

24 images

24 iMAGES

Vue panoramique

Number 73-74, September–October 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23267ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1994). Review of [Vue panoramique]. *24 images*, (73-74), 103–109.

vue panoramique

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

Ont collaboré:

Marco de Blois — M.D. Jean-Philippe Gravel — J.-P.G. Marcel Jean — M.J.
Gabriel Landry — G.L. André Roy — A.R.

AUX PETITS BONHEURS

Les raisons qu'on a de ne pas goûter le cinéma de Michel Deville ne sont pas nombreuses, mais elles tiennent bon la rampe. *Toutes peines confondues*, ce drôle de film plutôt sympathique, les chatouillait tout juste, mais notre irritation ne vacillait qu'à demi. Et ce ne sont pas ces *Petits bonheurs*, en effet bien petits, qui nous réconcilieront avec le metteur en scène pour gens chic et bien de l'imbuvable *Lectrice* et de l'insipide *Péril en la demeure*. De péril, il n'y en a guère de couru chez Deville, qui triomphe presque toujours sans gloire. Le perfectionnisme formel, qui le caractérise en effet si bien, pose un glacis convenu sur chacune de ses œuvres qui s'en retournent d'elles-mêmes, sitôt qu'on les a vues, sur l'étagère aux trophées polis du cinéma français de première classe parnassienne. *Aux petits bonheurs* fait mine de rompre avec ce savoir-faire imbu de sa manière. Une mise en scène un peu moins fière de ses effets (tics) de montage, et qui d'autre part paraît tenir un peu moins à l'étroit ses comédiens, ne soustrait pourtant pas le film à la manière Deville, qui sévit encore: images léchées, parallélisme appuyé du texte et de la musique, réparties qu'on veut lancées comme poudre aux yeux, absence totale de sensualité (dans un film qui parle d'amour et de passion...), intelligence revendiquée de chaque plan, de chaque phrase, etc. Deville est par ailleurs un spécialiste du scandale inoffensif et de l'audace tempérée; il fait semblant de choquer mais n'outrepasse jamais les canons respectables de la bienséance et du bon goût (en est témoin la scène où Mathieu raconte l'épisode libertin de la pharmacienne et de l'acheteur de condoms). Bref, un film bien propre et bien fade, aussi peu habité que cette maison d'été où des personnages clandestins (la famille Deville presque au



complet: Nicole Garcia — de plus en plus sèche —, Anémone, Patrick Chesnais, François Marthouret, Sylvie Laporte) passent comme en transit. (Fr. 1993. Ré.: Michel Deville. Int.: Anémone, Nicole Garcia, Hanna Schygulla, André Dussollier, Michèle Laroque, François Marthouret, Sylvie Laporte, Xavier Beauvois, Victor Milétic, Patrick Chesnais.) 103 min. Dist.: Action Film. — G.L.

Hanna Schygulla,
André Dussollier,
Nicole Garcia,
Victor Milétic,
Michèle Laroque,
Xavier Beauvois et
François
Marthouret.

BACKBEAT

Voilà un film tout en pudeur et en sensibilité, loin des effets de manche auxquels on se serait attendu puisqu'il raconte les premiers pas des Beatles vers le succès. On imagine le film nostalgique et respectueux, mélodramatique et de reconstitution qu'un autre cinéaste que Iain Softley aurait donné, plongeant en plein dans une légende statufiante. Le cinéaste a eu l'audace de choisir comme figure centrale de son film un absent, un mort: Stuart Sutcliffe, ami de John Lennon, qui faisait partie du groupe à ses débuts. Stuart sera de l'engagement des cinq chanteurs à Hambourg, là où il

rencontre une photographe qui l'initie à la poésie (dont John Lennon est probablement amoureux) et conçoit les premiers aspects visuels du groupe. Stuart est peintre de surcroît. Il mourra d'une hémorragie cérébrale, après avoir comme ses amis dépensé la vie sans compter. C'est une chronique des Beatles (qui ne s'appelaient pas ainsi en 1957) plus qu'une biographie, faite de tableaux, justes, qui protègent les personnages avec leur réalisme bien dosé et leur potentiel d'affectivité. Iain Softley tout en respectant la vérité des faits n'a pas phagocyté son histoire grâce à certains partis pris de mise en scène —

