

Vue panoramique

Numéro 61, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22553ac>

[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

(1992). Compte rendu de [Vue panoramique]. *24 images*, (61), 79–84.

VUE PANORAMIQUE

Une sélection des films sortis en salle à Montréal depuis mars

Ont collaboré

Martin Bilodeau – M.B. Alain Charbonneau – A.C. Marco de Blois – M.D.

Gérard Grugeau – G.G. Thierry Horguelin – T.H. Marie-Claude Loïselle – M.-C.L.

Yves Rousseau – Y.R. André Roy – A.R. Maurice Ségura – M.S.

AMOUREUSE

Ce plus récent opus de Doillon est un film-charnière, une œuvre mineure qui fera sans doute le lien entre deux productions fortes (la précédente étant *Le petit criminel*). En attendant la prochaine, le cinéaste fait ses gammes et nous offre sa petite musique des mots, en mettant en scène, de nouveau, un triangle amoureux: une fille, deux garçons. Il nous peint une sorte de carte du Tendre: la rencontre des corps, le surgissement du désir, la déclaration d'amour, la naissance de la jalousie, l'hésitation entre deux amants, la fidélité, et même le mariage (qui capotera). Trois jeunes dont le corps adolescent vient très souvent perturber, déstabiliser leur discours amoureux. Ils ne sont plus enfants, mais pas encore adultes, et c'est dans cet entre-deux précaire que la fiction hésite elle aussi. Entre une «charnelisation» du désir (pour la première fois chez Doillon deux corps entièrement nus qui s'ébattent) et une abstraction

du discours qui grossit au fur et à mesure de la théâtralisation des sentiments dits, proférés, chus, relancés, entre paroles chic et expressions triviales. Un petit théâtre donc, qu'accentue une action presque toujours enfermée dans des pièces (chambre, couloir, escalier), sauf à la fin, quand le trio se retrouve à Montréal. Un peu d'aération se fait, un peu plus de liberté — deviné par cet écureuil qui s'aventure dans la rue, il ne semble pas trop dirigé — est accordée aux acteurs et aux spectateurs qui risquaient l'asphyxie, malgré la distanciation que s'est imposée le cinéaste pour éviter tout naturalisme. Doillon se permet (il y a bien droit) un exercice de style qui n'est pas dénué de charme (la jeunesse à l'écran en a toujours à délivrer), mais on espérera le prochain film pour être réellement ravis. (Fr. 1992. Ré.: Jacques Doillon. Int.: Charlotte Gainsbourg, Yvan Attal, Thomas Langmann). 103 min. Dist.: Aska Film. — A.R.

Yvan Attal,
Charlotte
Gainsbourg et
Thomas
Langmann,
Amoureuse



L'ANNONCE FAITE À MARIE

Rien n'est plus étranger à Bresson que le jeu emphatique d'Alain Cuny. C'est pourtant vers la manière de faire de ce cinéaste que s'est tourné le comédien pour réaliser, à 83 ans, son premier film grâce auquel il porte à l'écran une des créations majeures de Paul Claudel. Si l'expérience de Cuny et la connaissance qu'il possède de l'œuvre du dramaturge (Alain Cuny est certainement un des comédiens ayant le plus inter-

prété Claudel) fait bénéficier le film d'une densité bien réelle à certain moment, le formalisme excessivement recherché, souvent affecté de la mise en image crisper le film par un travail trop appliqué.

