objet aplati, à un chromo élégant aisément sécable en trois épisodes hebdomadaires où se glisseraient quelques frissons de bon aloi. Le film baigne dans un professionnalisme qui provoque deux sortes de nivellement. Au plan esthétique, *Milena* a l'allure d'un inventaire superficiel des luxes et des beautés du début du siècle. La Guerre y est en ce sens trop belle pour être vraie, la cruauté y est presque charmante, les Nazis y sont quasiment mignons. Au plan dramatique, le récit de *Milena* est construit un peu comme celui d'un roman photo: malgré la force de certaines scènes, il se déroule de façon égale, sans modulation d'intensité, et toujours en fonction du seuil de tolérance du public du samedi soir. (Fr./Can./All. 1991. Ré.: Véra Belmont. Int.: Valérie Kaprisky, Stacy Keach, Gudrun Landgrebe, Nick Mancuso, Yves Jacques, Peter Gallagher.) 139 min. Dist.: Malofilm. — M.D.



Valérie Kaprisky et Yves Jacques, *Milena*

THE NAKED GUN 2 1/2 : THE SMELL OF FEAR

En solo ou en équipe avec son frère Jerry et Jim Abrahams, David Zucker pratique avec succès un genre slapstick de haut niveau. Dans des films comme *Airplane* et *Top Secret*, ses confrères et lui ont mis au point un humour compulsif qui se place à contre-courant de la tendance contemporaine, en ce sens qu'il ne dissimule ni désespoir, ni amertume. S'il faut lui

trouver la pareille dans l'histoire du cinéma, c'est du côté de Mack Sennett et de Tex Avery qu'il faut chercher. Comme ces pionniers, l'équipe Zucker-Abrahams pratique une esthétique fondée exclusivement sur la mise en scène du gag. La seule différence, c'est que leur humour se veut parodique avant tout.

Les deux épisodes de *The Naked Gun* (réalisés par



Leslie Nielsen, *The Naked Gun 2 1/2*

PALOMBELLA ROSSA
24 Images N° 48 (P 68-69)

PARIS TROUT

Se veut sinistre, inquiétant et cauchemardesque; n'est en réalité que ridicule, songé et (appelons les choses par leur nom, que diable!) foncièrement raté. Il n'est que de visionner cinq minutes cette fable apocryphe du Sud des États-Unis pour goûter à son parti pris résolument manichéen, aux invraisemblances d'un scénario bâclé, aux libertés grandes comme ça prises par la mise en scène (allez savoir pourquoi trois, quatre balles ne suffisent pas à abattre quelqu'un dans ce film!) et une fin à se tordre de rire où le gros méchant (Dennis Hopper) s'enlève la vie après un petit carnage comme il ne s'en fait plus! Tous les ingrédients sont de la partie pour construire une trame aux accents grossièrement faulkneriens: le «red neck» récalcitrant et raciste comme trois, le patelin poussiéreux où tout peut arriver, une violence aux limites de l'absurde, quelques bonnes scènes d'humiliation sexuelle et, bien entendu, le passé ségrégationniste de l'Amérique qui hante ces gens comme un vieux

A RAGE IN HARLEM

En l'espace de quelques semaines, quatre films signés par des Noirs américains (Van Peebles, Singleton, Lee et Duke) sont apparus sur les écrans. Mais le nombre n'est pas une raison suffisante pour annoncer une révolution black au cinéma — ni pour perdre tout sens critique en tombant dans le dithyrambe coupable. Tous ces films n'ont pas le même importance et on ne peut mettre un signe «égale» entre un Spike Lee et (pour



Forest Whitaker
 et Robin Givens,
*A Rage in
 Harlem*

fantôme pouvant resurgir à tout moment. À bien y penser, *Paris Trout* nous fait (involontairement) l'effet du cinéma d'un Lynch: à la toute fin, alors que tout est sens dessus dessous, le film semble tourner en dérision ses climats surnois antérieurs et son propos par trop simpliste. Aussi exigera-t-on de comprendre le pourquoi de la haine extrême que ressent le protagoniste (Hopper) envers une famille noire pour une simple dette. Est-ce réellement assez pour que cet homme se métamorphose en un fou furieux qui n'hésitera plus à sortir son revolver à la première occasion? Pour finir: Hopper, il est vrai, joue admirablement les psychopathes et si ce n'était de sa présence, il y a fort à parier que C/FP Distribution nous aurait épargné la sortie en salle de ce film. Sacré Denis, c'est encore de sa faute! (É.-U. 1991. Ré.: Stephen Gyllenhaal. Int.: Dennis Hopper, Barbara Hershey, Ed Harris.) 100 min. Dist.: C/FP Distribution. — M.S.

