

24 images

24 iMAGES

Vue panoramique

Yves Lafontaine

Numéro 43, été 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lafontaine, Y. (1989). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (43), 82–88.

LES ADIEUX À MATIORA (Prochtchanié)

Ce qu'on appelle la nécessité du progrès bouleverse souvent la nature et la tradition. Dans *Les adieux à Matiora* les habitants d'un village de Sibérie sont forcés d'évacuer leur maison, un barrage hydro-électrique étant en construction. La séquence d'ouverture — des démolisseurs en imperméables translucides surgissent de la brume —, dans une tonalité monochrome proche du noir et blanc, suggère des personnages mystiques arrivant du royaume des morts. Ce début en forme de requiem rappelle le mysticisme de Tarkovski et de plusieurs autres cinéastes soviétiques. Mysticisme qui est sans doute l'une des caractéristiques profondes de l'âme russe: la croyance que l'homme devrait vivre en harmonie avec la nature plutôt que de la bafouer, la certitude aussi qu'il existe des valeurs qu'on ne devrait pas ignorer ainsi que la permanente question du sens de la vie. C'est cet arrière-plan qui confère au film son caractère si déroutant et si attachant, au-delà même des péripéties qui nous y sont présentées comme d'évidentes métaphores de la destruction. *Les adieux à Matiora* s'impose donc par le travail admirable de Klimov sur l'image, exceptionnelle, et sur la musique qui traduit sobrement le sens de la parabole. (U.R.S.S. 1981. Ré: Elem Klimov. Int: Stefania Stanjouta, Lev Dourov, Alexei Petrenko, Leonid Kriouk, Vadim Yakovenko, Youri Katine-Yartsev.) 140 min. Dist: Films 2000. — Y.L.

L'AFFAIRE ALDO MORO (Il caso Moro)

Il y avait, dans l'affaire complexe de l'enlèvement en 1978 d'Aldo Moro, chef de la démocratie chrétienne italienne, matière à film-dossier, un film qui mettrait en lumière le «tissu» politique et social de l'Italie. Ce film-dossier n'apparaît qu'en pointillé dans *L'affaire Aldo Moro*. Les faits sont là, avec leurs repères chronologiques, illustrés parfois de documents d'archives qui assurent le lien entre la fiction et le réel. Mais cette cohérence narrative est réduite à une esquisse. L'attente de la famille du politicien et les rapports entre Moro et ses ravisseurs — traités à grand renfort de dialogues souvent insignifiants et de champs/contre-champs qui ne le sont pas moins —, prennent malheureusement le pas sur le véritable sujet du film: la lutte pour le Pouvoir (heureusement l'interprétation sobre et nuancée de Gian Maria Volonte rachète un peu le tout). Ici et là, pourtant apparaissent des repères importants — comme les différends au sein même des partis — mais à peine signalés, ils sont escamotés, au profit du suspense. Conduit comme un thriller, le film ne fournit guère d'analyse du phénomène de société que constituent les Brigades rouges et de leurs rapports avec certains partis politiques. La séquence où, seul dans sa cellule, Moro comprend que c'est la fin, laisse pourtant deviner le talent de Giuseppe Ferrara... (It. 1986. Ré: Giuseppe Ferrara. Int: Gian Maria Volonte, Margherita Loano, Mattia Sbragia, Consuelo Ferrara). 110 min. Dist: Ciné 360 — Y.L.

L'affaire Aldo Moro



Ont collaboré:

Michel Beauchamp — M.B.
Marco de Blois — M.D.
Thierry Horguelin — T.H.
Yves Lafontaine — Y.L.
Marie-Claude Loiselle — M.-C.L.
André Roy — A.R.

Coordinateur de cette section:

Yves Lafontaine

BIRD NOW

Hypothèse: quant au jazz, le documentaire jouit de facto d'une supériorité écrasante sur la fiction — celle-ci fût-elle magnifique, cf. le film d'Eastwood —, précisément parce qu'il s'agit de documents, au sens fort. Le jazz ne se conjugue qu'au temps présent — celui du solo en train de se faire, de la musique en train d'advenir — et ne se survit qu'à l'état de traces, disques ou films. C'est ce qui faisait le prix du beau film de Francis Paudras sur Bud Powell, *La danse des infidèles*, libre collage d'archives.

De Charlie Parker, il n'existe pratiquement pas de documents filmés: trois minutes d'une émission de télé et trente secondes muettes d'un home-movie. La force du film de Marc Huraux vient de ce que, loin de la colmater, il affronte cette absence et en fait son sujet. *Bird Now* prend son titre à la lettre: entre Charlie Parker et «maintenant», il y a un vide absolu auquel il se mesure. D'où deux parti-pris: 1. Accepter tel quel le mythe Parker 2. Faire un film au présent, sans nostalgie ni sentimentalisme, qui commande les choix de mise en scène et le principe du montage, où image et son avancent main dans la main, mais non réconciliés: ainsi ces lents travellings, très beaux, sur le New York d'aujourd'hui, ces plans d'une salle de concert vide que viennent hanter comme un fantôme les solos bouleversants de *Parker's Mood* et *Embraceable You*. «Ici, dit un témoin, il y avait l'hôtel où il habitait», et la caméra pianote sur un parking: «Là, juste en face, c'était ma maison», et il n'y a plus qu'un trottoir au bord d'un grand trou. C'est en relevant ce pari — filmer la mémoire et ses manques — que Marc Huraux capte quelque chose de Parker et du jazz: le sentiment d'un présent qui se consume et se rejoue à l'infini. Il faut voir ce vieux danseur encore vert faire une démonstration de claquettes éblouissante et redevenir, sous nos yeux, celui qu'il a été (toujours ce court-circuit passé-présent que seul le cinéma peut donner à voir). Le tout filmé en un seul plan, avec un sens du cadre qui rappelle l'Akerman d'*Un jour, Pina a demandé* — et ils se font rares, les documentaires dont on puisse dire qu'ils sont cadrés.

