

## Critiques

---

Numéro 184, mai-juin 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49528ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

(1996). Compte rendu de [Critiques]. *Séquences*, (184), 41–49.



# Mission: Impossible

JAMES BOND CHEZ KAFKA

**A**u sein du cinéma narratif classique, les films d'espionnage ont souvent la particularité, héritée d'une tradition littéraire, de jouer à fond la carte des histoires compliquées à plaisir. La séduction de ce genre de films repose sur le défi que représente un parcours narratif sinueux où s'exerce un jeu de faux-semblants. Fidèle au genre, *Mission: Impossible* plonge le spectateur dans un labyrinthe narratif où les apparences sont trompeuses. Le film adopte presque exclusivement le point de vue de son héros Ethan, un jeune agent secret soupçonné injustement de trahison par ses supérieurs et qui tente par tous les moyens de démasquer le véritable traître. Ce sont là les prémices d'une intrigue placée, dès le début, dans la veine hitchcockienne de l'œuvre de De Palma. La mission impossible dont il est ici question est celle d'un homme qui doit non seulement prouver son innocence, mais aussi se racheter et venger les victimes d'un crime dont il a été témoin sans pouvoir intervenir. Ethan est donc le héros de palmien par excellence, faisant échos aux personnages joués par Cliff Robertson dans *Obsession*, Kirk Douglas dans *The Fury*, Nancy Allen dans *Dressed to Kill*, John Travolta dans *Blow Out*, Craig Wasson dans *Body Double*, Kevin Costner dans *The Untouchables* et Michael J. Fox dans *Casualties of War*.



L'archétype de ce héros tragique est évidemment le protagoniste de **Vertigo**, un film qui obsède Brian De Palma. Or, jusqu'à maintenant, De Palma est toujours parvenu à imaginer des histoires fortes autour de cette figure héroïque hitchcockienne, des histoires où le réalisateur exerce son goût et son art du mélodrame flamboyant. Mais, avec **Mission: Impossible**, De Palma se retrouve avec une intrigue qui fonctionne sur l'ambiguïté des personnages. L'enjeu émotif du récit demeure vague jusqu'à la toute fin afin de préserver le mystère des protagonistes. Rendu là, c'est trop peu et trop tard pour donner au récit le poids émotif qu'on aurait souhaité. Cependant, il s'agit-là de la seule véritable déception engendrée par cette œuvre finalement peu banale.

En fait, ce film d'espionnage aux méandres apparemment inextricables fonctionne moins sur un enjeu narratif et émotif classique que sur une logique de cauchemar kafkaïen, ce qui revient à dire une quasi absence de logique. Ce n'est sans doute pas un hasard si la première partie du film se déroule à Prague, la ville natale du célèbre écrivain tchèque. Le film ne tarde pas à instaurer un climat de paranoïa et de mystère qui a pour but de constamment déstabiliser le spectateur. Dans une des scènes les plus kafkaïennes du film, Ethan se retrouve dans un restaurant ayant l'apparence d'un immense aquarium où il s'aperçoit que les clients et les serveurs sont des espions qui le surveillent. De Palma crée dans cette scène un étonnant climat de paranoïa cauchemardesque dont le caractère oppressant est accentué par l'utilisation habile de cadrages obliques. Dans une autre scène, le héros à demi endormi est victime d'une étrange hallucination (d'ailleurs prémonitoire) qui place encore une fois le récit sur un mode quasi onirique. Pas surprenant qu'au début du film, Ethan soit davantage préoccupé par la qualité de son café que par les détails stratégiques de sa prochaine mission.

Ainsi construite comme un jeu de miroirs où les personnages s'affrontent en se mystifiant les uns les autres, l'intrigue de **Mission: Impossible** force le spectateur à remettre toujours en question les acquis apparents du récit. Prenons la scène de l'opération d'espionnage à Prague, au cours de laquelle les coéquipiers d'Ethan sont victimes d'un guet-apens fatal. La scène est essentiellement racontée du point de vue d'Ethan,

à quelques exceptions près. C'est en partie par médiation électronique (une montre munie d'un moniteur vidéo et un système de transmission radio), que le héros est témoin à distance du sort tragique de ses collègues (comme le héros de **Blow Out** ou l'héroïne de **The Fury**, un film dans lequel la télépathie remplace la technologie, avec le même effet). Plus tard dans le récit, Ethan prétend lever le voile sur les mystères de cette scène en racontant, à un interlocuteur qu'il

veut piéger, une version volontairement erronée des faits. De Palma fait alors une chose incroyable. Alors même qu'Ethan poursuit sa description orale, le réalisateur introduit des flash-back visuels montrant une version différente de la scène, en l'occurrence la version à laquelle Ethan croit véritablement.

Bien sûr, à la fin, on se rend compte qu'il manque des pièces à ce puzzle et que certains morceaux ne s'imbriquent pas toujours parfaite-

## L'OBSESSION DE BRIAN



Sans doute plus sensible que mon collègue à l'obsession que porte De Palma à **Vertigo**, j'ai remarqué, dans la trame narrative de **Mission: Impossible**, un plus grand dialogue entre les deux films. Une *intertextualité*, si l'on veut, qui instaure la tragédie et crée l'émotion dont Girard dit regretter l'absence partielle dans le nouveau film de De Palma. Le rappel à **Vertigo** commence dès la scène du prologue où l'on assiste aux efforts de Ethan pour ranimer Claire, l'agente qu'il aime secrètement. On revoit ici la scène de séduction nécrophile entre Madeleine (Kim Novak) et Scotty (James Stewart) dans **Vertigo** (i.e. la scène de sauvetage sous le pont de San Francisco). On comprend même, une fois l'épilogue de **Mission: Impossible** accompli, que Claire, à l'instar de Madeleine, se joue de son sauveur dans cette première scène. Elle a été engagée par son mari pour séduire Ethan, ce qu'elle fait admirablement. Il va sans dire alors que son époux, qu'interprète John Voigt, a pour modèle Gavin Elster, le mari comploteur et meurtrier du film d'Hitchcock. Ce prologue en miroir de **Mission: Impossible** préfigure aussi la mort véritable de Claire qui, comme Madeleine/Judy dans **Vertigo**, est condamnée à mourir une seconde fois au cours du récit devant le regard impuissant de son amant qui l'a rejetée.