comme faire interpréter les chansons par les comédiens eux-mêmes; ils rendent son film contemporain et touchant, simple et généreux. Il faudra voir si le réalisateur saura sauvegarder ces qualités pour son

deuxième film. On le surveillera de près parce qu'il a su avec *Backbeat* nous surprendre. (Gr.-Bret. 1993. Ré.: Iain Softley. Int.: Stephen Dorff, Sheryl Lee, Iain Hart.) 100 min. Dist.: Cinéplex Odéon. — **A.R.**

EVEN COWGIRLS GET THE BLUES

Par sa protagoniste à vocation d'auto-stoppeuse (aidée d'ailleurs par deux pouces à la taille singulièrement phallique), par son décor constitué d'une route valsant perpétuellement de la ville au désert et son

Uma Thurman et Lorraine Bracco.



«clan» de personnages secondaires (les cowgirls) vivant en marge d'une société gentiment répressive, le dernier Van Sant, par son encadrement assez familial, ne laissait rien présager du triste bide qu'il se contente singulièrement d'être. On pourrait compiler un nombre assomant de raisons pour justifier l'échec de cette adaptation d'un conte apparemment davantage hippie qu'épique et alourdi d'une morale écolo-féministe désuète, mais notons seulement que cette dérive de Van Sant vers l'établissement d'un univers idéologiquement uni et — de plus — strictement féminin y joue sans doute pour beaucoup chez cet auteur qui, auparavant, avait dressé des peintures étonnantes d'un monde qui semble être le versant antithétique de celui-ci: errant et paria aussi, mais presque exclusivement masculin et plongé dans un conflit perpétuel. C'est triste mais c'est comme ça: Van Sant n'obtient grâce que d'un côté de la médaille et se fourvoie de l'autre, et ce film, dont la nullité le promet à une brillante carrière au rang des psychotronics, en constitue la preuve désolante. (É.-U. 1993. Ré.: Gus Van Sant. Int.: Uma Thurman, Lorraine Bracco, Angie Dickinson, Keanu Reeves, John Hurt, Pat Morita.) 88 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — **J.-P.G.**

THE FLINSTONES

Voici le dernier avatar d'une tendance envahissante de la comédie américaine qui consiste à faire primer la direction artistique (ou la direction informatique) sur tout le reste (et notamment sur les acteurs). Si, jusqu'à maintenant, *The Addams Family* était l'étalon du genre, voilà que *The Flintstones* impose désormais sa mesure: la tonne de pierre (reçue en plein front).

Conjuguant une esthétique inspirée du cinéma d'animation (les décors) à du cinéma d'animation qui cherche à passer pour autre chose (le recyclage des dinosaures informatisés de *Jurassic Park*), Brian Levant se contente d'étaler sa marchandise comme le vulgaire marchand de toc qu'il est. On se lasse donc très vite du jeu des comparaisons entre la bonne vieille série d'Hanna-Barbera et cette nouvelle mouture. On se lasse surtout du caractère extrêmement laborieux d'un récit qui est constamment miné par une suite de passages obligés. Ainsi, l'équipe de tâcherons qui est à l'origine du film se croit tenue de nous faire subir par deux fois la séquence qui servait de générique à la série télé. Avec *The Flintstones*, la maladie du «revival» atteint sa nouvelle limite. Pour passer à l'histoire, c'est désormais plus bas qu'il faudra viser! (É.-U. 1994. Ré.: Brian Levant. Int.: John Goodman, Elizabeth Perkins, Rick Moranis, Rosie O'Donnell, Kyle MacLachlan, Halle Berry, Hlynur Marino Sigurdsson, Elaine Melanie Silver.) 92 min. Dist.: Universal. — **M.J.**



Rosie O'Donnell et Elizabeth Perkins.

FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL

Le récit est contenu dans le titre. Dans *Four Weddings and a Funeral*, en effet, on assiste, dans l'ordre, à trois mariages, un enterrement et un mariage. Sur cette structure très simple, le réalisateur Mike Newell construit une comédie romantique légère et échevelée en même temps qu'il dresse un portrait gentiment ironique de la société britannique. Hugh Grant et Andie MacDowell, beaux comme c'est pas permis, jouent deux jeunes célibataires qui vivent une histoire d'amour au hasard de leurs rencontres à ces cérémonies. À chaque fois, ils s'aiment un peu plus, et le mariage de la fin, bien entendu, c'est le leur. Leurs minois sont à l'image de cette entreprise de séduction qu'est *Four Weddings...*: un sourire enjôleur, un regard plein de désir, une scène cocasse, des bons sentiments, c'est avec ces petits riens que le film veut se faire apprécier.

Les cinq cérémonies, quant à elles, deviennent des terrains sociaux fourmillant de plusieurs stéréotypes. L'homosexuel excentrique, le «mon'oncle» qui aime bien les femmes, la bourgeoise froide parce que mal aimée, la punkette naïve, toute cette faune grouillante et sympathique donne au film son allure foisonnante et sa saveur. Le réalisateur, à cet égard, mise sur l'attendrissement (ce sont leurs petits travers qui rendent les gens attachants) et la nostalgie (ces cérémonies sont charmantes dans leur désuétude). De plus, pour ajouter au charme, Rowan Atkinson, le Monsieur Bean de la télévision, interprète un prêtre dyslexique incapable de dire correctement les noms des époux dans une courte apparition plutôt amusante. Newell fait preuve d'un certain talent dans la comédie et la séduction: voilà peut-être ce qui explique le succès de ce film. Cependant, c'est également dans sa gentillesse que résident les limites de *Four Weddings...* Portée par tant de bons sentiments, la vision de Newell est, avouons-le, un peu étroite. Le film



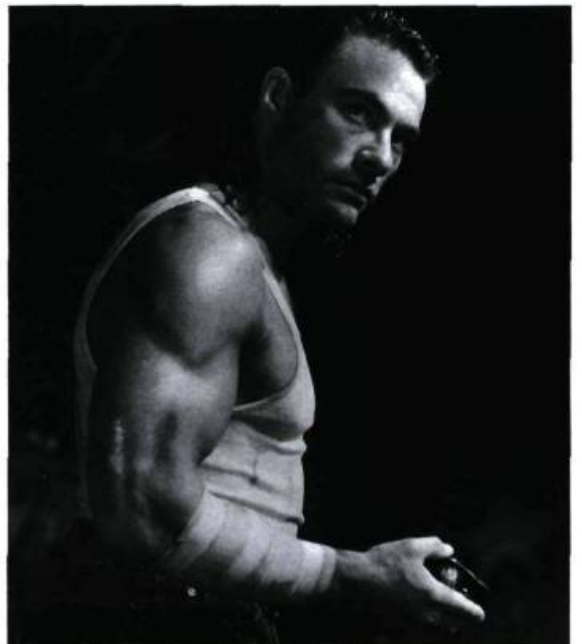
Hugh Grant et
Charlotte
Coleman.

n'échappe pas tout à fait à la mièvrerie. Les Stephen Frears et Ken Loach, des références obligées quand il s'agit d'observer le peuple britannique, ont fait preuve d'autant de générosité avec cependant un peu plus d'acuité. (G.-B. 1994. Ré.: Mike Newell. Int.: Hugh Grant, Andie MacDowell, Kristin Scott-Thomas, Simon Callow, James Fleet, Rowan Atkinson.) 116 min. Dist.: Cinéplex Odéon. — **M.D.**