Parker, on le sait, était un personnage à mille facettes, et *Bird Now* n'a cure d'élucider ce mystère. Il entrelace les témoignages (Doris Parker, Walter Bishop, Roy Haynes, etc.): chacun a connu un Parker différent et apporte sa pièce à un puzzle dont on ne saurait reconstituer le tout après-coup. Au terme du parcours, l'énigme de l'homme et de sa musique reste entière.

Devant une telle réussite, on est moins enclin à pardonner l'irruption, au milieu du film, de sketches insignifiants qui ne riment à rien, sauf à faire du sous-*Barfly*. Je pense aussi à cette scène où un figurant incarne le spectre de Parker revenu sur terre. En plus d'une faute de goût, il y a là un contre-sens. On aurait volontiers troqué ces moments-là contre un quart d'heure supplémentaire des passionnants propos de Roy Haines ou de cette poignante séquence d'archives où Billie Holiday chante accompagnée par Hawkins et Young. Réserve qui n'oblitére pas, bien sûr, la beauté du reste du film. (Bel. 1987. Ré: Marc Huraux. Int: Charlie Parker, Bill Miles, Dizzie Gillespie, Walter Bishop Jr., Sheila Jordan, Doris Parker.) 90 min. Dist: Films du Crépuscule. — T.H.

VUE PANORAMIQUE

LA BOUTIQUE DE L'ORFÈVRE

En Pologne, en 1939, André et Thérèse s'aiment d'un amour très pur. Sur une belle place de Cracovie cernée de boutiques désuètes, dont celle de l'orfèvre du titre, a lieu la demande en mariage. Pour toute réponse, Thérèse se précipite vers une boutique où elle se procure illico des chaussures à hauts talons, et elle revient dans un même souffle. Convenablement chaussée, elle répond alors oui. André est ébahi, et nous aussi, mais pas pour les mêmes raisons. Ce symbole phallique (les chaussures) qui surgit tout à fait incongrûment nous laisse songeurs quant à l'inconscient de Jean-Paul II, l'auteur, comme on le sait, du roman dont est tiré le film. Mieux encore, l'orfèvre est un personnage étrange qui, de son statut asexué, a pour mission d'offrir aux époux des anneaux d'or, autre beau symbole. L'entremetteur du Bon Dieu est un drôle de type auquel le pape s'est sans doute identifié. Voilà un joli cas de refoulement qui explique peut-être l'archarnement de Jean-Paul à pourfendre la «dépravation» sexuelle. Tout ça est très amusant. Le film aussi est absolument délirant et réglera les participants habituels de la grande marche du pardon qui se déroule chaque Vendredi saint à Montréal. Quant à la justesse de l'adaptation cinématographique, on me pardonnera de ne pouvoir en juger, n'ayant pas lu le roman. (Can.-It. 1988. Ré: Michael Anderson. Int: Benn Cross, Olivia Hussey, Daniel Olbrychski, Burt Lancaster, Melora Hardin.) 94 min. Dist: Alliance/Vivafilm. — M.B.



Bird Now

La boutique de l'orfèvre



Bruce Dern, Tom Hanks et Rick Ducommun, *The 'Burbs*

THE 'BURBS

Dans son film *Les voisins*, Norman McLaren filmait les rapports de deux voisins qui en arrivaient aux coups: ils détruisaient leurs maisons, tuaient femme et enfants du rival, et ainsi de suite jusqu'à l'anéantissement réciproque. Cette fable pessimiste sur les comportements humains en société trouve, dans le dernier film de Joe Dante, *The 'Burbs*, sa version à la fois parodique et complètement paranoïaque.

En reprenant un scénario déjà connu — celui de la paisible communauté dérangée par l'arrivée de nouveaux voisins (*The Neighbors*, *The Fright Night*, etc., la liste est longue) — Dante, un parodiste doué, se laisse les coudées franches pour s'occuper de ses personnages: des citoyens de banlieue bien ordinaires peu portés à jouer les héros, des citoyens qui semblent au-dessus de tout soupçon mais dont les gestes traduisent des pulsions réprimées par les codes sociaux. Face à eux, de nouveaux voisins, présentés comme les produits d'une mutation urbaine, d'une métamorphose. Ces nouveaux arrivants représentent la différence, très suspecte dans un microcosme (la banlieue) où l'uniformisation est la règle.

The 'Burbs, on l'aura compris, est une comédie dans la veine, très en vogue actuellement, de l'humour cinéphilique. Par le biais de la satire, le cinéaste exprime ses vues anti-establishment en transformant un havre de paix en enfer. Le mélange de l'horreur et du risible est l'une des particularités de l'univers de Joe Dante. Dans *Piranha* et *The Howling*, le cinéaste cherchait à désamorcer l'horreur, à en atténuer l'impact en recourant à la citation cinéphilique, au gag burlesque ou verbal. Dans *The 'Burbs* (tout comme dans *Gremlins* et *Twilight Zone* d'ailleurs), l'horreur et le comique ne s'opposent plus, mais se mêlent l'un à l'autre.