Il est à noter que, dans les deux cas, la mort de la jeune femme est le résultat direct de l'amour qu'elle porte à l'homme qu'elle devait leurrer. Comme quoi le romantisme est forcément tragique chez Hitchcock comme chez De Palma.

Entre le prologue et l'épilogue de **Mission: Impossible**, l'émotion découle du dilemme moral auquel Ethan est confronté. Il aime l'épouse de son employeur et mentor mais ne peut se résoudre à assumer pleinement son désir. Tout comme il rejette, le plus longtemps possible, l'idée que Claire est peut-être coupable de trahison. C'est cet enjeu dramatique qui se trouve être le véritable moteur du récit, bien plus finalement que la quête de cette fameuse liste de noms d'agent secrets, un McGuffin palpitant certes, mais un McGuffin quand même (à l'image, par exemple, de l'histoire controuée et rocambolesque de **North By Northwest**). Ce n'est qu'en reconnaissant la double nature de l'intrigue que l'on peut saisir et ressentir l'émotion qui se cache sous les non-dits de **Mission: Impossible**.

La prochaine fois que vous verrez le film de De Palma, remarquez bien l'utilisation des chœurs dans la scène du flash-back entre Tom Cruise et John Voigt. Ils donnent à la narration omnisciente du héros une dimension complètement lyrique et soulignent à merveille le moment de torture mentale lorsque Ethan imagine puis rejette l'image de Claire en agent double. Mais encore faut-il avoir des yeux pour voir et des oreilles pour entendre.

Johanne Larue



ment. Personnellement, le film continue à me captiver même lorsque l'intrigue m'échappe, et ce grâce à la force et l'invention du travail de De Palma. Il y a dans *Mission: Impossible* des séquences qui s'imposent sur le champ comme des morceaux d'anthologie. Chez De Palma, comme chez Hitchcock, la mise en scène transforme l'art du suspense en un véritable *happening*. C'est vrai plus que jamais dans la prodigieuse séquence où Ethan et ses espions s'introduisent dans le siège social de la CIA pour y voler un document secret. Le héros doit pénétrer une chambre-forte qui est munie de détecteurs ultra-sensibles au moindre son et au moindre contact physique. Véritable chef-d'œuvre de précision et d'ingéniosité, cette scène se déroule dans un silence presque total et elle parvient à créer des moments de suspense formidables à partir d'éléments pourtant bien peu spectaculaires, comme par exemple une simple goutte de sueur.

Il faut attendre la scène finale, qui se déroule à bord d'un TGV, pour que *Mission: Impossible* livre sa seule et unique vraie scène d'action. Mais l'attente du spectateur est alors récompensée par une séquence d'une extravagance jubilatoire. Rendu là, De Palma renonce complètement à la vraisemblance et va aussi loin que les effets spéciaux le lui permettent dans l'élaboration d'une scène de bravoure totalement démente. Plus ou moins préparé à une telle décharge d'adrénaline, le spectateur demeure encore une fois décontenancé, en plus d'avoir le souffle coupé.

Malgré ses faiblesses (dont un Tom Cruise inégal au sein d'une équipe d'interprètes assez remarquable, où se démarquent Vanessa Redgrave et Henry Czerny), malgré des aspects inaboutis, *Mission: Impossible* demeure une expérience passionnante, un film excentrique qui ne cesse de se métamorphoser, à l'image de son héros. Kafkaïen, disais-je?

Martin Girard

#### MISSION: IMPOSSIBLE

— Réal.: Brian De Palma — Scén.: David Koepp, Robert Towne d'après la série télé créée par Bruce Geller — Photo: Stephen H. Burn — Mont.: Paul Hirsch — Mus.: Danny Elfman, Lalo Schiffrin — Déc.: Norman Reynolds — Cost.: Penny Rose — Casc.: Greg Powell — Maq.: Rob Bottin — Int.: Tom Cruise (Ethan Hunt), John Voight (Jim Phelps), Henry Czerny (Kittridge), Emmanuelle Béart (Claire Phelps), Jean Reno (Krieger), Ving Rhames (Luther), Vanessa Redgrave (Max), Kristin Scott-Thomas (Sarah), Ion Caramitru (Zosimov), Emilio Estevez (Jack), Ingeborg Dapkunaite (Hannah) — Prod.: Tom Cruise, Paula Wagner — États-Unis — 1996 — 110 minutes — Dist.: Paramount.



Kristin Scott-Thomas et Tom Cruise

## Et si Claire n'était pas morte?



Il n'est pas rare que, dans ses relectures post-modernes de l'œuvre de Hitchcock, De Palma réserve un sort différent aux doubles qu'il a imaginés pour prendre la place des héros du Maître. Question de transformer le discours initial de Hitchcock ou, plus simplement, de panser certaines plaies de cinéphilas (voir *Séquences*, no 168). Il est donc amusant de remarquer dans *Mission: Impossible* que rien ne prouve, hors de tout doute, que Claire meurt vraiment à la fin du film. On sait déjà, à cause du prologue, que la jeune femme s'est fait une spécialité de feigner la mort. Se sachant en mission périlleuse, il n'est pas improbable que, dans la scène finale, elle porte un gilet anti-balle sous ses vêtements. Cela expliquerait pourquoi l'on ne voit pas de sang lorsque son mari lui tire dessus ou encore lorsque Ethan se penche sur elle. On remarque aussi, le sourire en coin, qu'à la toute fin du film, un reporter télé nous annonce que malgré l'accident ferroviaire, «personne, à bord du train, n'a été tué». Dans un film où les trompe-l'œil, les canulars et les faux-semblants abondent, serait-on si surpris d'apprendre que Claire nous a encore une fois leurrés? C'est peut-être le *sequel* qui nous le dira.

J.L.



## Underground

### La grande illusion

J'avais la curieuse impression, en sortant d'un premier visionnement d'*Underground*, que je venais de faire l'expérience de quelque chose d'unique, d'indescriptible, qui débordait les frontières habituelles du cinéma. Mais quelles sont-elles, au fait, ces frontières? J'étais incapable de parler du film autrement qu'avec l'aide de quelques superlatifs maladroits: film immense, démesuré, effréné, débordant, chaotique. J'en étais même à me demander si on pouvait encore vraiment parler de film, tant l'ampleur de la charge nous entraînait hors des horizons connus. Et puis je suis retourné voir *Underground*. Heureusement.