l'exemple) un Bill Duke qui, après une carrière à la télévision en tant qu'acteur et réalisateur, nous offre ici son premier long métrage. Encore que *A Rage in Harlem* ne soit pas dépourvu de qualités: simplicité, drôlerie. Mais le film, tiré d'un roman de Chester Himes (paradoxalement peu adapté au cinéma), souffre d'une mise en scène par trop indigente et passablement mécanique qui l'apparente à une bande dessinée, que les nombreux personnages et retournements d'actions encombrant jusqu'à provoquer un sentiment de claustrophobie et de sur-place. L'espace du film, d'être ainsi bourré jusqu'à la gueule, manque d'épaisseur, devenant à la longue aussi terne que conventionnel. Il manque tout simplement à Duke le sens du rythme (on est loin d'un filmage rap comme chez Van Peebles ou Lee). Les scènes se suivent à la queue-leu-leu et on sent alors très vivement les ravages de la télévision sur ce réalisateur qui a voulu être absolument efficace. L'efficacité a pris le pas sur la densité, et le divertissement, quoique probe, reste malgré tout bien anodin et presque folklorique. (É.-U. 1991. Ré.: Bill Duke. Int.: Forrest Whitaker, Gregory Hines, Robin Givens, Danny Glover, Badja Djola.) 108 min. Dist.: Malofilm. — A.R.

ROBIN HOOD

Voir article sur Kevin Costner dans ce numéro.
(É.-U. 1991. Ré. : Kevin Reynolds. Int. : Kevin Costner, Mor-

gan Freeman, Mary Elizabeth Mastrantonio, Alan Rickman.)
120 min. Dist. : Warner Bros.

THE ROCKETEER

Aux nombreuses adaptations cinématographiques de bandes dessinées s'ajoute un nouveau venu, *Rocketeer*, de Joe Johnston. Le réalisateur de *Honey, I Shrunk the Kids* y met en scène l'histoire d'un jeune homme des années 30 qui trouve un réacteur lui permettant de voler. Cette découverte lui donne la chance d'épater son entourage. Le problème surgit cependant lorsqu'il se rend compte que tout le monde s'arrache cet objet : non seulement le F.B.I., mais aussi la Mafia et, bien entendu, les Nazis. Cet objet sera finalement perdu lorsque l'ignoble Neville Sinclair, après s'en être emparé, aura explosé en plein vol.

Rocketeer est un film bien ficelé. Le goût de Joe Johnston pour les machines improbables et les pastiches (le Hollywood des années 30, les films de propagande nazie) constitue l'un des aspects les plus amusants du film. En outre, Timothy Dalton y incarne avec talent un personnage à double facette, Neville Sinclair, star d'Hollywood en même temps que taupe à la solde des Nazis. Cependant, ce qui gâche le plaisir innocent qu'on peut prendre au film, c'est sa tendance naïve au patriotisme *red-neck* exprimée à grands coups de répliques qui sonnent comme des slogans et d'images où le drapeau américain flotte en évidence. Lorsque Paul Sorvino, qui interprète le chef mafioso, se rend compte de l'intérêt des Nazis pour le réacteur, le réalisateur lui fait dire cette phrase que je cite de mémoire : «I may be a criminal but I'm a hundred per cent American.» Et le bougre de combattre les Allemands aux côtés du F.B.I. ! Quant au spectateur québécois, il ne se sent pas concerné. (É.-U. 1991. Ré. : Joe Johnston. Int. : Bill Campbell, Timothy Dalton, Jennifer Connelly, Paul Sorvino, Terry O'Quinn.) 108 min. Dist. : Touchstone. — M.D.

Bill Campbell,
The Rocketeer



Tim Roth et
Gary Oldman,
*Rosencrantz and
Guildenstern
are Dead*

ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD

En faisant de deux presque figurants d'*Hamlet* (lorsque l'on coupe, c'est en commençant par leur texte) le centre excentrique de sa pièce, l'étonnant Tom Stoppard prenait Shakespeare à contresens, en faisant de chaque sortie dramati-

que, l'entrée d'une scène comique. De cet exercice conjuguant le pastiche théâtral avec un existentialisme de pacotille (quelque chose comme *En attendant Hamlet*...), Stoppard a façonné un premier film tonique et rafraîchissant — une sorte de