HARD TARGET

La seule mesure que John Woo connaisse c'est la démesure. Rien d'étonnant, donc, à ce que pour ses débuts américains, le réalisateur chinois ait réussi à livrer un film dont les excès feraient passer Scorsese et Coppola pour des jansénistes. En effet, *Hard Target*, dont la tête d'affiche est le très photogénique Jean-Claude Van Damme, est une magistrale démonstration de l'usage du ralenti, du raccord audacieux et du gros plan foudroyant. Rien ne semble ralentir John Woo dans son plaisir de filmer, et surtout pas la bêtise d'un scénario qui ressemble à une version ludique de *Rambo*. Car si on ne peut qu'être affligé par cette histoire de safari urbain où les hommes d'affaires chassent les vétérans sans-abri, on reste soufflé par la vitalité de la mise en scène, par la liberté manifestée par le cinéaste qui accumule les morceaux de bravoure sans se soucier de la plus élémentaire vraisemblance. Le résultat est à mettre au chapitre des curiosités et mérite indéniablement le détour. (É.-U. 1993. Ré.: John Woo. Int.: Jean-Claude Van Damme, Yancy Butler, Lance Henriksen, Wilford Brimley.) 97 min. Dist.: Universal. — **M.J.**

Jean-Claude Van
Damme.



THE LION KING

Les longs métrages d'animation produits chez Disney sont parmi les seuls à s'imposer dans un marché presque réservé à la prise de vue réelle. Ils jouissent à ce titre d'une visibilité qui, pour les mordus de l'animation, a de quoi réjouir. Cependant, à cause de cette visibilité qui les fonde dans le tout-venant de la prise de vue réelle, ils se retrouvent souvent évalués par des critiques qui s'y connaissent peu. Leur sortie est donc généralement accueillie par des commentaires impressionnistes et conciliants, ou bien exagérément laudatifs. Or, par cette absence de jugeote, on passe à côté de l'essentiel: il y a belle lurette que l'inventivité, chez Disney, a fait place à une stérilité académique (depuis *Snow White*, réalisé en 1938). Et *The Lion King*, qui comporte bien certaines qualités, ressemble malgré tout à ce qu'on appelle une «crouûte». On pouvait espérer, peut-être, un rajeunisse-



ment du genre: scénario original qui fait suite à plusieurs adaptations de contes, distribution imposante des voix, partition signée Elton John, mais en vain.

Cette fable sur la loyauté fourmille d'effets de signature, de tics, entre autres au niveau du mouvement. L'animation rotoscopique typiquement disneyenne — toute en rondeurs et ultra-fluide — est ici traitée, comme depuis plus de cinquante ans, avec ostentation. La gestuelle des lions, d'une complexité affectée, regorge de détails qui font vrai, mais qui s'accumulent en une sorte de surcharge esthétique. Cette gestuelle huileuse à la fois humaine et animalière, plutôt que de donner aux bêtes une apparence réaliste, fait d'elles une sorte de caricature de la réalité. Cette désuétude s'observe à d'autres niveaux, dont le propos. La scène qui illustre la stabilité familiale vers le début du film, toute en images d'Épinal, est d'un irréalisme et d'un sexisme gênant — la mère, muette et pleine de bonté, demeure décorative, comme une sorte de Madame Stone. Le récit s'articule à coup de poncifs et de références peu inspirées, comme la marche des hyènes qui prend l'allure géométrique et menaçante d'un défilé nazi, et le combat final à coups de poing entre deux lions ennemis, qui, par son traitement au ralenti, cite (involontairement?) *Rocky*, un classique du genre...

The Lion King comporte quelques trop rares moments de pure merveille. La très alerte scène d'ouverture — un ballet graphique et chromatique s'appuyant sur la morphologie de spécimens de la faune africaine — regorge de saisissants effets de profondeur de champ où les formes sont animées avec souplesse aussi bien à l'avant qu'à l'arrière-plan. D'autres moments témoignent de cette volonté de repousser les limites de l'anthropomorphisme et du réalisme, dont les numéros musicaux, parfois délirants. Mais ils apparaissent clairsemés dans ce film qui, en somme, n'est que la photocopie des trente et un longs métrages qui l'ont précédé. (É.-U. 1994. Ré.: Rob Minkoff, Roger Allers. Voix: James Earl Jones, Matthew Broderick, Jeremy Irons, Whoopi Goldberg.) 88 min. Dist.: Buena Vista. — **M.D.**