Heureusement, parce que l'impression de chaos que m'avait laissé le premier visionnement (impression légitime, faut-il ajouter, tant ça bouge vite et dans tous les sens — au bout de trois heures, la cour déborde) a fait place à une espèce de clarté sous-jacente que les effets de surface, le mouvement débridé du récit autant que celui des personnages et de la caméra m'avaient caché jusque-là. Derrière se dissimulait peut-être la vraie lame de fond, celle qui sous-tend tout le reste, celle sans laquelle quelque reste que ce soit n'existerait d'ailleurs peut-être même pas.

Il faut rappeler qu'*Underground* est un film à sujet historique. On pourrait résumer outrageusement en disant, qu'il s'agit de nous présenter cinquante ans de turbulence yougoslave à travers le destin de trois personnages. Trois personnages qui vivront successivement l'occupation allemande pendant la seconde guerre mondiale, la guerre froide sous le régime de Tito, puis le récent conflit qui a déchiré pour de bon l'ex-Yougoslavie. Dès les séquences d'ouverture, le rythme s'installe, effréné, nourri de personnages excessifs, de situations de crise et de musiques tziganes. Un tourbillon qui s'épuisera comme de lui-même trois heures plus tard, aboutissant sur la vision onirique d'un monde où le recommencement semble de nouveau possible, par-delà le feu, le sang, la destruction.

Je parlais, il y a un instant, de lame de fond, et je ne sais pas si l'expression est juste. Ce n'est qu'une manière d'essayer de nommer le regard que porte Kusturica sur l'histoire qu'il nous ra-



Underground

conte. Et que nous dit-elle, cette histoire? Elle nous parle d'un monde dans lequel les apparences cachent des vérités terribles. Un monde fait de simulacres, de représentations sans fin, de miroirs déformants que tous ont le devoir de prendre pour la réalité. Au premier chef, il y a bien sûr le souterrain, métaphore centrale du film, dans lequel va vivre pendant des années un groupe de résistants à qui on fait croire que la guerre dure encore. Et comment la leur fait-on croire, sinon en mettant en place un système de représentation qui va des simulations de sirènes d'alerte jusqu'au simulacre de blessures que se seraient infligés les résistants «d'en haut».

Ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Avec pour sujet central la tromperie, le leurre (leurre que cette guerre sera la dernière, leurre qu'il y aura un vainqueur et un vaincu, leurre qu'un monde nouveau sera bientôt possible), la véritable force du film de Kusturica est d'arriver à pétrir son thème à même les armes du cinéma. Tout n'est que représentation dans *Underground*. Ça va des films de propagande guerrière qu'on projette aux résistants du souterrain à ceux qu'on tourne, à l'extérieur, à la gloire des héros communistes qui ont tout intérêt à réécrire l'histoire en se donnant le beau rôle. Ça va de la volage Natalijia qui se donne sans remords autant à l'officier allemand qu'à son ennemi —

car après tout, il faut d'abord sauver sa peau tout en assurant ses arrières — à la même Natalijia qui joue le théâtre le plus faux qui soit pour le bon plaisir de l'occupant allemand.

Il y a quelque chose de très touchant dans la manière qu'a le film d'insuffler à ceux qui ont choisi la voie de la crédulité une dose d'humanité que leurs «maîtres» n'effleureront jamais. C'est le cas de Blacky, chef des résistants du souterrain, que son ami Marko a trompé pour s'approprier sa femme. Blacky a un fils, né dans le souterrain, marié dans le souterrain des années plus tard. Le jour de leur sortie, ils tombent sur le tournage d'un film relatant l'un des événements marquants de la vie de Blacky. Après des années passées à croire aux apparences, on ne change pas du jour au lendemain. Prenant le simulacre (le tournage d'un film) pour la réalité, et fort de sa conviction que la guerre dure encore, Blacky va tirer sur l'acteur qui tient le rôle de son ennemi de toujours. Le fils, pendant ce temps, s'émerveille des nouvelles visions que le monde lui apporte. Il est d'ailleurs encore maladroit à nommer la lune et le soleil. Et puis très vite, si peu préparé à la violence qu'il découvre dans le monde d'en haut, il exprime le désir de retourner vivre dans le souterrain. C'est-à-dire là où les images du monde sont plus rassurantes que le monde tel qu'il est.



La magie d'*Underground* est d'arriver à évoquer tout cela dans le cadre d'un film où le burlesque côtoie le tragique, et la folie meurtrière le bonheur de vivre. Les personnages, en même temps que prisonniers d'un système de représentation qui fait d'eux de simples instruments dans les mains d'un pouvoir, n'ont d'autre échappatoire que d'investir à leur tour d'autres modes de mise en représentation pour échapper à l'anéantissement ou au désespoir. C'est sans doute ce qui explique la fréquence et l'importance des banquets et des fêtes dans le film. Mais plus on avance, plus on sent que même cet exutoire ne suffit plus. C'est le cas, par exemple, de Natalijia, qui craque à l'occasion du banquet de mariage du fils de Blacky. Ayant choisi le camp des vainqueurs bien des années auparavant, elle n'arrive plus à assumer le rôle qu'elle est contrainte de jouer dans les circonstances.

Cette séquence de mariage représente d'ailleurs le début de la fin, tant sur le plan de l'histoire qui nous est racontée que pour la crédulité des personnages face aux systèmes de leurre qu'ils se sont construits. Natalijia craque, le souterrain explose, la mariée se noie. Ultime leurre puisqu'elle renaîtra sous peu, accompagnée de plusieurs autres «noyés», pour une finale qui est de l'ordre de la poésie pure. Car au-delà du mensonge et de la tromperie érigés en système, au-delà de la mise en crise de tout système de représentation ayant pour but l'exercice d'un quelconque pouvoir, le film de Kusturica nous laisse sur une note d'espoir. Espoir tragique, sans doute, puisqu'il faut passer par la mort et la destruction de l'ancien monde pour accéder à nouveau à la vie. Mais espoir quand même, puisqu'il ne s'agit peut-être que d'un dernier leurre.

