

Vue panoramique (critique de 14 films)

Numéro 52, novembre–décembre 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22158ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Vue panoramique (critique de 14 films)]. *24 images*, (52), 86–92.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal

du 13 juillet 1990 au 27 septembre 1990

Ont collaboré :

Michel Beauchamp—M.B. Gérard Grugeau—G.G. Thierry Horguelin—T.H. Marcel Jean—M.J. Georges Privet—G.P. André Roy—A.R.

AFTER DARK, MY SWEET

Soit un boxeur qu'un direct un peu trop «punché» a envoyé à l'asile d'où il s'évade pour tomber dans les griffes d'une veuve évidemment fatale (Rachel Ward est toujours aussi égarante) qui prépare avec un ex-flic pas très net un kidnapping minable. Un univers désespérément noir de Jim Thompson ne pouvait trouver de meilleur serviteur en la personne de James Foley. Car il y a chez l'auteur d'*At Close Range* une manière singulière de prendre son temps pour installer un climat dans son épaisseur, on voudrait dire : sa compacité, en distillant une fausse torpeur sous laquelle la tension couve en permanence. La souplesse de chat de sa caméra et un sens du scope assez rare donnent aux corps et aux paysages un poids, une densité elles aussi uniques dans le cinéma américain contemporain. C'est que Foley y occupe une place à part, à la fois centrale et décalée, travaillant à revivifier une tradition qui ailleurs se dissout dans la norme télévisuelle ou s'épuise dans le pire maniérisme. Marqué, comme tous les cinéastes de sa génération, par le cinéma de Scorsese (et surtout par *Raging Bull*), il est l'un des rares

à refondre dans un style ce qui chez d'autres n'est que tics (cf. *State of Grace* de Phil Joanou). Tous les éléments classiques du roman noir sont donc présents dans *After Dark, My Sweet*, mais ils sont d'abord l'occasion d'un coup de sonde, dépourvu de tout effet naturaliste, dans l'«autre Amérique», celle des routes sans issue, avant d'être infléchis de main de maître vers des parages beaucoup plus troubles. Le scénario, sinuose et pervers (aucun personnage n'a la maîtrise de son destin, chacun gouverne ses actes au jugé, avec la vision partielle, tronquée, qu'il a des choses), épouse en effet le point de vue du boxeur fêlé qui se révèle in extremis occuper la place du mort. Le mouvement circulaire vers la pupille de Collie qui clôt le film confirme que Foley filme depuis l'œil du cyclone, cette zone de calme trompeur d'où s'engendrent les pires désastres. (É.-U., 1990. Ré. : James Foley. Int. : Jason Patric, Rachel Ward, Bruce Dern.) 114 min. Dist. : Astral Films. — T.H.



Jason Patric, *After Dark, my Sweet*

ATTACHE-MOI

Suspendu à un filin, le corps d'une femme (Victoria Abril en actrice de porno «accro» peu convaincante) oscille au-dessus du vide d'un plateau de tournage: plan récurrent de *Attache-moi* et métaphore du cinéma de Pedro Almodovar sans cesse sur la corde raide, mais toujours porté par la seule loi du désir. En avoir ou pas, pour aimer et pour créer, ce qui revient au même: tout le crédo almodovarien se retrouve condensé dans les deux figures masculines de *Attache-moi*. Ricky (Antonio Banderas), le jeune délinquant aspirant à la «normalité» et fou d'amour, qui séquestre la femme de ses rêves jusqu'à ce qu'elle succombe à ses charmes. Maximo (Francisco Rabal), le vieux réalisateur de films de série B, qui refuse de capituler devant la mort et continue de s'investir totalement dans son métier d'artisan du 7^e art. Bref, deux personnages qui ont la foi — Ricky en porte même les stigmates — et que le cinéaste soumet à une ligne narrative dont le corps féminin et le film seraient les enjeux.