Dante continue de jouer de l'allusion et des références cinématographiques (aux cartoons de Tex Avery et de Chuck Jones, aux films de Sergio Leone et au *Massacre à la scie tronçonneuse* de Tobe Hooper). Mais l'incroyable foisonnement de notations et de détails cocasses — qui rappelle une planche du magazine humoristique *Mad* — se fond dans une masse mouvante qui rend presque impossible de les identifier tous. Aussi ne jouent-ils plus un rôle de distanciation mais ils s'intègrent au récit et en fondent la construction.

Mais si *The 'Burbs* se veut, au premier abord, un film franchement divertissant, il faut cependant se méfier de sa fausse légèreté. Sous des apparences de simplicité, on y décèle une tendance (reagannienne, s'il en est) plus pernicieuse, à la paranoïa. Dans la dernière partie du film, les nouveaux résidents apparaissent beaucoup plus comme les vilains, les véritables responsables du «drame», que comme les victimes de l'incompréhension: ce qu'ils sont réellement. Ce choix apparaît profondément réactionnaire, pour ne pas dire fascinant, quand on sait que les vrais responsables de la situation décrite sont ceux qui se conforment.

En légitimant les actions de vandalisme posées à l'encontre de ceux qui représentent la différence, Dante justifie l'injustifiable. Le projet parodique de Dante, faire du Capra bard (*It's a Wonderful Life* rencontre *The Texas Chainsaw Massacre*!) apparaît comme le bel emballage d'un cadeau recelant un bombe si puissante qu'elle nous fait oublier les qualités, réelles, du film. (É.U. 1989. Ré.: Joe Dante. Int.: Tom Hanks, Bruce Dern, Carrie Fisher, Rick Ducommun, Corey Feldmann.) 102 min. Dist. Universal. — Y.L.

CHOUANS

Chouans se présente comme une gigantesque entreprise d'auto-destruction d'un récit qui, sous tous ses aspects, s'exempte d'une quelconque crédibilité. Personnages grandiloquents et ridicules s'agitant dans une histoire (ou une Histoire) conventionnelle (et officielle), rien de mieux ici pour illustrer les tensions sous-tendant les grands déchirements de l'être et d'un pays à vif que de nous en montrer les guerres armées et sanglantes; toujours les mêmes. La vraie histoire disparaît alors derrière le scintillant d'une héroïque Histoire, tout comme l'intérêt s'évanouit derrière le déploiement pompier d'un cinéma purement d'effet. La nostalgie du grand cinéma et de la saga épique (*Autant en emporte le vent* n'est pas si loin) revient au grand galop, fastueux et fastidieux. Dans cette volonté de restaurer ces grandes fresques où s'entrechoquent les passions contrariées (*Louisiane* en était déjà un exemple) Philippe de Broca parvient tout au plus à tirer une reproduction involontairement pastichée, sans plus de portée ni de raison d'être aujourd'hui, si ce n'est éventuellement d'accompagner les longues soirées d'hiver des téléspectateurs. **Chouans** en deux mots, n'est rien de plus qu'un produit (il faut bien le nommer ainsi) lourd et maladroit, s'écasant sous tous ses fronts. (Fr. 1988. Ré: Philippe de Broca. Int: Sophie Marceau, Lambert Wilson, Philippe Noiret, Stéphane Freiss, Jean-Pierre Cassel.) 145 min. Dist: France Film. — **M.-C.L.**

LE COMLOT (To Kill a Priest)

Le complot, de la réalisatrice polonaise Agnieszka Holland, fait partie de ces films où certains choix de mise en scène, de traitement, de casting, de lieux et de langue de tournage nuisent à la crédibilité et au réalisme du scénario. Cela est d'autant plus navrant qu'il s'agit, dans le cas présent, d'une histoire vraie — l'assassinat du père Popieluszko par des membres de la police secrète — basée sur des événements politiques importants qui ont secoué la Pologne il y a cinq ans. Comment réellement croire, en effet, à cette histoire, quand la langue utilisée est l'anglais, quand des décors (beaucoup de scènes en studio, d'autres tournées en France et en Angleterre) aux chansons militantes — jusqu'à la neige (du savon en mousse) — tout paraît artificiel.

C'est sûr, **Le complot** est un film très fort, qui montre le parcours de deux hommes, l'un vers l'abjection l'autre vers la sainteté. Mais en choisissant d'utiliser l'anglais et de traiter cet événement comme un thriller à connotation psychologique, la cinéaste a opté pour un pur produit de divertissement et s'est attachée plus au rythme, à l'opposition des idéaux du prêtre et du policier, qu'à la critique sociale, qu'à l'analyse du mouvement *Solidarnosc* dont l'importance ne devient plus qu'accessoire. On peut regretter ces choix car, entre l'intégrité à sa propre culture et les règles dictées par le commerce, Agnieszka Holland a opté pour la sécurité de règles et de codes, aisément repérables, et totalement assujettis aux lois de l'industrie. (Fra. 1988. Ré: Agnieszka Holland. Int: Christophe Lambert, Ed Harris, Joanne Whalley, Tim Roth, Joss Ackland, Timothy Spall, Davis Suchet.) 118 min. Dist: Cinepix — **Y.L.**