Shakespeare «Au-delà du réel». Réflexion roublarde sur le thème de l'inéluctable, un destin et d'autres plaisanteries assorties, *Rosencrantz and Guildenstern...* est passé de la scène à l'écran porté par l'enthousiasme d'un artiste, trouvant dans un médium les réponses aux questions soulevées par un autre. En témoin, entre autres scènes mémorables, la partie de tennis verbal où les mots volent à la folle vitesse des images. À l'impeccable duo formé par Tim Roth et Gary Oldman s'ajoute malheureusement Richard Dreyfuss, mal à l'aise avec

l'accent d'un rôle conçu pour Sean Connery. Sauf cette réserve importante, la paresse d'un prologue trop long et l'emballage d'une fin hâtive, les jeux de mots et d'images du film de Stoppard présagent favorablement d'un cinéaste qui fut, outre un dramaturge de talent, un scénariste capable de passer de Gilliam à Spielberg. Preuve que l'on peut tout écrire, quand on a collaboré avec William Shakespeare... (G.B. 1990. Ré. : Tom Stoppard. Int. : Gary Oldman, Tim Roth, Richard Dreyfuss, Joanna Roth.) 117 min. Dist. : Alliance Vivafilm. — G.P.

SOAPDISH

Bien qu'on ne puisse en parler comme d'une comédie entièrement réussie. *Soapdish* propose une critique valable des conventions de récit et de mise en scène — ou, si on veut, des *clichés*. Disons tout d'abord que le film se présente comme un soap qui parodie les milieux où se tournent les soaps. Comme il se doit, les gens qui évoluent dans ce milieu ne valent guère mieux que le fruit de leur travail, une insipide série à grand

Sally Field et Whoopi Goldberg, *Soapdish*



succès intitulée *The Sun Also Sets*. De chaque côté de la caméra se multiplient donc les revirement mélodramatiques, les trahisons, les histoires d'orphelines retrouvées et les crises d'hystérie. Et, comme tout bon soap, le film comporte aussi un «very glamorous casting»: Sally Field, Kevin Kline, Robert Downey Jr., Cathy Moriarty, Whoopi Goldberg, Carrie Fisher et même Garry Marshall, le réalisateur de *Pretty Woman*.

Là où le film tire son intérêt, en dépit de ses nombreuses facilités, c'est lorsqu'il pose cette question: comment dans les situations les plus éculées réinventer l'émotion? La réponse se trouve dans le regard oblique et le second degré, ce qu'illustre la dernière séquence. On y retrouve Celeste, Jeffrey et Lori, les trois stars de *The Sun Also Sets*. L'une d'entre elles verra son personnage tué lors de l'émission. Pour ajouter à leur angoisse, les acteurs ignorent tout du scénario et doivent donc lire leur texte au fur et à mesure sur le télésoffleur. C'est le personnage de Lori, la fille retrouvée de Celeste et Jeffrey, qui disparaîtra, car elle apprend que son cerveau explosera dans les trois prochaines heures. Céleste décide alors, par amour pour sa fille, de sacrifier son propre personnage. Délaissant le télésoffleur, d'une façon aussi absurde que pathétique, elle prend l'initiative de lui offrir son cerveau, proposant même de pratiquer la transplantation sur-le-champ. À ce moment, les personnages du soap et leurs interprètes se confondent l'un dans l'autre. Le champ télévisuel est rejoint par son hors champ, c'est-à-dire l'espace du film. De sorte que la gravité de la situation fait éclater la situation éculée, le *cliché*. En un mot, elle le rend caduque. (É.-U. 1991. Ré. : Michael Hoffman., Int. : Sally Field, Kevin Kline, Robert Downey Jr., Cathy Moriarty, Whoopi Goldberg.) 100 min. Dist. : Paramount. — M.D.

THELMA AND LOUISE

Après *Black Rain*, thriller paranoïaque aux relents fascinants, on attendait le pire de Ridley Scott, cinéaste plutôt habile dans l'efficacité et la sophistication, mais, semble-t-il, irrémédiablement soumis au chant des sirènes de l'esthétique pub. Sans échapper complètement à ce travers sclérosant, ou plutôt en l'utilisant à meilleur escient, *Thelma and Louise* assure et rassure. Servi par un scénario honorablement ficelé (Callie Khouri), qui privilégie l'étude de caractères, Ridley Scott abandonne les «polars» sur fond de mégapoles — futuristes ou non —, pour ancrer son récit dans une réalité plus ordinaire et, surtout, plus humaine. Non pas que le décor (les grands déserts de l'Utah) ne revêtent pas encore ici un rôle *fictionnel* de premier plan, mais au moins ouvre-t-il sur un espace de liberté, aussi dérisoire soit-il, qui, pour une fois, n'écrase pas l'homme, ne l'avilit pas. Deux Américaines moyennes partent en week-end pour échapper à la morosité du quotidien et au degré zéro de leur vie affective. Tentative de viol dans un parking, coup de feu malencontreux, et le récit s'emballa au rythme de la cavale tragi-comique des deux souris,