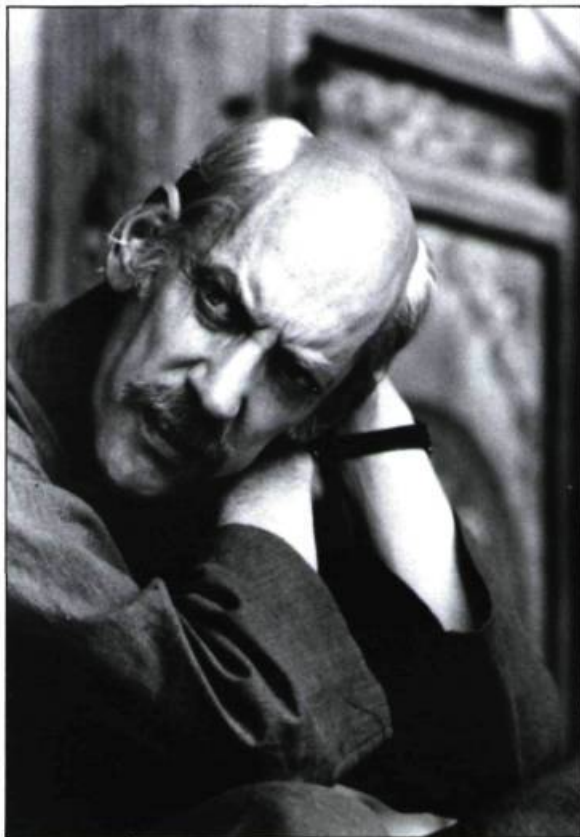
Comme toujours chez Almodovar, l'esprit du roman-photo n'est jamais loin. Quant à l'esthétique de *Attache-moi*, comédie

tendance SM soft sur fond de phantasmes masculins, elle se vautre, sans complexe aucun et pour notre grand plaisir, dans l'art du simulacre. Multiplication des signes et référents culturels, images pieuses, images publicitaires, auto-citations, clin d'œil à Hitchcock et à la série B, chanson à la *Cria Cuervos* pour une finale en conte de fées : le cinéma n'en finit pas de se souvenir. Et pourtant, sporadiquement, la magie opère, l'artifice se charge de vérité, le flux fictionnel véhicule l'émotion. Sans doute parce qu'Almodovar entretient avec le cinéma un rapport essentiellement physique et instinctif qui relève de la même alchimie que le lien érotique unissant Marina et Ricky. Malgré son évidente charge de sincérité, *Attache-moi* reste un film relativement mineur. Comme dans le cas de l'itinéraire fléché de la vie de Ricky, il constitue une nouvelle pierre singulière apportée à l'édifice d'une œuvre en pleine maturation. Gageons que le meilleur reste à venir. (Esp. 1989. Ré. : Pedro Almodovar. Int. : Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles Leon, Francisco Rabal.) 101 min. Dist. : Malo Film. — G.G.

BETHUNE

Parce que tous s'attendaient à un désastre après avoir espéré un chef-d'œuvre, plusieurs applaudiront, soulagés, ce *Bethune* qui n'est manifestement pas un grand film. La mise en scène, la photographie, le montage et la musique n'aspirent d'ailleurs pas au cinéma, mais à la télévision pour laquelle *Bethune* a visiblement été calibré. En vérité, *Bethune* n'est qu'un vaste téléfilm radio-canadien de 18 000 000 dollars qui n'a pas grand-chose à voir avec le cinéma. C'est, empressons-nous de l'ajouter, un bon téléfilm : avec de bons acteurs, de beaux décors, de bonnes répliques et de bons sentiments, mais cela demeure, de la première à la dernière image, un objet de communication télévisuelle, porté par le verbe et monté à un rythme publicitaire. Ce téléfilm tronqué, puisque la version cinéma n'est qu'un «digest» de la version télé de quatre heures trente, est lui-même amputé de quelque vingt-cinq minutes, que le cinéaste et sa vedette jugeaient essentielles au développement de l'histoire. Reste tout de même un personnage et un acteur : la force de *Bethune* (et son originalité bien relative) tient à la virulence avec laquelle son sujet est dépeint, sans fard ni apologie. Donald Sutherland, qui n'en est pas à sa première interprétation du rôle, incarne à la perfection les petitesesses de ce grand homme. Son interprétation donne au film une énergie que la mise en scène est incapable de lui insuffler. Ce n'est pas suffisant pour en faire un grand film, mais presque assez pour en faire, envers et contre tous, du cinéma. (Canada/Chine/France. 1990. Ré. : Phillip Borsos. Int. : Donald Sutherland, Helen Mirren, Helen Shaver, Colm Feore, James Pax.) 115 min. Dist. : Ciné 360. — G.P.