Jean-Claude Marineau

#### UNDERGROUND

— Réal.: Emir Kusturica — Scén.: Dusan Kovacevic, E. Kusturica, d'après la pièce de D. Kovacevic — Photo: Viko Filac — Mont.: Branka Ceperac — Mus.: Goran Bregovic — Son: Marko Rodic, Svetoljic Zajc — Déc.: Miljan Kljakovic «Kreka» — Cost.: Nebojka Lipanovic — Effets spéc.: Petar Zivkovic, Roman Tudzaroff, Martion Kulhanek — Int.: Miki Manojlovic (Marko), Lazar Ristovski (Peter Popara «Blacky»), Mirjana Jokovic (Natalija), Slavko Stimac (Ivan), Ernst Stotzner (Franz), Srdan Todorovic (Jovan), Mirjana Karanovic (Vera), NMilena Pavlovic (Jelena), Dragan Mikolic (le réalisateur), Bata Stojkovic (Bata), l'orchestre Slobodan Salijevec (l'orchestre gitan), le singe Charlie (Soni) — Prod.: Pierre Spengler, Daniela Romano, Maksa Catovic, Kaarl Baumgartner — France/Allemagne/Hongrie — 1995 — 167 minutes — Dist.: Alliance.

## Fargo

### L'autre Marge

À eux seuls, les frères Ethan et Joel Coen constituent un courant unique dans le cinéma de fiction américain. Loin de Hollywood et de ses productions majoritairement pré-fabriquées (combien de Peter Hyams doit-on subir pour jouir d'un seul Tim Burton?), de même que détaché du parfois radical mouvement indépendant sanctionné et nourri (construit?) par le Festival de Sundance, le duo de frangins poursuit son parcours, en marge du cinéma commercial dominant. Avec *Fargo*, les auteurs reviennent à une forme plus simple, qui rappelle davantage leur premier coup de maître (*Blood Simple*) que leur ambitieux et ludique long métrage précédent (*The Hudsucker Proxy*). On n'a d'ailleurs pas manqué de reprocher aux cinéastes, à l'occasion de ce film, de se complaire dans l'esbroufe visuelle, par l'étalage d'une virtuosité technique un peu gratuite, de même que par un souci du contenant au détriment du contenu (ce qui donnait quand même lieu à une époustouflante direction artistique). Que l'on soit d'accord ou non avec de telles réserves, on ne peut certes pas les formuler à l'endroit de *Fargo*.

Cette histoire de faux kidnapping bâclé, qui débouche sur un cauchemar aussi sanglant et meurtrier qu'absurde, profite donc d'une mise en scène sobre et contrôlée (certaines mauvaises langues préféreraient peut-être employer le mot désenflée...). Située dans l'État qui a vu naître les deux frères, le Minnesota, l'action est ancrée dans une tradition hivernale rude et impitoyable. Par moments, les Coen exploitent la blancheur virginale de la neige tel un peintre devant son canevas ou encore, tel un spectateur devant un écran de cinéma illuminé. Ils composent des tableaux saisissants, à la limite de l'abstraction. Prenons celui en plongée sur un terrain de stationnement, où l'on observe un personnage, presque réduit à la taille d'un point noir par la perspective, rejoindre sa voiture. Il y a également l'image d'ouverture, filmée au téléobjectif, qui rend la progression d'une automobile à la fois inquiétante et indiscernable. Rarement aura-t-on vu l'hiver transfiguré au cinéma par une aussi forte poésie visuelle.

D'un point de vue narratif, la structure de

*Fargo* se veut implacable et linéaire. Ceux qui se souviennent de l'excellente mais défunte *sitcom* *The Golden Girls* ne pourront s'empêcher d'évoquer les nombreuses et abracadabrantes anecdotes relatées par Rose Nylund sur son village natal de St-Olaf, également au Minnesota. Les récits de l'attachante et naïve Rose avaient l'habitude de prendre racine dans une réalité tangible, pour dérapier progressivement vers un surréalisme simultanément fatal et désopilant. La trame de la récente œuvre des Coen procède d'un déploiement discursif similaire, y compris le générique d'ouverture qui mentionne un fait divers comme source, et le désaveu habituel en fin de film (toute ressemblance avec une personne est fortuite...). Les créateurs entretiennent une ambiguïté mystifiante et jouissive! La première partie du film se concentre sur l'élaboration et la mise en action, par Jerry Lundegaard et ses acolytes, du projet de kidnapping de son épouse névrotique, tandis que la seconde nous montre Marge Gunderson mener son enquête sur un triple homicide qui a eu lieu dans son district, Brainerd (sic!). Au cours de l'établissement de l'action, tout ce qui peut possiblement mal tourner, tourne effectivement mal, au grand dam de Jerry (mais à notre irrépressible amusement). Le récit bascule plus ouvertement dans la comédie à l'aide du plan qui introduit l'univers ouaté de la détective. Un panoramique combiné à un travelling nous fait voir les outils d'un peintre (le mari de Marge, Norm), avant de s'arrêter sur le couple endormi.

Dès lors, un humour noir enrobé d'une surprenante violence se manifeste. L'aspect comique provient, bien sûr, de la couleur des personnages, qui parlent tous avec un accent scandinave plus ou moins marqué. Les comédiens s'en donnent visiblement à cœur joie. La récurrence fréquente des «yaaah» dans les dialogues (le mot «yes» déformé par l'accent nordique) suscite l'hilarité du public, en même temps qu'elle revêt l'expression d'une allure de mantra, symbolisant à la fois l'apparente ingénuité des gens (ils ne sont pas aussi stupides qu'ils en ont l'air) et leur normalité différente, qui résiste à l'envahisseur et permet de restaurer l'ordre dans la communauté (souvenez-vous des remontrances que Marge administre à l'un des criminels, dans l'une des dernières scènes du film!). Les Coen aiment visiblement les personnages qu'ils ont créés, et attendaient des acteurs qu'ils ont choisis une



attitude semblable. Le toujours verbo-moteur Steve Buscemi n'a d'excès que son débit, sa performance globale évitant la caricature facile. Il joue son rôle de paumé un peu méprisable avec sérieux et retenue. Il en va de même pour la géniale Frances McDormand, qui réussit à traduire toute la fragilité féminine de son rôle (la tordante scène du lieu du crime où elle se penche pour calmer le haut-le-cœur dû à sa grossesse), et une perspicacité policière, non-abusive, que l'on ne saurait soupçonner de prime abord.