Ainsi, *L'annonce faite à Marie*, malgré quelques rares véritables moments de grâce, frôle trop souvent le gongorisme photographique. Obsédé par l'idée de beauté, Cuny compose

le dernier film de Roland Joffé, qui est une adaptation dudit best-seller. Car après tout, un livre a beau être ceci ou cela, un film c'est autre chose, et une adaptation ne manque jamais de tirer la couverture à elle-même. Eh bien justement, non, pas cette fois, puisqu'après avoir vu *City of Joy*, nous pouvons affirmer avec certitude que Roland Joffé a non seulement adapté le fameux bouquin du bon Dominique, mais qu'en outre il l'a lu!... Résultat: même si le film ne raconte que partiellement l'histoire du roman et bien que le curé français ait été ici remplacé par un jeune médecin américain (Patrick Swayze, qui se débat comme un diable dans l'eau bénite pour échapper à son image de poupée latex), Joffé signe un écho fidèle par

l'esprit et l'intention. Le réalisateur ne tambourine pas moins fort que l'écrivain sa bonne nouvelle et son humanisme assaisonné de couleur locale. Le pittoresque et la couleur, du reste, servent moins bien le projet de Joffé, ici, que dans certaines réalisations précédentes (*The Killing Fields*, *The Mission*, autres spectacles d'envergure et œuvres à «message»). L'émotion ne prend pas malgré l'enrobage appliqué, et il faut avoir la philanthropie douillette pour se laisser embarquer par cette histoire. (Ang.-Fr. 1992. Ré.: Roland Joffé. Int.: Patrick Swayze, Pauline Collins, Om Puri, Shabana Azmi, Art Malik.) 134 min. Dist.: Tristar. — G.L.

KAFKA

Il y avait un film à faire sur Kafka, et principalement sur cet aspect constamment bafoué de son univers romanesque: sa théologie négative. Loin d'être la simple victime d'une situa-

tion illégitime — innocent plongé dans un monde coupable, comme on nous le montre souvent au cinéma — le héros kafkaïen participe à l'absurdité du monde ambiant, dont il est souvent l'instrument, l'outil, parfois même le moteur: c'est lui-même qui émet des hypothèses sur sa propre culpabilité et qui cherche à se mettre en règle avec les autorités, avançant dans l'écart toujours croissant qui le sépare du lieu à atteindre (*Le château*) ou, comble de culpabilité, s'obstinant à conduire sa vie conformément aux préceptes de l'appareil judiciaire (*Le procès*).

À tout cela, le *Kafka* de Steven Soderberg reste curieusement étranger. Il ne suffit pas de greffer à K. les quatre lettres dont Kafka s'était lui-même amputé, pour que du coup l'écrivain pragois se trouve pris au piège de son propre univers. Encore fallait-il saborder la biographie filmée pour autre chose qu'un inoffensif exercice de styles (au pluriel) doublé d'un douteux mélange de genres, que le réalisateur de *Sex, Lies and Videotape* aurait très bien pu intituler Fred ou Joseph. Film de cinéphile moyen pour cinéphiles moyens, ce thriller cauchemardesque, qui commence comme *M le Maudit* et se termine (ou presque) comme *Brazil*, est en effet travaillé de part en part par le cinéma du passé, mais un peu comme dans ces gallons de peinture mal brassés, le suspense intègre maladroitement scènes de comédie et épisodes de film fantastique, la couleur reste imperméable au noir et blanc, et l'esthétique expressionniste, à travers de grossières références à Murnau et à Lang, flirte péniblement avec les clins d'œil à la gestuelle des comiques muets et au climat du *Troisième homme* de Carol Reed. Restent la musique populaire, inspirée des chants hébraïques et interprétée au cymbalum, et la présence de Jeremy Irons, avec son dos légèrement voûté d'employé de bureau en passe de se transformer en vermine, ses traits étirés par les nuits d'insomnie qui effectivement empoisonnaient la vie de son modèle, et tout son corps engoncé dans un imper à l'image d'une âme momifiée par les voiles de la névrose. (É.-U., 1992. Ré.: Steven Soderberg. Int.: Jeremy Irons, Theresa Russell, Sir Alec Guinness, Ian Holm.) 100 min. Dist.: C/FP. — A.C.