Donald Sutherland,
Bethune



DADDY NOSTALGIE

Dans *Daddy Nostalgie*, comme son nom l'indique, il y a un Daddy, et il y a de la nostalgie. Et c'est à peu près tout. Daddy va mourir, sa fille accourt à son chevet, ils coulent ensemble quelques jours merveilleux-de-tendresse-et-de-complicité. La seule bonne idée du film est de miser sur la connivence linguistique de Bogarde et Birkin : quand ils se parlent en anglais, quelque chose passe qui échappe aux standards d'émotion, mais cela se fait un peu aux dépens du personnage d'Odette Laure, étrange pièce rapportée qui pique la curiosité, et de l'énigme du couple bien improbable qu'elle forme avec Bogarde. Quant au reste, *Daddy Nostalgie* est un film bardé d'alibis. Chantage au vécu : il s'est assez répété que le scénario de Colo O'Hagan est autobiographique et que le père de Tavernier est mort pendant le tournage. Prise d'otage au monstre sacré : comme hier Dexter Gordon, on met Dick Bogarde devant la caméra et on meuble vaguement autour pour faire un semblant de film. Forcing à l'émotion : chaque scène s'englué dans les stéréotypes de la «tendresse», de l'«émotion», de la «nostalgie», tous ces mots tellement essorés par les médias qu'ils en deviennent insupportables. La rengaine exténuée de l'âge, de la solitude, du malentendu des générations, et la «petite musique des sentiments» remettent ça



Odette Laure, Jane Birkin et Dick Bogarde, *Daddy Nostalgie*

encore un coup. Prière de tirer vos mouchoirs, sinon vous passez pour un affreux.

Or, rien n'est plus difficile à manier que ladite petite musique. On ne joue pas du triangle avec une batte de baseball. Mais quand Daddy la ramène avec sa nostalgie, le non-dit est si verbeux, les silences si appuyés, les «petits détails» crient si fort qu'ils sont «comme dans la vie» et les regards pèsent tellement leur tonne de douleur stoïque qu'ils déclinent un programme trop convenu et trop calculé pour vraiment émouvoir. Les petits riens de l'existence, Tavernier savait encore les épinglez en passant au temps d'*Une semaine de vacances*, parce qu'il laissait respirer un peu ses plans. Ici, la mise en scène, capitonée (passons sur les flash-backs désolants), et la photo, trop léchée, empêchent le moindre souffle d'air de circuler.

DARKMAN

La déception est proportionnelle à l'attente: on espérait beaucoup de *Darkman* au vu d'une bande-annonce prometteuse qui laissait présager le retour en bonne forme de Sam Raimi après le ratage de *Crimewave*. L'aventure de Peyton Westlake avait tout pour intéresser: biochimiste torturé par un gang de tueurs, atrocement défiguré et tenu pour mort après



Colin Friels et
Frances McDormand,
Darkman



Clotilde de Bayser et
Jean-Philippe Ecoffey,
L'enfant de l'hiver

Tavernier semble surtout soucieux de satisfaire son ego de cinéaste aux dépens de son sujet: son film est cimenté de mots d'auteurs opportunistes, d'un commentaire off, au ton très «belles histoires de Papy Bertrand», qui égrène les banalités ronflantes sur la vie, la mort, le temps qui passe et qui ne revient plus, et de clins d'œil à l'œuvre passée (Jane Birkin croise Louis Ducreux dans le métro, pour ceux qui n'avaient pas compris que l'Auteur a ses thèmes et que *Daddy* prolonge *Un dimanche à la campagne*).