Christophe Lambert et Joss Ackland,
Le complot

COUSINS

Cousin, cousine de Jean-Charles Tacchella avait fait en 1975 un tabac surprenant aux États-Unis, difficilement explicable: était-ce à cause de la «touch» française (le marivaudage) ou de l'air du temps avec sa libération sexuelle? Quinze ans plus tard, la machine vampirante d'Hollywood en crache un *remake* sous la direction d'un parfait artisan Joel Schumacher (*St. Elmo's Fire*, *The Lost Boys*). Le marivaudage a disparu à cause de l'inaptitude américaine pour le second degré; la révolution est révolue, caduque, voire contredite — et le caméscope a remplacé la caméra Super 8. Donc rien que l'immédiateté de l'image, que l'instinct tout à fait américain, qu'une innocence sans protection (la culpabilité est évacuée), qu'une idylle totalement pudique dans sa discrétion et sucrée dans son traitement (on mange beaucoup de gâteau, d'autant plus qu'on fête deux mariages). L'amour étant plus fort que tout, on l'accepte entre cousins. Sauf scandale, ça pourrait être romantique mais c'est tout simplement gentil dans la complicité communicative qu'on veut nous vendre, seule prétention de l'auteur qui veut nous offrir un divertissement rafraîchissant. Et en honnête artisan il y réussit. (É.-U. 1989. Ré: Joel Schumacher. Int: Ted Danson, Isabella Rossellini, Sean Young, William Pertersen.) 110 min. Distr: Paramount. — **A.R.**

FAREWELL TO THE KING

Scénariste passé du côté de la réalisation, John Milius est notamment responsable de *Conan the Barbarian* et du scénario d'*Apocalypse Now*. **Farewell to the King** raconte l'histoire de Fairbourne, un officier britannique venu à Bornéo convaincre les indigènes de combattre les Japonais; il doit faire face à Learoyd, un déserteur de l'armée américaine qui s'est sacré roi de Bornéo grâce à la crédulité des indigènes. Learoyd veut fuir le destin (c'est-à-dire l'Histoire) mais le destin s'abat sur lui, fatalement, quand les Japonais attaquent l'île. Les héros de Milius, typés comme des personnages mythologiques, sont plus grands que nature; il dominent les grandioses paysages d'opéra ou sont dominés par eux. La mise en scène fait écho à l'affrontement Learoyd-Fairbourne, comme en témoignent les oppositions de valeurs de plan (gros plan/plan général), de couleurs (l'orangé/le vert), de caméras fixe et mobile, etc.

Francis Coppola, en théâtralisant cette tragédie qu'était *Apocalypse Now*, avait su faire honneur au matériel de Milius. Or, celui-ci tente d'adapter son goût du tragique ampoulé aux conventions du cinéma d'aventure. Pour faire un tel cinéma, il convient de définir des personnages attrayants auxquels le spectateur peut s'identifier. Ceux de **Farewell to the King** sont des archétypes dont la lourdeur ne paraît que trop dans un contexte «réaliste». Ce film renoue à sa façon avec la tradition du peplum: on y est habité par de grands idéaux, déchiré par le choix que le destin nous impose, mais dans un décor de bar-salon polynésien. (É.-U. 1989. Ré: John Milius. Int: Nick Nolte, Nigel Havers, Frank McRae, Gerry Lopez, Marilyn Tokuda.) 114 min. Dist: Orion. — **M.D.**



Nick Nolte, *Farewell to the King*

HER ALIBI

Quelques lignes suffiront à présenter ce film de Bruce Beresford, un cinéaste australien docile et inégal qui ne tourne plus qu'aux États-Unis. Tom Selleck incarne un auteur de polars en panne d'inspiration qui croise au tribunal — où il campe pour trouver des sujets de romans — la belle Paulina Poriskowa. La muse de la firme Estée Lauder (c'est elle) est une inoffensive dissidente roumaine soupçonnée de meurtre. Le cas semble juteux, l'héroïne est belle à pâtir; le roman est en route. En voix off nous est narré au fur et à mesure qu'elle s'écrit, la fiction, cette fois, dépassant de loin la réalité: le héros glisse-t-il sur une peau de banane, le voilà sur papier chutant d'une falaise. La voix off, le macho tendre et distrait... ça vous rappelle la télésérie *Magnum P.I.*? Vous y êtes tout à fait. Le top model qui plonge au cinéma, un talent fragile... Vous croyez que la sublime Paulina vaut le détour malgré son immonde et reaganien partenaire? Vous y êtes encore. (É.-U. 1989. Ré: Bruce Beresford. Int: Tom Selleck, Paulina Poriskowa.) Dist.: Warner — *M.B.*

JE SUIS LE SEIGNEUR DU CHÂTEAU

Grandes jalousies et guerres féroces de l'enfance, qui traînent dans leur sillage les motifs obligés de la dialectique maître-esclave, des bizutages, des serments de sang, etc. Sujet éternel abordé parfois avec une certaine sensibilité mais le plus souvent gâché par un traitement «opératique», à grands coups de Prokofiev, de son Dolby, d'idées de décor» (le château, la forêt) et d'amples mouvements d'appareil contrôlés au millimètre près, qui tuent toute émotion par saturation et confèrent au film de l'emphase bien plus que de la grandeur. La mise en scène veut tellement décoller (comme un avion) qu'effectivement elle «décolle» (dans l'autre sens) de l'histoire et des personnages. Comme si Wargnier se protégeait d'un sujet fort et d'un nœud d'affects trop brûlants en filmant de trop haut et de trop loin, en même temps qu'il demandait à cet envahissant nappage d'«effets de cinéma» de suppléer au sentiment. Malgré quelques moments réussis (tout ce qui concerne le rapport à la mère est assez beau) et une direction d'acteurs précise et sûre, tant des enfants que des adultes (c'est là l'indéniable force de Wargnier, qui sauvait *La femme de ma vie* des mêmes écueils), *Je suis le seigneur du château* échoue à rendre la cruauté de l'enfance par trop d'ostentation. (Fra. 1989. Ré: Régis Wargnier. Int: Jean Rochefort, Dominique Briand, Régis Arpin, David Behar.) 98 min. Dist: Alliane/Vivafilm. — *T.H.*