En ce qui a trait à la violence, saugrenue à souhait, on ne saurait réprimander les Coen de l'illustration qu'ils en font. Celle-ci s'imisce à chaque fois de manière inattendue dans le récit, dure peu de temps et se voit presque toujours désamorcée par un complément comique. Il ne s'agit pas d'une stratégie à la *Pulp Fiction* (qui fait un peu branché, avouons-le, mais plutôt d'une conséquence directe, soit de la maladresse des personnages (les serviettes ensanglantées sur la joue de Buscemi), soit de l'intrinsèque brutalité sadique de ceux-ci (le complice de Buscemi poussant la jambe de ce dernier dans le pulvérisateur de bois, après l'avoir tué à la hache).

On peut affirmer sans hésiter que les frères Coen proposent avec *Fargo* une œuvre pleine de maturité, qui commande le respect.

Alain Dubeau

1. «*There's more to life than a little money... And here you are, and it's a beautiful day. Well, I just don't understand it!*» Ironiquement, la magnifique journée à laquelle la piteuse Marge renvoie s'annonce plutôt comme un blizzard typique du centre-Nord américain!

#### FARGO

— Réal.: Joel Coen — Scén.: J. Coen, Ethan Coen — Photo: Roger Deakins — Mont.: Roderick Jaynes — Mus.: Carter Burwell — Son: Skip Lievsay, Allan Byer — Déc.: Thomas P. Wilkins — Cost.: Mary Zophres — Int.: William H. Macy (Jerry Lundegaard), Steve Buscemi (Carl Showalter), Frances McDormand (Marge Gunderson), Peter Stormare (Gaeur Grimsrud), Harve Presnell (Wade Gustafson), Steven Reever (Shep Proudfoot), Larry Brandenburg (Stan Grossman), John Carroll Lynch (Norm Gunderson), Kristin Rudrud (Jean Lundegaard), Bruce Bohne (Lou) — Prod.: E. Coen — Etats-Unis — 1995 — 100 minutes — Dist.: Cinéplex Odéon.

## Par-delà les nuages Le miracle n'a pas eu lieu

Lors de la présentation en grande pompe de *Par-delà les nuages* au dernier festival de Venise, Bernardo Bertolucci a ni plus ni moins appelé à l'immunité face à toute critique, car selon lui, Michelangelo Antonioni est devenu un monument national qu'on ne peut remettre en question.

D'autre part, on a parlé de miracle à propos de ce projet mené à son terme, compte tenu de l'état du cinéaste qui, à 83 ans, est hémiparétique et aphasique depuis un accident cérébro-vasculaire survenu en 1985. Ainsi, doutant des capacités d'Antonioni, les compagnies d'assurances ont exigé qu'un réalisateur de secours soit attaché au projet, et c'est à Wim Wenders qu'on a fait appel.

On doit donc saluer le courage et l'opiniâtreté d'Antonioni. Et pour ces raisons, il n'est pas exagéré de prétendre que la sortie de *Par-delà les nuages* constitue un événement en soi. Faut-il pour autant suivre Bertolucci et proclamer qu'il s'agit d'une œuvre majeure et insaisissable, pour reprendre certains termes entendus à la télévision? Absolument pas. Malgré tout le respect dû au maître de Ferrare, on se doit au contraire de constater que son dernier film n'est pas à la hauteur de nos attentes.

Le principal problème réside à mon sens dans le recours à la formule du film à sketches. Dans les œuvres précédentes d'Antonioni, la lenteur de l'action, combinée à une savante composition des éléments du décor, reflète des états d'âme des personnages, contribuaient à créer un état de fascination chez le spectateur. Or, dans *Par-delà les nuages*, cette lenteur est belle et bien au rendez-vous, surtout dans les deux premiers récits, mais en raison de la brièveté de ceux-ci, la fascination a peine à s'exercer et laisse place à une certaine lassitude. Dans ces conditions, les compositions picturales complexes chères à Antonioni deviennent gratuites et peu impressionnantes. Il y a bien entendu quelques exceptions, notamment la perspective créée par les colonnades de la cour intérieure dans le premier sketch à Ferrare, ainsi que la plongée sur la rive de Portofino, qui est une pure splendeur.

Par ailleurs, lorsqu'on doit évaluer un film à sketches, on ne peut s'empêcher de comparer

ceux-ci entre eux et de considérer en bloc chaque récit. Ce qui a pour effet de nous faire oublier parfois certains moments de grâce propres à une histoire moins réussie, au détriment des récits plus globalement satisfaisants. Eh bien ici, il est difficile de trancher, car chacun des sketches contient ses bons et ses mauvais côtés.

Prenons le premier. Sur le papier, il s'agit d'une histoire fascinante et bien construite. Cette curieuse relation amoureuse idéalisée, sans



Peter Weller et Fanny Ardant

consommation de l'acte sexuel, chose qui, aux dires du réalisateur, semble tout à fait normale pour les habitants de Ferrare, était effectivement riche en possibilités. Mais en dépit du fait qu'Antonioni filme avec talent les quartiers de sa ville natale, le jeu quelconque d'Inés Sastre et de Kim Rossi-Stuart vient briser le charme, d'autant plus que le doublage français de la voix de ce dernier est exécrable.

Dans le deuxième sketch, qui s'ouvre sur une vue imprenable de Portofino, la brève rencontre entre le réalisateur et la jeune vendeuse meurtrière ne va au fond pas très loin, si ce n'est dans la complaisance lorsqu'il s'agit de filmer le corps dénudé de Sophie Marceau (au demeurant superbe). De plus, la scène érotique est affublée d'un accompagnement musical d'une rare insipidité. Bref, il serait vain de déceler ici quelque approfondissement psychologique ou métaphysique.

En ce qui a trait au troisième récit, de loin le moins intéressant, il débute pourtant par une des idées les plus jolies du film, celle des porteurs qui ralentissent pour que leur âme les rattrape. Cette anecdote racontée par Chiara Caselli à Peter Weller dans un café sert de lien astucieux à la scène de ménage que fait subir Fanny Ardant à Weller. Mais la suite du sketch s'avère convenue et verse dans la mauvaise théâ-



tralité. La deuxième partie, dans le vaste appartement dégarni de Jean Reno, apparaît alors peu crédible, voire risible. Ainsi, ce sketch qui est le plus authentiquement antonionien par sa thématique et son traitement de l'espace, est également le plus raté.