L'émotion au cinéma n'est pas un réflexe de Pavlov. Elle demande un peu plus de risques que n'en prend ce film de gros paresseux qui la gère comme un fonds de commerce. (Fr. 1990. Ré.: Bertrand Tavernier. Int.: Dick Bogarde, Jane Birkin, Odette Laure.) 105 min. Dist.: Alliance Vivafilm. — T.H.

l'explosion de son laboratoire, Westlake-Darkman s'inscrit dans la sombre lignée de ces héros traqués et maudits, nés à eux-mêmes d'un trauma duquel ils puisent assez de fureur pour assouvir leur vengeance. L'ex-savant met bien sûr son savoir au service de son combat, en se fabriquant à volonté des visages postiches avec lesquels il trompe ses ennemis et tente de retrouver l'amour de sa compagne, qui le croit mort. «Je suis tout le monde et personne», dira-t-il avant de se fondre dans la foule anonyme. Or, Raimi tente le pari d'un expressionnisme qui ne s'épanouit guère que dans le décor approprié d'une fête foraine, mais donne le plus souvent dans un grand-guignol dont on serait les premiers à se réjouir si on ne le sentait involontaire. Ce traitement pseudo-baroque s'abîme vite entre la grandiloquence et le ridicule, là où la manière sèche et nerveuse des thrillers d'horreur de la Universal d'autrefois (vers lesquels lorgne Raimi) aurait mieux convenu. Film incontestablement raté, mais tordu et malade, à l'image de son héros, *Darkman* retient pourtant l'attention, ne serait-ce que parce que le public ne sait visiblement pas trop comment prendre cet anti-héros qui fait froid dans le dos plus qu'il ne suscite l'identification. «Plus j'ai d'argent et de moyens et moins cela stimule mon imagination», avoue lucidement Raimi dans le *Première* américain d'octobre. On lui souhaite donc de tourner bientôt un film fauché qui retrouverait l'invention débridée d'*Evil Dead*. (É.-U., 1990. Ré.: Sam Raimi. Int.: Liam Neeson, Frances McDormand, Larry Drake.) 97 min. Dist.: Universal. — T.H.

L'ENFANT DE L'HIVER

Ce deuxième long métrage d'Olivier Assayas prolonge l'univers de *Désordre* qui se voulait un récit sur la fin de l'adolescence. On peut dire que les protagonistes de ce deuxième film entrent maintenant définitivement dans leur phase adulte, mais il leur faut alors la révélation de ce passage: c'est la venue d'un enfant qui vient cristalliser ce saut qui ne s'entreprendra pas sans angoisse ni méprises. Natalie aime Stéphane qui, lui, aime Sabine; et celle-ci aime Bruno. L'enfant de Natalie et de Stéphane semblera rendre la vie un peu moins impitoyable. Chacun est à la recherche d'un équilibre qu'il ne cesse pourtant de briser dans son élan vers l'autre. La déception ne peut qu'attendre ces forcenés de l'amour. Prisonniers de leurs sentiments, ils prennent leur histoire d'amour avec un sérieux tel que le film en souffre et qu'il donne une impression de claustrophobie, d'enfermement. *L'enfant de l'hiver* est un film dur et intransigent pour le spectateur qui se trouve en face de personnages pour le moins antipathiques. Rien de plus frustrant. D'autant plus qu'on se sent étouffé par l'atmosphère

distillée par cette œuvre noire dont on ne peut s'empêcher de dire qu'elle s'avère intelligente et rigoureuse, d'une beauté grave mais inaccessible tant elle est fermée sur elle-même. On souhaiterait bien qu'au prochain film Olivier Assayas soit moins lesté d'un surmoi formel et laisse quelques échappées —

THE EXORCIST III

Passons vite sur l'épilogue imposé en catastrophe et en dépit du bon sens par les producteurs, affolés à l'idée qu'il n'y ait pas d'exorcisme dans un tel film ! (Coût de ces quinze minutes : la bagatelle de quatre millions de dollars). Cette greffe bizarre en queue de film d'un épisode parfaitement déplacé — bien que sans doute inévitable — ajoute un spécimen à la galerie de films hybrides, boiteux, plus ou moins monstrueux, d'une industrie qui ne sait plus où donner de la tête. Jusqu'alors, *The Exorcist III* s'était refusé aux complaisances du «gore», leur préférant une sobriété appuyée, disons même une lourdeur en l'occurrence appropriée à la création d'un climat qui joue habilement de la suggestion (tous les meurtres ont lieu en coulisses) et des recettes classiques du suspense (lenteur calculée, travail poussé sur le son off). Outre quelques éclairs de démente, l'intérêt du film tient surtout à des morceaux incongrus qui en font vaciller la représentation : un long plan fixe, quasi akermanien, sur un couloir d'hôpital, un rêve étonnant, une petite vieille qui marche au plafond comme une mouche. L'aventure malheureuse (en termes de box-office)