JAMBON, JAMBON

Voilà un film symptomatique de la course à «l'auteurisme», à cette volonté exacerbée qu'ont de plus en plus les cinéastes débutants de signer absolument leurs films. *Jambon, Jambon* est l'exemple type de cette course à une reconnaissance, en principe sans gloire, mais à laquelle les filmeurs veulent mercantilement accéder (ils espèrent tous que l'œuvre marchera très fort très rapidement). On fait alors de tout et du sous-tout, comme Bigas Luna avec son film annoncé comme amoral et scandaleux — et donc personnel —, et qui par-delà ses visées de singularité montre combien on ne sait pas pourquoi on filme ni quoi filmer. On nous offre alors une œuvre bâtarde, un peu cochonne et gentiment provocatrice, alors qu'il aurait fallu être obscène et cruel. Où va le cinéma? Nulle part, a-t-on envie de répondre, sinon vers la pâle imitation des autres, signe d'une nostalgie cinématographique assez rance et d'une imagination plutôt restreinte (et Bigas Luna n'est pas un

cas unique). *Jambon, Jambon* qui croule sous la vacuité et la vulgarité de son propos, est du sous-Almodóvar (les références à *Matador* y sont nombreuses). On lorgne sur les braguettes, on bande en toréadant, on tue un homme avec un gros jambon, on mange sous la jupe des femmes. Et après? C'est seulement égrillard et parfois rigolo; la censure ne passera jamais par là. Mais comme c'est en plus pas mal répétitif, le bon moment qu'on s'apprêtait à

passer est gâché. Cette œuvre qui n'est ni une fable, ni un mélodrame, ni une tragédie, ni un vaudeville fera peut-être illusion, mais ce sera de courte durée: les prétentions «auteuristes» de Bigas Luna sont tout simplement démesurées par rapport à son talent. (Esp. 1992. Ré.: Bigas Lunas. Int.: Javier Bardem, Penelope Cruz, Jordi Molla, Stefania Sandrelli, Anna Galiena.) 96 min. Dist.: C/FP. — **A.R.**

SPEED

Jan De Bont, qui signe ici sa première mise en scène, est un habitué des machineries lourdes. Comme directeur photo, son nom figure au générique de thrillers imposants réalisés par des experts du genre: *Die Hard*, *The Hunt For Red October*, *Lethal Weapon 3*, etc. *Speed* s'insère naturellement dans ce parcours. En effet, la technologie, les effets spéciaux, les rebondissements de l'action et les biceps du comédien principal s'y font tout aussi envahissants. Cependant, malgré ce que ces liens étroits peuvent laisser craindre, *Speed* est autre chose que la répétition d'une recette éprouvée. Cette véritable surprise estivale s'impose par son caractère obsessionnel, son humour et son ludisme.

L'histoire, qui consiste en une poursuite entre un policier (Keanu Reeves) et un terroriste poseur de bombes (Dennis Hopper), repose sur un seul motif: la vitesse. Une première bombe est posée dans un ascenseur, une seconde dans un autobus du transport en commun, et la conclusion consiste en un corps à corps dans un wagon de métro privé de conducteur. Les séquences de l'autobus, franchement paroxystiques, sont à cet égard les plus intéressantes. Comme le véhicule ne peut descendre sous les cinquante milles à l'heure (cela déclencherait la bombe), il doit rouler sans fin et, forcément, emboutir tout ce qui se trouve sur son passage. Reeves, de son côté, fait ce qu'il peut pour désamorcer la bombe qui, comme il se doit est située sous l'autobus, à un endroit difficile d'accès. S'appuyant donc sur une mise en scène extrêmement vive, sur une succession rapide des plans et sur une scénarisation simple mais efficace, De Bont réussit alors à rendre tangible la sensation de vitesse. Tout le film est emporté dans une sorte de grand mouvement frénétique.