James Farentino,
Tom Selleck et Paulina
Poriskowa, *Her Alibi*

Kerrie Keane et Elias Koteas, *Malarek*



MALAREK

Avec ce sous-titre — «A street kid who made it» — le jugement du spectateur est orienté avant même qu'on ne soit entré dans la salle; mais pourquoi? Qu'est-ce qui pousse le réalisateur à faire des pieds et des mains pour que nous croyons que *Malarek* fourmille de bonnes intentions? Le doute, ici, est de mise. Dans ce polar à l'allure réaliste, où il ne cesse de référer à l'histoire (le meurtre d'un Noir par un policier, nous avons déjà vu ça...) le réalisateur nous dresse le portrait d'un héros qu'il veut exemplaire. Malarek, le roi du journalisme sauvage, prêt à tout pour son «scoop», enquête sur une histoire de corruption dans la fonction publique. Parce qu'il a été délinquant dans sa jeunesse, et qu'il a connu la dure vie des centres de correction, il se permet n'importe quoi, avec l'assentiment du spectateur. Si on nous chante sur tous les tons la légitimité des actes de Malarek, c'est qu'il y a anguille sous roche. La manipulation d'opinions fonctionne ici à plein. (Qu. 1988. Ré: Roger Cardinal. Int: Elias Koteas, Kerrie Keane, Al Waxman, Kahlil Karn, Daniel Pilon.) 101 min. Dist: Malofilm. — *M.D.*

MILAN NOIR

Étrange objet que ce premier long métrage de Ronald Chammath où vérités et mensonges s'entremêlent pour imposer rapidement une atmosphère de mystère qui résiste, au-delà du film, à l'élucidation. Le scénario de ce polar nouveau genre, qui s'inscrit (comme le *Prénom Carmen* de Godard) dans cette tendance du retour vers le personnage mythique, tourne autour de la peur d'une femme, peur de voir revenir son ancien amant, un ex-terroriste recherché par la police et d'anciens amis qu'il aurait trahis; peur aussi qui fonde sa narration, donne au film sa couleur, mais qui n'en demeure pas moins un prétexte — celui de la fiction — pour mimer un désordre, mettre en scène la détresse d'une femme, impuissante à surmonter les forces du destin qui la minent.

Moins intéressé par le récit, dans sa progression dramatique, son architecture interne, que par un romantisme de l'action, *Milan Noir* oppose, à l'épure de certains classiques du genre (*Dr Mabuse* entre autres), le baroque d'un trop-plein de scènes linéaires, une exaltation de l'action funeste pour le héros de l'histoire. Dans cette aventure de déconstruction des formes et des codes, on décèle, d'emblée, la présence d'un univers personnel et, d'autre part, une technique du filmage (travail sur les cadrages et plongées et contre-plongées particulièrement remarquables) très maîtrisée. Certains pourront reprocher au scénario sa construction très complexe et labyrinthique; de ne pas nous en dire assez, d'être trop évanescent; mais une chose est sûre, c'est qu'à travers l'orientation et le traitement qu'on lui fait subir, passe un vrai désir de cinéma. Une émotion rare. (Fr.-Suis. 1988. Ré: Ronald Chammath. Int: Isabelle Hupert, Joaquim de Almeida, David Warrilow, Jean Benguigui, Hans Ischler, Maria Monti.) 83 min. Dist: Dima Film — *Y.L.*



Milan noir



Horst-Gunther Marx et
Sonja Kirchberger,
Le piège de Vénus

LE PALANQUIN DES LARMES

Le dernier empereur fait des petits. Rejeton asthénique, et pour tout dire mort-né, *Le palanquin des larmes* est à peine un feuilleton luxueux, encore moins le mélo flamboyant que laisse espérer son titre sirupeux. Il ne déploie même pas, en dernier recours, le faste de ces navets grandioses qui savent s'effondrer avec superbe. La «vie exemplaire» de Chow Ching Lie, enfant prodige du piano dans une Chine à cheval sur l'occupation japonaise et la révolution maoïste, donne lieu au film le plus désinvesti et le plus proprement insipide qui se puisse imaginer, et que des ellipses systématiques et déconcertantes, qui tuent chaque scène dans son élan, achèvent de priver de relief. Le film débite plateatement ses vignettes incolores du même ton égal et monotone sur lequel on lit le bottin, durant plus de deux heures qui laissent le spectateur dans un état de profond abattement. Quarante-cinq millions de francs, vingt mille figurants et la caution du «vécu» («Ce film raconte une histoire vraie», prévient le générique — merci pour lui) semblent suffire à dispenser la mise en scène de tout engagement. En deux images, ce *Palanquin* est à l'épopée ce que l'eau de vaisselle est au café turc et s'affaisse comme un soufflé manqué, dans un chuintement morose. (Fra.-Can.-Chi., 1988. Ré.: Jacques Dorfman. Int.: Tu Hai Qing, Jiang Wen, Jiang Xi Ren.) 110 min. Dist.: Action Film — T.H.