En fait, le dernier récit s'avère le mieux réussi. Si on fait abstraction du jeu agité de Vincent Perez, on frise presque la perfection. Bien écrit et bien filmé dans les petites rues d'Aix-en-Provence, ce sketch qui exprime en termes inspirés l'amour divin bénéficie en outre de la grâce tranquille d'Irène Jacob.

Quant aux segments de transition que l'on doit à Wim Wenders, ils sont loin de déparer l'ensemble de l'œuvre. On sent toutefois que dans le prologue, le brouillard est plus antonionien que nature et le commentaire en voix off du personnage du réalisateur sent souvent la prétention à plein nez. Mais lorsque l'on voit Malkovich regarder pensivement une carte postale de Portofino, assis sur la balançoire d'une plage balayée par le vent, on assiste à un des plus beaux moments visuels du film, doucement bercé par une envoûtante mélodie de U2. Par ailleurs, il faut préciser qu'Antonioni, tenant à juste titre à s'appropriier le film, a refait le montage des scènes tournées par Wenders, si bien que celles où apparaissent Marcello Mastroianni et Jeanne Moreau (hommage peu subtil à *La Notte*) ont été largement abrégées, ce qui explique leur frustrante fugacité.

En définitive, *Par-delà les nuages* est un film à voir, mais pour ce qu'il est: une œuvre mineure mais fort personnelle, traversée de moments, mais souvent prétentieuse, voire redondante, et qui n'a hélas pas toujours su tirer le meilleur parti de sa formidable équipe d'interprètes.

Louis-Paul Rioux

#### PAR-DELÀ LES NUAGES (Al di là delle nuvole)

— Réal.: Michelangelo Antonioni [prologue, entractes et épilogue: Wim Wenders] — Scén.: M. Antonioni, Tonino Guerra, W. Wenders d'après *Quel bowling sul Tevere* (Rien que des mensonges) de M. Antonioni — Photo: Alfio Contini [Robby Muller] — Mont.: Claudio Di Mauro, M. Antonioni [Peter Przygodda, Lucian Segure] — Mus.: Lucio Dalla, Laurent Petitgand, Van Morrison, Passengers — Son: Jean-Pierre Ruh, Vincent Arnardi, Thierry Lebon — Déc.: Thierry Flamand — Cost.: Esther Walz — Int.: John Malkovich (le réalisateur), Inès Sastre (Carmen), Kim Rossi-Stuart (Silvano), Sophie Marceau (la vendeuse), Chiara Caselli (Olga), Peter Weller (Roberto), Fanny Ardant (Patrizia) — Prod.: Philippe Carcassonne, Stéphane Tchal Gadjieff, Felice Laudadio, W. Wenders — France /Italie/Allemagne — 1995 — 104 minutes — Dist.: Alliance.

## Au travers des oliviers

### La montagne d'un rien

Ce long métrage du cinéaste iranien est la suite logique de *Et la vie continue* tourné il y a quatre ans. Comme quoi rien n'arrête la vie ni la quête néo-néo-réaliste d'Abbas Kiarostami qui se poursuit inlassablement. Une caméra dans une auto découvre un paysage dévasté. Pas d'erreur, c'est bien Kiarostami. L'œuvre de toute une vie, la même œuvre, la même vie, le même paysage détruit par un tremblement de terre.

Encore un film dans un film, diront certains. Mais, dans le paysage uniformisant actuel, où un plan de plus de trois secondes est troublant, un de cinq secondes dérangeant et un de dix carrément hérétique, le film de l'Iranien relève de l'audace et de l'originalité. Le cinéaste porte un regard rempli d'humour et de tendresse sur les hommes et les femmes de son pays. Comme quoi le groupe ne cache pas l'auteur.

Car auteur il y a. Kiarostami inscrit sa présence dans la distanciation du film dans le film, de l'écran dans l'écran et du «jeu» des non-acteurs avec les vrais acteurs. Il prend le temps qu'il faut. Il filme comme on respire, on mange ou on boit. Il filme humainement, patiemment, sans juger, mais avec une perspective, une profondeur de champ et de point de vue.

Par exemple, il utilise de fréquents appels au hors-champ et à la voix off, nous rappelant que la vie est toujours ailleurs. Dans les superstitions et les croyances, dans les petits et les grands tremblements de terre, comme de cœur, chez les innocents et les croyants. Comme le bon dieu, le cinéaste ne juge pas. Il filme comme on parle à un ami, sans hausser le ton, avec compréhension et respect. À travers les oliviers, sa caméra préfère, en plan éloigné bien souvent, le portrait général au gros plan intime.

Selon lui, le plan fixe et de longue durée semble être le seul équivalent à un semblant de vérité. Après la tempête et la catastrophe naturelle, restent les arbres debout et fiers, pendant que les humains s'agitent un peu. Il n'y a pas d'autre histoire que le tournage de ce film, le reste n'est qu'anecdotes mais, évidemment, tout le style, toute l'attention et le souci du détail s'inscrivent en filigrane dans le récit, telle de la dentelle narrative.

Abbas Kiarostami continue donc ici sa chronique de la vie ordinaire où les femmes, ni soumises, ni résignées mais omniprésentes dans la motivation et l'avancement des hommes, mènent le jeu mine de rien. Les femmes sont à la base de la reconstruction de la maison et du pays, la force tranquille qui permet de poser la première pierre, l'agent catalysant qui empêche l'inaction, figure de séduction et de désir qui pousse les hommes hors de la tanière du désespoir qui guette.

Inspiré par cette image de la femme rédemptrice, le cinéaste y va de symboles et de métaphores simples qui collent bien à son esthétique sans jamais sombrer dans un ton racoleur. Comme cette scène de la théière en gros plan que l'on fait passer entre les techniciens du tournage. Ou cette phrase qui suit, toute simple et toute belle, comme une philosophie de vie: «Parfois je servirai le thé, parfois ce sera toi. C'est comme ça que je vois la vie.»

La répétition inlassable d'une même scène dans le film laissera certains spectateurs, mais jamais tout à fait la même, jamais tout à fait différente, cette stratégie nous dit que la vie, c'est comme la vaisselle, toujours à recommencer... Simplistes? Pas vraiment, cela ressemble plutôt à ces vérités de nos grands-mères qui deviennent parfois, dans la bouche ou les écrits des sociologues, des études de société.