émotions, rires — autant à ses personnages qu'au spectateur. (Fr. 1989. Ré. : Olivier Assayas. Int. : Clotilde de Bayser, Michel Feller, Marie Mathenon, Jean-Philippe Ecoffey, Gérard Blain.) 114 min. Distr. : France Film. — A.R.

de *The Heretic* mise entre parenthèses, ce troisième épisode est construit entièrement en référence au premier dont il renoue, quinze ans plus tard, les fils, en menant le travail d'une archéologie du genre, curieusement nostalgique : tout ce joli monde a pris des rides et de la bouteille et George C. Scott est plus las qu'amaï. La panoplie théologique n'est plus là que pour mémoire, comme une convention ou un ornement, ce qui rend l'«idéologie» de l'entreprise à peu près tolérable. L'ensemble, très littéraire, s'inscrit dans la tradition britannique du fantastique documenté et bavard, qu'illustrèrent naguère les films de la Hammer, auxquels on peut penser. William Peter Blatty, romancier assez imbu de lui-même et scénariste du premier *Exorcist*, passé pour l'occasion derrière la caméra, se laisse donc aller à son penchant pour les affrontements oratoires interminables, de sorte que le suspense psychologique va se délayant. Néanmoins, cela se laisse voir comme une *curiosa*, dont la désuétude n'est pas le moindre charme. (É.-U. 1990. Ré. : William Peter Blatty. Int. : George C. Scott, Ed Flanders, Jason Miller, Brad Dourif.) 105 min. Distr. : Fox. — T.H.

Jason Miller et
George C. Scott,
The Exorcist III



GHOST

Après avoir épuisé les voyages dans le temps, l'Amérique se tourne vers un nouvel espace pour faire revivre les valeurs de son passé : l'au-delà. *Always*, *Ghost Dad*, *Flatliners* et maintenant *Ghost*, n'ont manifestement d'autre objectif que la reconduction des valeurs familiales dans le seul endroit où elles peuvent encore exister : le purgatoire.

Le film de Jerry Zucker reprend la formule du Spielberg (lui-même un remake, rappelons-le) : un homme aime une femme, meurt avant de le lui dire, veille une fois mort sur elle et surveille l'homme qui compte le remplacer. Mais les auteurs de *Ghost* ont su, eux, épicer les ingrédients de la recette, en faisant du disparu la victime d'un meurtre et de son éventuel remplaçant un de ses assassins ; et en ajoutant le personnage d'une médium à travers laquelle le défunt peut influencer



Demi Moore et
Patrick Swayze,
Ghost

l'histoire, sans être condamné, comme dans le Spielberg, au rôle de simple spectateur.

Cette stratégie permet au film de fonctionner sur trois niveaux simultanément: l'histoire d'amour, belle parce qu'impossible; le suspense, avec un héros voyeur et impuissant, comme dans *Rear Window*; et la comédie, car le héros n'est visible que pour nous et pour la médium qui, après des années de charlatanisme, n'arrive pas à se débarrasser d'un vrai fantôme. La formule a la simplicité du succès. Celui de *Ghost*,

POSTCARDS FROM THE EDGE

La princesse Leia de *Star Wars* est l'actrice Carrie Fisher, la fille de Debbie Reynolds, célèbre partenaire des Astaire et Kelly de l'époque dorée de la comédie musicale américaine. Dotée paraît-il d'une intelligence supérieure, Carrie Fisher a écrit un livre sur la relation qui l'unit à sa mère, beau modèle d'abusive qui gavait son enfant de somnifères pour trinquer en



Meryl Streep, Shirley MacLaine et Dennis Quaid, *Postcards from the Edge*.

suivant de près ceux de *Driving Miss Daisy* et de *Pretty Woman* (deux autres films mettant en vedette des femmes, des scénarios et des émotions), montre à quel point les goûts du public sont en train de changer. Et ce ne sont pas les critiques, abrutis par les brontosures et les séquelles de cet été, qui s'en plaindront. (É.-U. 1990. Ré.: Jerry Zucker. Int.: Patrick Swayze, Demi Moore, Whoopi Goldberg, Tony Goldwyn, Vincent Schiavelli.) 127 min. Dist.: Paramount. — G.P.