Jeremy Irons et Theresa Russell, *Kafka*

MISSISSIPPI MASALA

Le *Masala* du titre, qui se traduit par «bouquet d'épices de différentes couleurs», renvoie directement au propos du film de Mira Nair: la cohabitation dans le «deep south» des États-Unis de diverses minorités (ici les Noirs américains et la communauté hindoue-indienne). Sorte de Roméo et Juliette écartelé entre le poids des traditions et le désir de dépasser les barrières raciales et culturelles, *Mississippi Masala* ne manque certes pas de bonnes intentions. Mira Nair dénonce bien sûr les préjugés, débuts avec humour et ironie le racisme à rebours,

mais le film souffre d'un scénario aux motifs narratifs trop lâches et demeure prisonnier d'un certain didactisme que la mise en scène studieuse n'arrive jamais vraiment à transcender. Cinéaste indienne installée aux États-Unis, Mira Nair vient de l'école documentaire. Elle sait observer, mettre à nu les contradictions humaines et conférer à ses personnages le poids d'un certain vécu. *Salaam Bombay!*, le précédent film de la réalisatrice, affichait déjà de telles qualités, mais avec beaucoup plus de force et de cohérence. En accédant au statut de cinéaste

internationale, Mira Nair tombe malgré elle dans le film consensuel, qui essaye de concilier TOUS ses publics par-delà les frontières. En dépit des apparences, *Mississippi Masala* échappe à la véritable subversion par une «love story» à l'érotisme feutré et une finale en forme de fuite peu convaincante. Le prologue du film situé en Ouganda (l'ostracisme à l'égard des Indiens sous Idi Amin Dada) fait figure de scène primitive traumatisante. La défiance, le déracinement, la dépossession en sont les conséquences. Dans la confrontation entre le père et la fille réside en fait le sujet le plus intéressant du film que le scénario effleure à peine. *Mississippi Masala* est un peu à l'image de la condition des immigrants arrachés à leur terre d'origine : un film déraciné qui se cherche, et peut-être déjà en voie d'assimilation puisque s'y profile l'ombre du rouleau compresseur hollywoodien. Quand on sait que le prochain projet de Mira Nair portera sur Bouddah et sera produit au coût de 30 millions de dollars, on ne peut qu'espérer que la cinéaste saura préserver une plus grande part de son identité et y puiser l'essence d'une mise en scène qui fait ici terriblement défaut. (É.-U. 1991. Ré. : Mira Nair. Int. : Denzel Washington, Sarita Choudhury, Roshan Seth, Sharmila Tagore). 115 min. Dist. : Alliance-Vivafilm. — G.G.



Sarita Choudhury, et Denzel Washington *Mississippi Masala*

RAISE THE RED LANTERN

Les lanternes rouge de *Raise the Red Lantern* sont celles que le tout-puissant Chen Zuoqian fait accrocher, au gré de son humeur, dans la cour et les appartements de celle de ses quatre épouses qu'il a choisie d'honorer la nuit. La plus récente, Song Lian, qui a fait un mariage de raison — dans la société chinoise de 1920, rien ou presque n'a encore bougé, — comprend vite qu'il n'y a que rivalités entre elle et ses compagnes d'infortune et que le chemin du pouvoir passe par les faveurs du maître.

Chef opérateur raffiné, Zhang Yimou a toujours lorgné vers le cinéma de vitrine haut-de-gamme. Tendance en lui équilibrée, dans ses précédents films (*Le sorgho rouge*, *Ju-Dou*), par une indéniable sensualité, non dénuée de cruauté, et une excellente direction d'actrices. Du décorateur et de l'artiste pervers qui cohabitaient dans le même cinéaste, ne reste ici, hélas, que le premier. Il manque à ce film compassé le souffle de la passion, qui ne peut guère que s'éteindre, étouffé par l'académisme de la mise en œuvre. La construction est cyclique (de l'été à l'été, de l'arrivée d'une épouse à une autre), manière un peu lourde de renchérissement sur l'enfermement, la solitude et la destinée sans issue des concubines dans un décor claustrophobe. Chaque scène paraît durer deux minutes de trop, tant la succession prévisible des épisodes (intrigues, trahison, déchéance, répudiation, folie) et l'agencement des couleurs (le rouge et le noir) appuie pesamment sur leur «signification» : il y a notamment tout un développement téléphonique autour de la «flûte du père», substitut évidemment phallique, qui vaut son pesant de comique involontaire dans le freudisme à cinq