PAPA EST PARTI, MAMAN AUSSI

La jeune Sophie Aubry est venue à Montréal faire la promotion du film où elle interprète le rôle de Laurette. On a pu admirer sa jolie frimousse dans les pages cinéma de nos quotidiens. Sa description du film, ses propos sur son entrée au cinéma («J'ai dû apprendre à perdre des amis, on me jalousait») ont fait craindre le pire. Et au pire on a eu droit. Le film d'abord, écœurant de joliesse, même s'il décrit des situations souvent crues et cruelles, est affligeant. Laurette se retrouve seule en charge de ses trois frères et sœurs après le départ simultané de papa-maman. Elle entretient auprès de chacun le mensonge de la présence de l'autre et en profite pour s'affranchir, pour forcer le passage de l'adolescence à la maturité. D'un épiphénomène sociologique — le lâchage de parents en proie aux démons de leur propre adolescence — la réalisatrice croit pouvoir faire un film. Elle fait plutôt n'importe quoi et nous gave d'images et de mots sucrés, proférés sentencieusement par des enfants si lucides, si faux. Quant à Sophie Aubry, on ne voit aucune raison de jalouser son talent. (Fr. 1988. Ré.: Christine Lipinska. Int.: Sophie Aubry, Jérôme Kircher, Marie Rivière.) 104 min. Dist.: Cinépix. — M.B.

LE PIÈGE DE VÉNUS

Débilité prétentieuse du «scénario» qui effeuille le catalogue chic des jeux pervers de bonne compagnie + imagerie léchée de magazines de mode + comédiens filmés comme des potiches, à égalité avec des décors tout droit sortis d'*Architectural Digest* + filmage esthétique et moumou, tout à la fois tape-à-l'œil et attrape-nigaud (avis aux amateurs de pornos soft à la Bénazéref: circulez, y a rien à voir) + érotisme glacé pour PDG ménopausés (qui n'y trouveront même pas leur compte) + *Le piège de Vénus*, auquel il serait inconvenant d'accorder plus de lignes puisque c'est un film qui n'existe pas. (R.F.A. 1987. Ré.: Van-Ackeren. Int.: Myriam Roussel, Horst-Gunther Marx, Sonia Kirchberger, Hanns Ichler, Rolf Archer.) 104 min. Dist.: Cinéma Plus. — T.H.

PRISONNIÈRES

Les films qui traitent du sort des femmes en prison, se limitent en général à la description complaisante et stéréotypée de la violence carcérale (*Chained Heat, Women in Cages*). Il s'agit de produits destinés à un public masculin en quête d'érotisme exotique. La démarche de Charlotte Silvera se situe dans un registre beaucoup plus intimiste. Avec un regard quasi documentaire (la caméra adopte d'ailleurs souvent une vision subjective), la réalisatrice de *Louise l'insoumise* s'attaque, aux idées reçues, au lieu de s'en servir comme éléments sur-dramatiques. Sa caméra (pour) suit la dernière prisonnière arrivée — condamnée pour infanticide et pour cela prise à partie par les autres — et nous fait connaître, une après l'autre, celles qui ont appris, tant bien que mal, à vivre dans cet enfer de tous les jours. On peut d'ailleurs reprocher à la cinéaste l'aspect collage de cette chronique de tranches de vie, et d'avoir négligé d'approfondir certains personnages. Mais, la manière avec laquelle elle a su mêler ce que *Prisonnières* affiche d'emblée (ses actrices) et ce qu'il dévoile peu à peu (l'amitié et la haine des détenues et des surveillantes, un quotidien passionné par la communication) imprime finalement un rythme réellement dynamique. Un dynamisme qui se retrouve dans l'évolution de certaines figures qu'on croyait au départ immuables (Girardot, Lafont, Milva, Barrault) et qui doit beaucoup à l'approche émouvante, nuancée et juste ainsi qu'à une interprétation d'une sensibilité rare. Ce second film, s'il ne révèle pas le talent (son premier film l'avait déjà démontré), exprime la singularité du regard de la réalisatrice. Un regard féminin mais non féministe. (Fra. 1988. Ré.: Charlotte Silvera. Int.: Marie-Christine Barrault, Fanny Bastien, Annie Girardot, Bernadette Lafont, Milva, Agnès Soral, Corinne Touzet.) 100 min. Dist.: Prima Film. — Y.L.