toute quiétude. Mike Nichols, quant à lui, est un cinéaste de prix dans le cinéma américain, qui ne s'est jamais désavoué depuis *Who's Afraid of Virginia Woolf* et qui boucle régulièrement de bons films, souvent des adaptations comme ici, quand il détient un matériau de base solide. C'est le cas avec *Postcards*... où le duo formé de Meryl Streep et de Shirley MacLaine est tout à la fois émouvant, éprouvant, hilarant et tragique. Ça démenage drôlement, et ça chante comme une réminiscence d'un cinéma qu'on ne pourra plus jamais faire. L'écriture du film est exceptionnelle, et les deux actrices mordent dans l'un des meilleurs textes qui soit. L'histoire raconte au cours du tournage d'un film le rapport entre une actrice narcomane en réhabilitation et sa mère, star ultra-kitsch sur le retour qui doit veiller sur sa fille aux fins d'une clause du contrat d'assurance de la production, ceci pour éviter que l'actrice ne succombe et fasse choir l'entreprise. Haine et amour s'en mêlent et, prévisiblement, l'amour triomphe, ce qui renforce paradoxalement la dimension tragique et souterraine du film car, à l'évidence, il est des choses qu'on ne peut pardonner. La renaissance du personnage de Meryl Streep en chanteuse, rôle qu'elle endosse à la fin pour les besoins d'un nouveau film, reste un beau leurre pour une femme qui entend poursuivre sa vie à l'écart de sa mère, alors que celle-ci lui avait précisément enjoint de se recycler dans le chant. Néanmoins, peut-être n'y a-t-il pas eu pardon, le cinéma n'étant pas la vie et certains stigmates ne se cicatrisant jamais, ce que semble avoir compris Nichols. (É.-U. 1990. Ré.: Mike Nichols. Int.: Meryl Streep, Shirley MacLaine, Dennis Quaid.) 101 min. Dist.: Columbia. — M.B.



Raul Julia, Bonnie Bedelia et Harrison Ford, *Presumed Innocent*.

PRESUMED INNOCENT

Tiré d'un best-seller, *Presumed Innocent* pâtit un peu de ses origines à cause d'une fin inattendue qui devait sur papier résulter d'une progression dramatique plus soutenue. Sinon, le réalisateur de *Sophie's Choice* a conçu un suspense classique, l'un de ces *trial movies* dont nous sommes tous friands, adapté par surcroît à la morale du temps qu'a imposée la série télévisée *L.A. Law*. A preuve, l'une des avocates du cabinet où travaillait la splendide créature assassinée (Greta Scacchi) se déplace en fauteuil roulant. Un peu de sociologie... pourquoi pas? Excellent mari et avocat émérite, le héros — un Harrison Ford solide et vraiment touchant — n'en avait pas moins pour maîtresse la victime, à l'endroit de laquelle il cultivait une véritable obsession. Disparue dès le début du film, celle-ci revient hanter l'avocat en *flash-back*, d'autant que tout le désigne comme l'assassin. L'histoire est celle d'un homme d'une intégrité absolue entraîné dans les rouages d'un complot sordide, qui se révélera être du domaine privé mais n'en disons pas plus, ce qui laisse bien peu de doute sur son innocence, quoique... (É.-U. 1990. Ré.: Alan J. Pakula. Int.: Harrison Ford, Greta Scacchi, Bonnie Bedelia, Raul Julia.) 124 min. Dist.: Warner Bros. — M.B.

PUMP UP THE VOLUME

Allan Moyle est ce cinéaste canadien qui avait produit il y a bien vingt ans *Montreal Main*, un beau film qui raconte la relation ambiguë entre un homme dans la trentaine et un jeune adolescent. Un film étrange, pour l'époque surtout, un exemple de cinéma québécois anglophone très peu réédité, de facture vaguement underground. Après cette longue éclipse, le cinéaste rappuque aux États-Unis avec *Pump Up the Volume*, un film ni ambigu ni underground, mais un beau film quand même. Il est heureux qu'il se taille déjà un certain succès car s'il souscrit à des valeurs somme toute récupérables, il évite le racolage outrancier du tout venant des films pour ados. Osé plutôt que vulgaire, rebelle plutôt que débile, *Pump Up the Volume* s'adresse avec audace et simplicité au désespoir des enfants d'une génération déjà installée, naguère frondeuse. Le héros est un timide qui trouve à se défouler le soir venu au micro d'une radio à ondes courtes que captent tous les étudiants