Plus qu'une leçon de cinéma, *Au travers des oliviers* représente une leçon de vie. Rien n'est ni si simple, ni si compliqué. L'important c'est le voyage. Le respect d'un destin tout tracé d'avance dans la poursuite éternelle, universelle de la vie. Après la mort et la dévastation, le besoin de vivre, si fort, plus fort que tout. La distance n'a pas d'importance pour le coureur de fond et la course prévaut sur la raison de courir. C'est cela aussi vivre.

Mario Cloutier

#### THROUGH THE OLIVE TREES (Zir E Darakhtan E Zeyton)

— Réal.: Abbas Kiarostami — Scén.: A. Kiarostami — Photo: Hossein Djafarian, Farhab Saba — Mont.: A. Kiarostami — Son: Mahmoud Samakbashi, Youssef Nadjafi, Tchangiz Sayyad — Int.: Hossein Rezai, Tahereh Ladania, Mohamed Ali Keshavarz (le réalisateur), Farhad Kheradmand (le réalisateur du film dans le film), Zarifeh Shiva, Mahbanou Darabin, Ahmad Ahmadvour, Babak Ahmadvour — Prod.: A. Kiarostami — Iran/France 1994 — 103 minutes — Dist.: Alliance.



## Marchand de rêves

### Histoire d'un viol

Le dernier Tornatore est surprenant et déroutant! Surprenant, parce qu'il est le résultat de la réflexion d'un cinéaste dont le point de vue devient de plus en plus amer. Déroutant, parce que le film sonde les recoins les plus sombres de l'âme humaine. Avec *Marchand de rêves*, le réalisateur italien évoque les rapports historiquement difficiles entre la Sicile et le reste de l'Italie. Tornatore, lui-même Sicilien, a voulu raconter son île à l'aide d'une parabole sur ce peuple laissé à lui-même, dans l'incompréhension, l'ignorance et la pauvreté d'une Italie d'avant-miracle économique. Pour y parvenir, Tornatore invoque à nouveau les muses du cinéma et les souvenirs collectifs des insulaires. Il raconte l'histoire de Joe, un petit escroc qui, dans les années 50, débarque en Sicile en se faisant passer pour un opérateur de Cinecittà en quête de nouveaux visages. En échange d'une somme non négligeable, les villageois ont droit à un bout d'essai dans lequel ils doivent notamment réciter un passage d'*Autant en emporte le vent*. Mais dans leur générosité légendaire, ces émules de Clark Gable et Vivien Leigh — qu'ils soient gendarmes, agriculteurs ou mafiosi — finissent par en donner beaucoup plus. Ils dévoilent leur quotidien, leurs drames, leurs espoirs, leurs craintes! Pendant ce temps Joe, devenu marchand d'illusions amères, tourne à vide en se contentant d'empocher le fric et de profiter — parfois avec violence — des femmes pour qui il représente le rêve, l'évasion, l'ailleurs... (Le titre italien est à cet égard plus évocateur: *L'Homme des étoiles*). Évidemment Joe, se rendant compte de son erreur, va tenter de se racheter. Mais il sera trop tard, beaucoup trop tard... pour lui et pour les autres.

On reconnaît dans *Marchand de rêves* une couleur crépusculaire typique de Tornatore. Mais l'amertume qu'il dépeint va cependant plus loin que la simple nostalgie. Si l'on fait un bref retour sur ses films on remarquera en effet que chez Tornatore il est souvent «trop tard». La vie est passée et la mort a déjà débuté son œuvre. Cette thématique, en sourdine dans *Cinéma Paradiso*, investit complètement l'univers de *Ils vont tous bien* et de l'étonnant *Une pure formalité*. Le personnage de Joe, dans *Marchand de rêves*, n'échappera pas à ce destin. Puni pour

son méfait, il ne reviendra pas à temps pour sauver Beata de la folie dans laquelle il l'a lui-même plongée.

Pour illustrer toute l'ambiguïté de Joe, Tornatore fait appel à Sergio Castellitto, le visage traditionnellement sympathique de l'actuel cinéma italien et français (*Il grande cocomero*, *La famiglia*, *Le Grand Bleu*, *Alberto Express...*). Dans ce rôle à contre-emploi, l'acteur trompe tout le monde, spectateur compris. On le croyait bon, il se révèle grossier et hautain. Il y a chez lui l'arrogance de colonisateur, l'attitude douce-reuse et paternaliste du politicien. Sous un angle socio-politique, il y a là le comportement cynique d'une certaine Italie du Nord envers la Sicile. C'est en cela que le dernier Tornatore est terriblement acerbe. Ou du moins, il voudrait bien l'être car, malheureusement, la mise en scène n'a pas la force nécessaire pour parvenir à donner au film l'ampleur qu'exige un tel sujet. Le problème, dans *Marchand de rêves*, c'est que Tornatore a du mal à se débarrasser de ses tics sentimentalistes. Avec son obsession pour le romanesque le réalisateur court-circuite toute son approche sociologique, voire anthropologique, par des effets de spectacle qui distraient du propos véritable et distraient l'authenticité de l'entreprise. Tornatore cherche d'ailleurs tellement à faire cinéma, qu'il trouvera même le moyen de se citer lui-même lors de la scène finale — véritable figure imposée — où défilent en surimpression les visages et les voix de ceux qui ont marqué le passage de Joe en terre sicilienne. Si ce truc a fonctionné pour le montage des baisers censurés de *Cinéma Paradiso*, le drame humain que cherche à illustrer *Marchand de rêves* exige un réalisme bien plus grand. Ici, on n'a que faire de ces acteurs bien beaux et parfaitement post-synchronisés (comme c'est l'habitude dans le cinéma italien) dans un sicilien parfois un peu trop aseptisé.

Ironiquement, l'aspect le plus intéressant se trouve peut-être dans le hors-cadre, dans ce qui n'a pas été filmé. À en croire le dossier de presse, la petite histoire du tournage fut marquée d'épisodes assez révélateurs du milieu que Tornatore a tenté de dépeindre. Par exemple, on signale que Tiziana Lodato — encore mineure au moment du tournage — a travaillé sous l'œil sévère et réprobateur de sa famille; qu'une actrice est arrivée effondrée pour annoncer qu'elle ne pouvait plus faire le film parce qu'on venait, à l'improviste, de

lui proposer un poste d'enseignante; qu'une remplaçante de dernière minute s'est sentie à ce point exaspérée par les nombreuses prises d'une scène durant laquelle elle se fait humilier, qu'elle est parvenue à puiser dans sa colère croissante des accents émouvants de grande tragédienne.