Il faut admettre que les personnages de *Speed* ont peu de profondeur et qu'on y retrouve quelques invraisemblances. De Bont réussit néanmoins à atténuer l'impact de ces faiblesses par l'humour. Il détourne ainsi la plupart des conventions propres aux poursuites, dont, par exemple, l'éternel cliché du landau poussé par une mère non loin d'un bolide qui arrive en furie. Ce cliché prend une tournure inattendue puisque le véhicule heur-

te le landau de plein fouet, et qu'on découvre qu'il contenait autre chose qu'un bébé. De plus, à la fin du film, le réalisateur prend soin, par un clin d'œil blagueur, de réaffirmer pour une dernière fois l'aspect strictement ludique de *Speed*. Après un nombre incalculable de péripéties toutes plus ahurissantes les unes que les autres, le wagon de métro s'écrase sur la rue, comme un avion qui tombe du ciel, devant un cinéma qui affiche *2001: A Space Odyssey*. Mais contrairement au film de Kubrick, le film de De Bont n'a rien de mystique, il est même un brin trivial, comme un gros Parc Belmont dont on ressort épuisé mais heureux. (É.-U. 1994. Ré.: Jan De Bont. Int.: Keanu Reeves, Dennis Hopper, Sandra Bullock, Jeff Daniels.) 121 min. Dist.: Fox. — **M.D.**

Keanu Reeves.



WHAT'S EATING GILBERT GRAPE?

...Où l'on peut confirmer le faible de Lasse Hallström pour les cellules familiales amputées d'une extrémité et marquées par quelques protubérances de l'autre, le tout gravitant autour d'un protagoniste à

l'équilibre précaire: le Gilbert du titre compose donc tant bien que mal avec son existence grugée par un frère simple d'esprit dont il a la responsabilité, une mère qui n'a cessé d'enfler après le suicide de son mari, et deux

sœurs cadettes qui ne semblent pas trop s'embarrasser de cet état de fait (quoique...). On s'attend certes à ce que les choses se gâtent lorsque l'amour survient en la personne d'une charmante voyageuse qui risque de donner à Gilbert l'envie d'un départ imminent, mais l'on s'étonnera plutôt devant la dextérité de Hallström, qui parvient à extraire de l'ensemble un impact dramatique appréciable tout en empêchant chaque situation de déboucher sur de réels dégâts. Il n'y a pas à s'étonner que cet évitement marque le cadre géographique du récit, installé dans un «nowhere's land» américain, petit village en forme de bulle où la seule tentation issue de la ville se résume à devoir choisir entre la fréquentation du petit commerce local ou du tentaculaire supermarché moderne. Puisque ce n'est pas la faute de quiconque si

personne ne va nulle part en ce lieu perdu, le scénario précautionneux de Peter Hedges trouvera certes le moyen d'éliminer avec le maximum de dignité possible ce qui enchaîne Gilbert, qui trouvera pour sa pauvre mère la sépulture parfaite pour pouvoir prendre le large. Et l'on n'a presque pas envie de contester cette finale opportuniste, tant le regard de Hallström, imprégné d'affection, nous convainc qu'il s'agissait du seul choix possible pour que l'inévitable happy end adienne avec naturel, au risque de faire parfois basculer son film dans le mélodrame, mais discrètement et (surtout) efficacement, ce qui est rare. (É.-U. 1994. Ré.: Lasse Hallström. Int.: Johnny Depp, Juliette Lewis, Leonardo Di Caprio.) 116 min. Dist.: Paramount. — **J.-P.G.**

WOLF

La sortie de *Wolf* devait avoir lieu en mars. Elle fut reportée en juin, le distributeur ayant probablement jugé que le film, en raison de son duo de stars (Michelle Pfeiffer et, surtout, Jack Nicholson en loup-garou), avait suffisamment d'impact pour frapper fort dans le raz-de-marée estival. Malheureusement, cette décision ne pourra que nuire à la carrière de cette réalisation de Mike Nichols, sa meilleure depuis longtemps. Drame crépusculaire, au rythme lent, baigné d'ocre et de bleu mat, *Wolf* n'a ni la légèreté, ni la simplicité des *Speed* et compagnie. Certes, il emprunte quelques traits spécifiques du thriller et de l'horreur, mais ces emprunts sont des éléments de façade — une façade d'ailleurs extrêmement poreuse.