de son collège, une institution de prestige pour le moins étouffante. La paisible communauté de l'Arizona en est bientôt tourneboulée, les fans de l'animateur clandestin prenant à la lettre ses conseils iconoclastes. Le suicide de l'un des étudiants déclenche les hostilités entre les autorités et les partisans du mystérieux fauteur de troubles. S'engage une chasse à l'homme invisible, où celui-ci est accompagné de la belle qui a percé son secret et conquis son amour, durant laquelle les hypocrites seront démasqués. Le film n'invente rien de vraiment neuf et son message, essentiellement celui des années 60 remis au goût du jour — le slogan mobilisateur du héros étant quelque chose comme «Let it be» —, est d'une belle naïveté, mais l'ensemble n'en dégage pas moins un parfum de sincérité communicatif. (É.-U. 1990. Ré.: Allan Moyle. Int.: Christian Slater, Scott Paulin, Samantha Mathis, Ellen Greene.) 98 min. Dist.: Alliance/Vivafilm. — M.B.

Christian Slater et
Samantha Mathis, *Pump
Up the Volume*.



SUIVEZ CET AVION

Petite surprise estivale. Ce premier film a d'emblée les qualités qui manquent d'ordinaire à ce genre navrant entre tous qu'est la comédie «à la française»: tempo trépidant, sens de la répartie prompt et de la pantomime, rythme de mitraillette des dialogues. Il baigne dans un climat de loufoquerie très pur, grâce à l'intemporalité étudiée des décors et des costumes qui achève d'imposer un univers artificiel (au meilleur sens du terme, c'est-à-dire dégagé de toute contingence), propice à la mise en place de gags visuels qui tendent à l'abstraction. Certes on se serait passé d'un boulevard MacCarey et d'une avenue Mamoulian inutilement référentiels, car le film est émaillé par ailleurs d'allusions plus fines (le ballet des ascenseurs du générique qui rappelle, entre autres, *The Apartment*, les lits jumeaux dans la chambre du PDG), et, à ses meilleurs moments, il retrouve avec nature l'esprit de la screwball comedy américaine et son moteur classique («ils se disputent tout le temps parce qu'au fond ils s'aiment»). Bien français, en revanche, le sentencieux commissaire qui parle de lui à la troisième personne, joué par un Piéplu égal à lui-même, flanqué d'un adjoint taré qui se révèle un as de la déduction. Passé l'excellente première demi-heure, Patrice Ambard a plus de mal à maintenir un rythme égal: l'intrigue policière, mal greffée sur la comédie de couple, s'effiloche trop vite et ne se soutient pas assez, même en s'affichant comme pur prétexte (avec un coup de chapeau à Feuillade). C'est égal, on goûte à ce petit film un plaisir presque constant, grâce en premier lieu à l'extravagante et pétulante Isabelle Gélinas et à Lambert Wilson, tout à fait convaincant dans un premier rôle comique de cadre coincé aux prises avec une mère abusive. (Fr. 1989. Ré.: Patrice Ambard. Int.: Lambert Wilson, Isabelle Gélinas, Claude Piéplu.) 87 min. Dist.: Prima Film. — T.H.

THE TWO JAKES

Dans *The Two Jakes*, il y a bien sûr deux Jake, mais il y a aussi, devant et derrière la caméra, deux Jack: Nicholson acteur et Nicholson réalisateur. Entre les deux s'est noué, au fil des ans, un pacte faustien dont le scénario de Robert Towne offre la métaphore et la conclusion. D'un côté, Jake Gittes, l'enquêteur-acteur; de l'autre, Jake Berman, l'entrepreneur-réalisateur. À la fin du film, le second se suicidera dans une de

ses constructions, laissant le premier indemne mais traumatisé par la mort d'un ennemi qui lui ressemble comme un frère.