cennes. *Raise the Red Lantern* se feuillette avec un accablement poli, comme un album exotique, certes «somp tueux» (comme dit la publicité), mais glacé et sans âme. (Chine, 1991. Ré. : Zhang Yimou. Int. : Gong Li, Ma Jingwu, He Caifei). 126 min. Dist. : Alliance/Vivafilm — T.H.

He Caifei et Jin Shuyuan, *Raise the Red Lantern*

THE POWER OF ONE

Dans ce film de John G. Avildsen (deux *Rocky*, trois *Karate Kid*), les problèmes soulevés par l'apartheid en Afrique du Sud, plutôt que d'être abordés directement et rigoureusement, sont utilisés comme prétextes dans un scénario qui puise partout. Le réalisateur, en effet, préfère combiner tous les éléments d'un grand spectacle, mêlant suspense, violence, romance, avec en plus Sir John Gielgud dans un petit rôle pour donner de l'honneur à la thèse, quitte à rendre boiteux, de

même que secondaire, son «message» qui se veut édifiant sur les horreurs de l'apartheid. On s'étonne même de voir le discours changer de cap quand ressurgissent, là où on les attendait le moins, ceux qui ont marqué l'imaginaire cinématographique hollywoodien : les nazis. On argumentera peut-être qu'Avildsen s'inspire d'une réalité historique (les conflits entre Boers, d'origine germanique, et les Anglais sur le territoire sud-africain au moment de la Deuxième Guerre mondiale).



Morgan Freeman, Guy Witcher et Armin Mueller-Stahl, *The Power of One*

LE SONGE DU DIABLE

Cinéaste indépendante qui a travaillé pour le programme anglophone de l'ONF à l'époque où existait une aide artisanale octroyée aux cinéastes du Tiers Monde, Mary Ellen Davis connaît bien les dures réalités des pays d'Amérique latine. Avec *Le songe du diable*, son second film, elle s'intéresse plus particulièrement au drame du Guatemala. Au cœur du propos : la mise en accusation d'un régime de terreur et d'exploitation qui, sous les apparences d'un État de droit formel, reste intimement lié aux intérêts de l'armée et de l'oligarchie terrienne, l'une et l'autre hostiles à toute velléité réformatrice.

Les diables et la mort : exorciser les vices du siècle



VOYAGER

Le cinéma est à l'heure des grands voyages, des *road movies* à travers la planète; et, inévitablement, des coproductions. Inspiré du roman *Homo Faber*, de Mark Frisch, produit par la France et l'Allemagne et tourné en anglais par Volker Schlöndorff, *Voyager* trace une trajectoire géographique qui

Néanmoins, plutôt que d'aborder toutes ces questions dans leur globalité et leur complexité, il laisse peu de place à l'apartheid, sujet qui pourtant cimente le film. Il privilégie un affrontement archaïque entre le bien et le mal dans ce qu'il peut avoir, compte tenu du contexte, de plus insignifiant. Le héros est un jeune Anglais, blanc, adepte de la boxe (bonjour Rocky!), qui dit avoir vécu une enfance sans problèmes avec sa maman et sa domestique noire. Puisque se battre contre l'apartheid ne lui sert qu'à stigmatiser un passé marqué par la mort de ses proches, ses gestes ne témoignent donc pas d'une urgence politique. Quant au mal, il s'incarne dans le personnage-clé du nazi, aperçu au début et à la fin du film, principal responsable du trauma du jeune héros. Notre «Karate Kid» en terre inhospitalière aura sa revanche, bien sûr: «Et viens ici que je te fracasse la mâchoire!» Le spectateur en râlera de plaisir, mais retournera chez lui plus stupide qu'avant. (É.-U. 1992. Ré.: John G. Avildsen. Int.: Stephen Dworf, Morgan Freeman, John Gielgud.) 127 min. Dist.: Warner Bros. — M.D.