Susan Sarandon et Geena Davis, *Thelma & Louise*



bientôt transformées en pétroleuses irrésistibles qui allument mecs (Brad Pitt, un comédien à surveiller) et paysages sur leur passage. Road-movie attachant (tendance *Easy Rider*, avec bande musicale à l'appui) qui recycle — parfois avec un regard neuf, celui du cinéaste britannique revisitant les USA — toute la mythologie iconographique américaine, *Thelma and Louise* s'impose avant tout par la force de ses personnages féminins (si rares dans le cinéma US contemporain; on pense ici au *Sugarland Express* de Spielberg, autre film poursuite) et la qualité de l'interprétation de Geena Davis et Susan Sarandon, aussi à l'aise dans l'humour que dans le pathétique. Embrayées de fiction shootées à l'adrénaline, Calamity Janes du

macadam tour à tour graves et légères, Thelma et Louise mènent le récit avec une pêche d'enfer, le propulsant littéralement vers son dénouement libérateur, non sans avoir réglé en chemin son cas au mâle américain. Dans cette course éperdue, au cours de laquelle nos deux héroïnes se trouvent, les plages de calme se chargent d'une belle émotion. Entendre la voix rocailleuse de Marianne Faithful s'élever dans le velours de la nuit enveloppant les grands canyons relève quasiment de l'expérience érotique. (É.-U. 1991. Ré.: Ridley Scott. Int.: Geena Davis, Susan Sarandon, Harvey Keitel, Michael Madson, Brad Pitt.) 128 min. Dist.: MGM. — G.G.

TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY

Terminator 2, c'est pour tout dire un «deux pour un», qui laissera secs les gosiers que le premier épisode avait désaltérés. De celui-ci, on gardait le souvenir d'un film à petit budget, sympathique et inventif, dont le scénario et la mise en scène recréaient sans digression ni pause-morale le climat paranoïde d'une chasse implacable — laquelle culminait dans la scène finale où l'instinct terminal du robot se trouvait symboliquement mis à nu dans le squelette métallique de feu Schwarzenegger. Pour le second épisode, James Cameron double les effectifs: comme dans *Robocop 2*, la particule numérique introduit ici à la fois une suite et un nouveau modèle robotique (à quand *Jaws 2* avec deux requins), sorte de Protée de métal liquide auquel devra se mesurer le terminator de service (Schwarzenegger) converti pour l'heure à la cause humanitaire. De cette rencontre épique, il semble que seuls les effets spéciaux méritent d'être soulignés. L.A. balayée par des vents atomiques, les membres érectiles du robot (auquel on reconnaît un air de famille tantôt avec certains portraits de Dali tantôt avec les extra-terrestres sous-marins de *The Abyss*), des images de la guerre du XXI^e siècle qui en quelques secondes surpassent toutes celles des guerres des étoiles précédentes: la magie de la technique opère ici à 100%; la magie du cinéma, elle, avorte. Pourtant, dégraissé du sentimentalisme (du genre: qu'est-ce que pleurer?) et de la réflexion à ras de terre qu'il nous livre à voix haute sur la responsabilité scientifique et les méfaits de la guerre, le scénario aurait à tout le moins passé inaperçu. Rêvons d'une mouture plus audacieuse où se rebellant contre ses nouveaux maîtres, Schwarzenegger, par fraternité technologique, aurait prêté main forte à son collègue robotisé pour porter le coup fatal au futur chef de la future guérilla d'une humanité à venir: c'eût alors été le jugement dernier, revu et corrigé par l'ironie de l'histoire. (É.-U. 1991. Ré.: James Cameron. Int.: Arnold Schwarzenegger, Robert Patrick, Linda Hamilton, Edward Furlong.) Dist.: Tri-Star. 135 min. — A.C.

Arnold Schwarzenegger et Edward Furlong, *Terminator 2: Judgment Day*



L'expression artistique, une autre énergie en mouvement

Hydro-Québec

La Crêperie Québécoise

Une atmosphère de détente où vous dégusterez les crêpes les plus délicieuses!

1775 St-Hubert, Montréal H2L 3Z1
(Métro Berri-UQAM)

Tél.: 521-8362