Si cette lecture est fantaisiste (et il n'est pas sûr qu'elle le soit), elle a tout de même deux avantages bien réels: d'abord, celui de rendre intéressant un film qui ne l'est malheureusement pas toujours; ensuite, celui de relier l'échec du film à la légende de l'acteur et à celle qui entoure la genèse, déjà

mythique, de son dernier film. Ici, l'une et l'autre sont inextricablement liées, comme les destins des deux Jake.

The Two Jakes était conçu, avant même la sortie de *Chinatown*, comme le second volet d'une trilogie californienne. Le scénariste Robert Towne (qui était un grand ami de l'acteur) devait réaliser le film mais abandonna au premier jour de tournage, lorsqu'il devint clair à tous que le second Jake (Robert Evans, producteur des deux films et ami des deux hommes) était incapable d'interpréter son rôle (il avait en fait commencé sa carrière en incarnant Irving Thalberg, dans *Man of a Thousand Faces* en 1957). Lorsque Nicholson entreprit son film, cinq ans plus tard, son producteur était appelé à témoigner dans une affaire de meurtre, et son scénariste l'avait abandonné, le laissant colmater au jour le jour les failles d'un scénario incomplet. Sans succès.

D'où le malaise que dégage *The Two Jakes*: il reprend scène par scène les développements du film original (cette fois,

remplacez l'eau par le pétrole), tout en les rendant incompréhensibles, faute d'un filmage net et précis. Là où Polanski se faisait discret, laissant la place à l'histoire, Nicholson se met de l'avant, plus encore derrière que devant la caméra. Ses idées de plans sont souvent jouissives et généreuses, mais presque toujours déplacées, et se transforment rarement en idées de mise en scène. Quant à l'intrigue, elle dépend pour sa lisibilité d'une ample narration qui était entièrement absente du premier film. Nicholson est un cinéaste de talent et un poète, c'est évident, mais son incapacité à articuler ce genre de matériel l'est tout autant. En réalisant ce film (et il était le seul choix sur lequel les parties impliquées parvenaient à s'entendre), il a voulu servir à la fois l'acteur et le réalisateur. *The Two Jakes* trahit malheureusement l'un et l'autre. (É.-U. 1990. Ré. : Jack Nicholson. Int. : Jack Nicholson, Harvey Keitel, Madeleine Stowe, Meg Tilly, Eli Wallach, Ruben Blades, Frederic Forrest.) 138 min. Dist. : Paramount. — G.P.



Jack Nicholson et Harvey Keitel, *The Two Jakes*.

TEXTES SUR D'AUTRES FILMS À L'AFFICHE
24 IMAGES N° 50-51 :
 UNE HISTOIRE INVENTÉE
 LE LAC DES CYGNES
 LA ZONE
 RÊVES D'AKIRA KUROSAWA
 STANNO TUTTI BENE
 TAXI BLUES
 WILD AT HEART



Anjelica Huston et Charlie Potter, *Witches*.

THE WITCHES

Nicholas Roeg est ce cinéaste anglais qui s'est fait connaître en signant des films aux récits emberlificotés comme *Don't Look Now* (1973) et *Bad Timing: A Sensual Obsession* (1980). Donnant libre cours à son goût pour les atmosphères étranges, Roeg s'attaque aujourd'hui à un livre du toujours surprenant Roald Dahl et réalise *The Witches*, sorte de conte cruel où une congrégation de sorcières projette de transformer les enfants en souris. Bien appuyé par la magnifique Anjelica Huston (en présidente des sorcières) et par l'expertise ès marionnettes des Productions Jim Henson, Roeg crée donc un univers au carrefour du *Muppet Show*, de la parodie et du film d'horreur. Ça pourrait donner un cocktail explosif, mais ça tourne plutôt en mayonnaise mal prise. C'est que le scénario d'Allan Scott et la mise en scène de Roeg semblent écartelés entre les possibilités offertes par leur matériau de base, et que jamais on ne sent de véritable parti-pris dans leur travail. Reste donc un film qui a ses bons moments, mais qui ne tient pas la route. (G.-B. / É.-U. 1990. Ré. : Nicholas Roeg. Int. : Anjelica Huston, Mai Zetterling, Jasen Fisher et Rowan Atkinson.) 90 min. Dist. : Warner Bros. — M.J.