LES SAISONS DU PLAISIR

Vingt-septième opus mockyen, *Les saisons du plaisir* est à placer entre l'accablant bâclage du *Miraculé* et l'heureuse surprise d'*Agent trouble*. La minceur (euphémisme) de la trame n'est une fois de plus qu'un prétexte: Charles Van Bert, riche patriarche de la parfumerie, réunit en son château représentants et associés pour annoncer sa retraite. La guerre de succession est ouverte et tous les coups bas sont permis, dans tous les sens, car ce joli monde, entre deux magouilles, ne pense qu'à s'envoyer en l'air dans tous les coins et de toutes les façons possibles. On en parle beaucoup, on le fait encore plus, et ce n'est pas triste. Cela posé, ces inégales *Saisons* se présentent comme un Mocky habituel: inventaire des mesquineries «bien françaises»; rapidité, sens du trait qui fait mouche, capacité à faire consister une scène en une réplique, deux plans et trois coups de cuiller à pot; filmage à l'emporte-pièce, un peu plus soigné que d'ordinaire — la présence, pour la deuxième fois, de Lubtschansky derrière la caméra n'y est pas étrangère. Malgré cela, le film prend des allures de pétard mouillé, parce que Mocky se satisfait trop vite d'un canevas qu'il traite, c'est le cas de le dire, par-dessus la jambe. L'unité de lieu, un sujet inépuisable (le pouvoir, le fric et le cul), un casting fabuleux, il y avait tout pour enlever prestement une bonne comédie. Au lieu de quoi on a un bout-à-bout de sketches qui finit en eau de boudin, sauvé tout de même à l'arraché par la verve, le culot et l'euphorie, mais surtout les acteurs: tous ont droit à leur numéro, tous sont en forme, la palme revenant à Darry Cowl en tante tragique, Bideau en infâme boulimique, Maillan en cinglée du Minitel rose et Poiret en Poiret. La méthode Mocky (petits budgets et tournages au pas de charge qui lui permettent d'enchaîner un film après l'autre) n'est pas directement en cause: le système D réussit à des tempéraments aussi différents que Chabrol, Ruiz ou Almodóvar. Le hic, c'est que Mocky fait les choses à moitié. *Agent trouble* à part, tout se passe comme s'il se contentait de donner des brouillons de films qui seraient formidables si... Parce que Mocky a signé d'excellentes comédies et au moins un grand film (*Litan*), on ne désespère pas. (Fra. 198. Ré: Jean-Pierre Mocky. Int: Charles Vanel, Denise Grey, Jacqueline Maillan, Bernadette Lafont, Dary Cowl, Stéphane Audran, Richard Bohringer, Jean Poiret.) 88 min. Dist: France Film. — *T.H.*



Marie-Christine Barrault, et Annie Girardot, *Prisonnières*

SKIN DEEP

Où Blake Edwards fait le tour du propriétaire. Ces déboires d'un velléitaire éthylique en proie aux infortunes de la polygamie ont un air de famille qui ne trompe pas. Depuis l'éclatante réussite de *Victor Victoria*, l'auteur de *The Party* accumule les films récapitulatifs. L'intérêt n'est plus à chercher dans la surprise mais dans la reprise, avec un bonheur inégal, des motifs et des emplois. Or, tandis que *That's Life* confirmait la sérénité d'un artiste réconcilié avec ses moyens, *Skin Deep* tente vainement de prolonger l'écho affaibli d'une splendeur passée. Le barman complaisant et le psy de service sont encore là pour recueillir les confidences, les suggestifs bouchons de champagne sautent toujours au bon moment mais, puisque cette histoire est fort alcoolisée, disons qu'elle offre le bouquet sans dispenser l'ivresse. La faute incombe en partie à une erreur de casting: John Ritter, qu'on aimait beaucoup dans l'excellent *Three's Company*, n'est pas du tout à la hauteur de son rôle d'écrivain en panne, s'il demeure convaincant dans les scènes de pur burlesque — il faut le voir au sortir d'une épouvantable séance d'électrochocs, agité de soubresauts parkinsoniens. Or, le poids du film repose sur ses seules épaules. En outre, le métier infailliable d'Edwards dans le ciselage des détails et la mise en place ponctuelle des slapsticks s'exerce au détriment de l'ensemble, qui n'évite ni les tunnels, ni les ratés, ni un certain piétinement — celui-là même du héros, bien sûr, mais qui reste mal assumé par la narration. Une esthéticienne pyromane, une mangeuse d'hommes body-buildée, une vague déferlante et un horrible caniche nous valent bien quelques moments de jubilation mais, avec le temps, cette euphorie roborative dans le délire qui signalait le comique edwardien semble se nuancer d'un sourd désenchantement. Reste le clou du spectacle, dont je me garderai bien de dévoiler la lettre, pour quoi *Skin Deep* vaut largement le détour: ahurissante séquence où, comme pour répondre aux mauvais coucheurs qui taxent bien à tort Edwards de vulgarité, le burlesque le plus scabreux s'accomplit dans un moment de *pur cinéma* — plus près de MacLaren que de Tex Avery. (É.-U. 1989. Ré: Blake Edwards. Int: John Ritter, Vincent Gardenia, Alyson Reed.) 101 min. Dist: Fox. — *T.H.*

Julianne Phillips et John Ritter, *Skin Deep*



TAP

Gregory Hines est un danseur de claquettes et un comédien que l'on a vu dans *White Nights* et *Cotton Club*, notamment. Même si ces rôles lui ont permis de mettre ses talents en valeur, jamais il n'a pu bénéficier d'un scénario écrit pour lui seul. Le voilà donc tête d'affiche avec *Tap*, où l'occasion lui est donnée de disputer le titre du Roi de la claquette à Sammy Davis Jr. — lequel tient ici, bien humblement, le rôle d'un mentor désabusé et attachant.

La passation des pouvoirs n'a pourtant pas lieu. Le réalisateur Nick Castle tente de nous faire croire au drame d'un homme déchiré entre la vie de criminel et la vie d'artiste, entre l'opulence et le surpassement de soi. Incapable de mener un récit, il croit plus au «look» qu'aux lois de la narration. De sorte que le drame tombe à plat, encombré qu'il est par une enfilade de poncifs hétéroclites qui le désarticulent: l'érotisme glacé post-hamiltonien (la scène d'amour), la «grande» comédie musicale (le pas de deux à la Ginger et Fred), le film noir (les pégreux), le drame exemplaire du petit gars de la rue qui devient quelqu'un, etc. On se retrouve donc avec une fiction bancale (déjà pas très neuve) aux énormes ficelles. Et les performances spectaculaires de Hines n'arrangent rien.