Entourée d'une équipe technique guatémaltèque et salvadorienne, la réalisatrice procède à une radiographie documentée de ce pays à peine sorti du cauchemar de la dictature (politique de la terre brûlée des années 80) et aujourd'hui encore profondément marqué par les inégalités, le déplacement des populations indigènes, la répression, les assassinats politiques et les disparitions. Dans cet «enfer terrestre» au sein duquel la cinéaste isole une famille condamnée à casser des pierres comme au bagne, certaines voix dissidentes viennent toutefois briser le mur du silence: mouvement des veuves de disparus, contestation étudiante et paysanne, associations pour les droits de l'Homme, adeptes de la théologie de la libération, guérilla toujours active. C'est toute cette mosaïque complexe d'une société sous haute surveillance que *Le songe du diable* s'efforce d'appréhender. Mais le film va bien au-delà du simple reportage journalistique. En structurant son récit autour de la danse des 24 diables, une manifestation populaire issue du théâtre religieux tel qu'il s'exprimait en Europe au Moyen Âge, Mary Ellen Davis densifie son propos par la métaphore et se démarque d'un discours par trop rationnel et définitif pour embrasser la culture guatémaltèque dans toute sa richesse faite de contrastes et de paradoxes. N'édulcorant en rien la charge politique du propos qui s'en trouve au contraire renforcé par une forme de distanciation malicieuse, l'utilisation comme fil conducteur de ces textes anonymes et collectifs, revisités chaque année à la lumière des turpitudes du siècle, apporte par ailleurs beaucoup à la dimension esthétique du film. De la parole multiple des diables (la condition humaine dans tous ses états) émerge l'un des grands principes de la vieille culture maya: retrouver l'équilibre perdu entre les êtres humains, ressouder les liens de fraternité. Un cri d'urgence que l'État terroriste ne semble malheureusement pas prêt d'entendre. (Qué. 1991. Ré.: Mary Ellen Davis. Recherche: Davis et Martin de Porres. Ph.: Guillermo Escalon. Mont.: Fernand Bélanger). 68 min. Dist.: Carrefour International. — G.G.

nous promène du Venezuela à la Grèce, en passant par les États-Unis, la France et l'Italie. Voyage anodin, qu'un enchaînement de coïncidences rendra introspectif pour Walter Faber (Sam Shepard), un ingénieur froid et pragmatique, en perpétuelle fuite en avant.

Une construction mécanique, qui multiplie les effets de *flash back*, installe un présent, filmé en noir et blanc et en amorce de récit, puis enchaîne, avec en accompagnement la *voix off* du narrateur implicite (Walter Faber), qui relate les circonstances qui l'ont conduit à Athènes. Ce passé récent, audiovisualisé, cède parfois le cadre à un second niveau de *flash back*, miroir d'un passé lointain qui rejaillit sur le présent.

Faber s'éprend de Sabeth (Julie Delpy), une jeune Française, qui s'avère être sa fille, fruit d'une liaison avec Hannah (Barbara Sukowa) rompue à l'aube de la Deuxième Guerre. Ignorant sa filiation paternelle, la jeune fille le conduira à sa mère, domiciliée à Athènes. Voyage à l'issue duquel l'amoureuse, éconduite vingt ans plus tôt, le renverra à sa coquille, désormais perméable à la culpabilité.

L'ambiguïté du scénario présente de graves problèmes de réception. Pierre angulaire du récit, le secret qui unit Faber et Sabeth, limpide et connu du spectateur, déconstruit l'effet dramatique tant recherché, soit l'attente de son dévoilement sur l'écran. L'inéquitable partage des savoirs entre les instances actérielles et spectatorielles déstabilise l'œuvre, construite en prévision de leur ignorance, à toutes deux, du «sombre secret (qui) ne pouvait les séparer», dixit la publicité du film.