La vieillesse constitue le sujet de *Wolf*. Quant à la figure du loup, qui apparaît à plusieurs niveaux (les personnages, particulièrement traîtres, agissent entre eux comme des loups), elle se rattache sous certains aspects à

l'idée faustienne de jeunesse. Plusieurs lectures sont possibles, une piste importante étant donnée par Nicholson lui-même. Le comédien a une façon saisissante de faire corps avec la vieillesse de son personnage comme dans les scènes qui précèdent ses transformations en loup-garou, où il joue — ce qui est très rare — avec une grande retenue. Son corps, sous l'œil attentif de la caméra, apparaît alors alourdi par les années. En même temps, la frontière entre le personnage (usé) et son interprète (tout aussi usé) devient floue. Peut-être retrouve-t-il ses mimiques en loup-garou, mais ironiquement, comme le personnage se menotte ou s'enferme pour éviter de faire d'autres victimes, c'est aussi le comédien qu'on empêche de cabotiner. À ce moment, la caméra devient davantage fuyante, comme pour lui enlever la dernière possibilité d'être l'amuseur de foules que le public cherche en lui. Ainsi, le film repose néanmoins sur la personnalité de



Jack Nicholson.

Nicholson, mais semble à la fois s'inquiéter de la monstruosité du mythe auquel l'acteur doit maintenant faire face.

Comme si le désarroi avait gagné Mike Nichols, il utilise telle une façade un genre auquel il est étranger tout en le traitant de façon non spectaculaire. On a l'impression que le réalisateur, risquant l'impossible, voudrait imposer, dans le contexte de la production actuelle, et de façon peut-être pathétique — quoiqu'il y ait du

charme et de l'intelligence dans ce pathétisme — son style qu'il sait un peu suranné mais qui, somme toute, demeure très personnel, caractérisé par son attachement aux acteurs. Malheureusement pour lui, à Hollywood — ce film écartelé le montre bien — les loups se mangent entre eux. (É.-U. 1994. Ré.: Mike Nichols. Int.: Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer, James Spader, Kate Nelligan, Richard Jenkins, Christopher Plummer.) 125 min. Dist.: Columbia. — **M.D.**

WYATT EARP

S'il fallait résumer de façon lapidaire ce qui semble avoir justifié la production de ce film de Lawrence Kasdan, on pourrait utiliser cette formule: «plus c'est gros, plus c'est beau». Cette énième adaptation de la légende de O.K. Corral est une saga western monumentale et luxueuse. Cependant, le réalisateur, généralement plus à l'aise dans l'intimisme, paraît avoir été écrasé par la lourdeur des moyens. Résultat: un péplum ennuyeux et ankylosé.

La grandeur de la légende s'y traduit par la boursoflure. La mise en scène, qui souligne, en cinémascope, la majestueuse horizontalité des paysages, devient vite de la pure exhibition, la caméra n'en finissant plus de reculer pour mieux faire admirer la beauté (très «*Gone With The Wind*») des lieux. La plupart des mouvements de caméra ne servent qu'à dévoiler l'ampleur des décors et de la figuration, au détriment des personnages qui deviennent dans ce tableau presque décoratifs. Le nec plus ultra du gigantisme est atteint par le minutage démesuré: plus de trois interminables heures. Quant au «grand» Kevin Costner, il se partage entre les rôles de producteur et de vedette principale, mais par son jeu inexpressif et mou (on dirait que l'effet Koulechov a été créé sur mesure pour lui), il ne contribue que davantage à la lourdeur de l'entreprise. Ainsi, son talent trop limité ne lui permet pas de rendre toute la complexité de Earp, un idéaliste chez qui la soif de justice passe par le recours à la violence. (É.-U. 1994. Ré.: Lawrence Kasdan. Int.: Kevin Costner, Dennis Quaid, Gene Hackman, Bill Pullman, Linden Ashby, Michael Madsen.) 190 min. Dist.: Warner. — **M.D.**

Kevin Costner et Dennis Quaid.



12^e CARROUSEL
INTERNATIONAL
DU FILM
DE BMOUVET

Ma cousine du Yémen

On attend
d'la belle
visite

DU 18 AU 25
SEPTEMBRE
1994

Mon frère du Bénin

Mon frère du Pérou

Ma tante du Québec

Mon père du Japon

24 IMAGES

A DÉJÀ RENDU COMPTE DE:

N° 68-69: THE BABY OF MACON (P. 54-55)
I LOVE A MAN IN UNIFORM
RAINING STONES

N° 71: LITTLE BUDDHA