Un parallèle entre *Tap* et *Fame*, d'Alan Parker, s'impose d'emblée. Contrairement aux héros de *Fame*, Hines refuse de se fondre dans le groupe (dans ce cas-ci un spectacle sur Broadway), préférant faire cavalier seul, dans les bars, devant un public de connaisseurs. Mais aussi bien chez Castle que chez Parker, les visées sont les mêmes: se sauver d'une existence chaotique par le spectacle. Vu sous cet angle, *Tap* s'inscrit dans le sillage des films qui ont succédé à *Fame*: *Flashdance*, *Footloose*, *Staying Alive*, etc. (É.-U. 1988. Ré: Nick Castle. Int: Gregory Hines, Suzanne Douglas, Joe Morton, Sammy Davis Jr., Bunny Briggs, Steve Condos.) 111 min. Dist: Columbia. — *M.D.*



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

Numéro **39-40** LE MOINE ET LA SORCIÈRE
THE NAVIGATOR... a Medieval Odyssey
PATTY HEARST
TU NE TUERAS POINT
(KROTKI FILM O ABIAJANI)

Numéro **41** CLAIR OBSCUR
FAR NORTH
LA MAISON DE JEANNE
PAYSAGE DANS LE BROUILLARD

Numéro **42** CAMILLE CLAUDEL
CRAZY LOVE
DANS LE VENTRE DU DRAGON
LA PETITE VOLEUSE



TORCH SONG TRILOGY

Tout comme dans sa pièce à succès, Harvey Fierstein incarne le rôle principal de *Torch Song Trilogy* version cinéma. Travelo la nuit pour gagner sa croûte, le personnage n'est plus tout jeune et il a traversé deux décennies de la vie gay new-yorkaise. Ce qui nous vaut une description assez juste de l'évolution d'un milieu en quête de reconnaissance, dont la petite histoire s'arrêtera juste à la frontière des années sida. Avant tout film à thèse, *Torch Song Trilogy* rassemble les mérites et les défauts des «dramatiques télé» de Janette Bertrand: filmage erratique, psychologie au ras des pâquerettes, bons sentiments, brusques échappées vers la tragédie (un amant sera bien sûr assassiné par une horde de «casseurs de pédés»). Le mérite du film serait de simplement exister: on en parle, c'est donc bien.

Fondé sur le principe de la concentration, le film présente le récit-modèle de la vie d'un marginal fort en gueule, ce qui lui permet de clamer bien haut son droit au respect et à la dignité. Après avoir inspiré tant de films à caractère social, cet inaliénable duo de sentiments nous est ici resservi sans apprêts. «All I want is respect, dignity, love and understanding», c'est l'ambitieux programme de Harvey, qu'il lance à la tête de sa juive maman, une castratrice à la puissance 10 dont Anne Bancroft se charge de la caricature. Autrement que par son thème, inusité au cinéma mais partout ailleurs rebattu, *Torch Song Trilogy* ne vaut pas tripette. (É.-U. 1988. Ré: Paul Bogart. Int: Harvey Fierstein, Anne Bancroft, Matthew Broderick.) 119 min. Dist: Alliance/Vivafilm. — *M.B.*



Anne Bancroft, *Torch Song Trilogy*

TRUE BELIEVERS

Construit autour de la performance de James Woods, *True Believers* témoigne assez bien des nouvelles exigences que doivent respecter les films «progressistes» américains: ils doivent être ambigus, lisses, violents et se frotter à des thèmes sulfureux. Ces films découragent l'analyse, naviguant entre réaction pure et anarchisme, les codes de l'honneur s'y assouplissant à l'infini. Souvent détestables, un lot de films récents se sont approprié cette matière à fiction et l'ont revampée sans scrupules: *Mississippi Burning*, *Betrayed* et *Talk Radio* parmi les plus célèbres. *True Believers* est plus sympathique avec ses airs de série B, même si les conventions de la mise en scène annulent le potentiel subversif du héros. James Woods est un avocat de gauche que les années ont perverti. Accroché à son vieux combat pour la légalisation du pot, il en est réduit à défendre des crapules enrichies par le trafic de la cocaïne. Son bureau est enfumé d'odeurs suspectes: il n'y a rien comme un bon joint pour clarifier les esprits. Frais émoulu du Barreau, un jeune collègue vient lui secouer les neurones et l'enjoint de s'engager dans une cause de meurtre. Un innocent Sino-Américain croupit en prison, victime d'un complot raciste qui implique les hautes autorités judiciaires. Notre vieil hippie d'avocat atterrit soudain dans les années 80, celles de la résurgence des groupes suprématistes blancs; il est temps de changer de cause. Enlevé avec un minimum d'adresse, *True Believers* n'est pas dommageable et permet à James Woods de démontrer les limites de la «méthode», celle de l'Actor's Studio dans laquelle il s'empêtre assez maladroitement. (É.-U. 1988. Ré: Joseph Ruben. Int: James Woods, Robert Downey Jr., Margaret Colin, Yuji Okumoto.) 103 min. Dist: Columbia. — *M.B.*