Enfin, et c'est là le moindre défaut du film, le talent des trois principaux interprètes, victimes comme nous de ce drame académique et sans ressort, parvient difficilement à camoufler la principale raison de leur présence à l'écran: la coproduction. (All./Fr. 1991. Ré.: Volker Schlöndorff. Int.: Sam Shepard, Julie Delpy, Barbara Sukowa.) 117 min. Dist.: Cinéplex-Odéon. — M.B.

Julie Delpy et
Sam Shepard,
Voyager



THUNDERHEART

L'épopée rédemptrice à l'égard des autochtones américains, amorcée avec *Dances With Wolves* et *Black Robe*, s'inscrit avec *Thunderheart* dans un cadre contemporain, sans toutefois perdre la verve propagandiste que distillent ses prédécesseurs. Dernier film du très inconstant Michael Apted, dont la palette s'échelonne de *Coal Miner's Daughter* à *Gorki Park*, *Thunderheart* s'appesantit sur les conséquences à long terme de la colonisation de l'Amérique.

Dans les plaines rocailleuses du Dakota du Sud, sur une réserve indienne gardée par les autorités fédérales, Ray Levoi (Val Kilmer), un agent du FBI métis, vient prêter main-forte à Frank Coutelle (Sam Shepard), un confrère «blanc comme neige» qui tente d'éclaircir les circonstances entourant le meurtre d'un leader amérindien. Levoi se fera peu à peu apprivoiser par une culture dont il ignore tout, vivra des expériences ésotériques troublantes et, avec l'aide de Walter Crow Horse (Graham Greene), un policier autochtone, entreprendra de réconcilier les deux peuples qui dorment en lui.

L'identification progressive de Levoi à son peuple procède d'une hiérarchisation graduelle et convenue de ses véhicules automobiles. D'une décapotable sportive, troquée pour une grosse Chevrolet, il touchera le fond au volant d'une camionnette rouillée, avec à son bord un chien-loup solitaire qui lui renvoie l'image d'un double héritage héréditaire. Levoi, dès lors, défendra ses pairs de même que le territoire de la réserve maintenant sien; écologiquement menacée de surcroît.

Apted s'intéresse manifestement aux lieux physiques qui dominent le récit: territoire d'abord vu du haut des airs pour en restituer la grande majesté, puis du sol brûlant et poussiéreux pour opposer sa beauté à la réalité des autochtones, confinés dans des habitations rudimentaires et insalubres,

éclairées en permanence par leur seul lien tangible avec le monde extérieur, la télévision. Or trop brièvement Apted se détournera de son intrigue pour inviter sa caméra à observer la réalité de la réserve; vibrantes images, vite évacuées par leur incapacité à marier documentaire et fiction en un tout homogène. Quelques personnages périphériques, dont le vieux shaman et l'institutrice, parviennent à étoffer le récit, sans toutefois apporter le complément d'âme qui aurait peut-être pu faire de ce film un pamphlet. (É.-U. 1992. Ré.: Michael Apted. Int.: Val Kilmer, Graham Greene, Sam Shepard, Fred Ward, Sheila Tousey.) 119 min. Dist.: Tristar. — M.B.

Val Kilmer et
Graham Greene,
Thunderheart



WHERE ANGELS FEAR TO TREAD

Au-delà des descriptions psychologiques pointilleuses, l'œuvre romanesque de Forster fascine à ce point aujourd'hui parce qu'une de ses préoccupations premières; à savoir la con-



Judy Davis,
*Where Angels
Fear to Tread*

frontation de cultures diamétralement opposées, coïncide avec un certain engouement à l'heure actuelle pour ce sujet. Au cinéma, après les savantes adaptations de Lean (*A Passage to India*) et Ivory (*A Room With a View*) des romans de l'écrivain anglais; il y avait fort à faire pour ne pas tomber dans les ersatz faciles. Disons les choses ainsi: Sturridge adapte Forster sur un ton qui à l'évidence n'est pas le sien mais celui de ses maîtres, le film dévoilant petit à petit l'ensemble de ses références qui ne font ici que figure d'artifices. Sturridge, au fond, voudrait bien qu'on le perçoive lui aussi comme un metteur en scène épris de classicisme. Qui plus est, il voudrait qu'on se pâme devant le raffinement de ses dialogues, la touche romanesque de sa mise en scène et le tragique sournois de son histoire d'amour (qui tourne vite au vinaigre d'ailleurs) entre une Anglaise aristocratique et un paysan italien. Le problème, c'est que ces multiples paysages toscans, ces fondus enchaînés à l'eau de rose, ces costumes d'époque et ces décors en carton-pâte n'ont ni l'authenticité ni la force de persuasion pour arriver à convaincre. De plus, l'admiration aveugle que Sturridge voue à Ivory le pousse même à employer une des anciennes protagonistes du metteur en scène anglais (Helena Bonham-Carter qui jouait dans *A Room With a View*). C'est à croire que Sturridge n'a pas été fasciné par l'univers de Forster, mais plutôt par la vision qu'en avait deux autres cinéastes qui, eux, s'étaient donné le mal de réfléchir aux problèmes d'adaptation que posait cette œuvre. (É.-U. 1992. Ré.: Charles Sturridge. Int.: Helena Bonham-Carter, Rupert Graves, Judy Davis, Helen Mirren, Giovanni Guidelli.) 113 min. Dist.: Finline Features. — M.S.

WHITE MEN CAN'T JUMP

Woody Harrelson
et Wesley Snipes,
*White Men
Can't Jump*

Attiré dès ses débuts par les contradictions qui assaillent l'Américain de la rue, Ron Shelton s'est rapidement démarqué des autres cinéastes hollywoodiens par sa fine oreille apte à saisir avec nuance la culture populaire des États-Unis. Ancien joueur de baseball, il se sert des sports comme microcosmes unique-



ment parce qu'il y est à l'aise, abordant par la bande des sujets autrement plus urgents. Hélas, avec *White Men Can't Jump*, Shelton n'a toujours pas réussi à se défaire d'un tic qu'on lui reprochait déjà dans ses deux longs métrages antérieurs: il filme les yeux fermés, c'est-à-dire à la manière de la télé, abusant d'un découpage technique qui frise la standardisation pure et simple. Il s'avère encore une fois un brillant observateur de mœurs, un sociologue patenté, un dialoguiste compétent, mais un tout petit metteur en scène. En prime cette fois-ci, chose que l'on ne retrouvait pas dans *Bull Durham*, le sport, en l'occurrence le basketball, l'enthousiasme un peu trop. À travers une saturation de ralents et une musique flirtant avec le rap, on se demande en quoi la dimension spectaculaire des pirouettes athlétiques des deux protagonistes sert le propos, puisqu'elle ne fait qu'éluider les véritables sujets du film: les préjugés interraciaux, la place de la femme américaine dans la vie de couple et le désarroi de l'homme (qu'il soit blanc ou noir) face à cette nouvelle situation. En outre, et cela est franchement pénible, *White Men Can't Jump* se donne de airs de «attention, voici une œuvre sans compromis montrant des scènes de rue dans tout leur réalisme; voyez comme on a osé...». Dès lors, le film semble affecté d'une prétention qui n'est pas sans le diminuer. (É.-U. Ré.: Ron Shelton. Int.: Wesley Snipes, Woody Harrelson, Rosie Perez.) 114 min. Dist.: Fox. — M.S.

24 IMAGES A DÉJÀ RENDU COMPTE DE

N° 56-57 PROOF

N° 58 CHEB

DANZON

HIGHWAY 61 (page 44)

JUSQU'AU BOUT DU MONDE

N° 59 MY OWN PRIVATE IDAHO

N° 60 LE STEAK