C'est un peu cette réalité brute et envoûtante qu'on aurait aimé retrouver dans *Marchand de rêves*. En s'intéressant aux membres d'une société oubliée et méprisée, le film de Tornatore avait la force de devenir une grande tragédie, un drame néoréaliste! Malheureusement, il n'en restera que le souvenir plastifié d'un photoroman.

Carlo Mandolini

1. Ici, on ne peut évidemment s'empêcher de penser au film iranien *Salam Cinéma*.

#### MARCHAND DE RÊVES/THE STARMAKER (L'Uomo delle stelle)

— Réal.: Giuseppe Tornatore — Scén.: G. Tornatore, Fabio Rinaudo — Photo: Dante Spinotti — Mont.: Massimo Quaglia — Mus.: Ennio Morricone — Son: Massimo Loffredi — Déc.: Francesco Bronzi — Cost.: Beatrice Bordone — Int.: Sergio Castellitto (Joe Morelli), Tiziana Lodato (Beata), Franco Scaldati (le brigadier Mastropaolo), Leopoldo Trieste (le muet), John Alexander (la princesse), Salvatore Billa (le prince), Spiro Scimone et Francesco Sframelli (les frères Nasca), Mimo Gennero et Emilio Scimone (les mafiosi), Onofrio Ducata (le chef mafieux Realzisa) — Prod.: Vittorio et Rita Cecchi Gorri — Italie — 1995 — 113 minutes — Dist.: Alliance.

## Twister

### Safe sex hypnagogique?

Quoique la presse en ait dit, ni les carences du scénario, ni le caractère superficiel des personnages secondaires (qui ne s'excusent pourtant pas) n'arrivent à gâcher le plaisir que procure *Twister*. On se fiche même des invraisemblances scientifiques qui handicapent le récit tellement l'expérience du film s'avère viscérale.

Dans des conditions adéquates de visionnement, c'est-à-dire dans une salle où le son est bien calibré et dans un banc qui ne permet pas à notre vision périphérique de voir autre chose que l'écran, l'on ne peut faire autrement que de se laisser entraîner par le film. Non pas que *Twister* possède l'élan irrésistible et l'économie narrative de *Speed*, le succès précédent de Jan De Bont, mais il nous subjugué par la brutalité primordiale des images et des sons qu'il nous «inflige» et leur force onirique. C'est l'impres-





Helen Hunt et Bill Paxton

sion que nous donnent tous les plans sidérants où s'opposent tornades et héros. Même l'aspect un tant soit peu rapporté des effets spéciaux (le collage par ordinateur) contribue au sentiment hypnagogique qui se dégage de ces passages. Leur potentiel horrifique ne va pas sans rappeler la terreur sourde de *Jaws*, et leur puissance visionnaire, certains moments de *Close Encounters of the Third Kind*.

La référence au cinéma de Spielberg n'est sûrement pas fortuite puisque c'est son nom que l'on retrouve à la tête des producteurs de *Twister*. C'est d'ailleurs lorsque le style de De Bont se rapproche le plus de celui de son «patron» que le réalisateur nous émerveille vraiment. Comme dans la scène de nuit au ciné-parc. Les plans qui précèdent l'apparition de la tornade — l'écran de télé embrouillé, le travelling vers les rideaux soulevé par le vent et les regards que s'échangent Helen Hunt et Bill Paxton, les deux seuls personnes à comprendre ce qui s'en vient-, rappellent le subtil crescendo à bord de l'Orca lors de l'attaque de nuit du requin dans *Jaws*. Paradoxalement, la vue subséquente d'Helen Hunt, en plan pied, qui attend la tornade, debout et coite au milieu de la foule en panique, les bras légèrement ouverts et le visage tourné vers le monstre bruyant mais encore invisible, évoque tous les héros spielbergiens surpris avant le moment de l'extase, en contre-plongé et filmé au grand-angle, devant une vision féérique (Roy Neary dans *CE3K*, Elliot dans *E.T.*, Indy devant l'arche sacrée...). Dans *Twister*, c'est une gigantesque tornade noire qui

s'offre au regard de Helen Hunt à la faveur d'un éclair. Cette vision a beau sembler antinomique, elle demeure sombrement féérique pour le cinéphile comme pour la scientifique qui, toute sa vie, a voulu s'en approcher. Il est d'ailleurs fascinant de remarquer qu'Helen Hunt joue ce moment avec, sur le visage, comme une attente, une lueur d'espoir trouble. On a la distincte impression que son personnage attend de la tornade qu'elle lui ramène son père (aspiré par un de ces monstres de la nature dans le prologue). Qui d'autre qu'un émule de Spielberg penserait à teinter d'émotion enfantine une scène pure et dure de suspense horrifique ? La séquence se poursuit de façon encore plus surprenante et poétique lorsque la tornade se met à interagir avec le film présenté au ciné-parc, *The Shining*. La vue des images terrifiantes de Kubrick insérées au sein du cauchemar de *Twister* a quelque chose de surréaliste, surtout lorsque, de façon synchrone, on voit Jack Nicholson détruire l'abri de sa femme à coups de hache au moment même où un vent de destruction déchire l'écran géant sur lequel le film continue de défiler. Quand les images de *The Shining* s'embrouillent ensuite dans le tourbillon sablonneux, on ne peut s'empêcher de penser que le monstre de Kubrick vient enfin de trouver un rival digne de lui. C'est tout un hommage que lui rendent De Bont et Spielberg<sup>1</sup>.

Ce que la presse un peu coincée (pour ne pas dire frigide) n'a pas relevé non plus, au sujet de *Twister*, c'est l'euphorie que procure l'expérience du film et le sans-gêne ludique de son discours sexuel. Parce qu'il ne faut pas se le cacher, les tornades de *Twister* sont autant de gigantesques orgasmes en quête de corps à posséder. C'est ce que savent très bien les deux héros du film, qui remettent leur divorce aux calandres grecques lorsque leur passion s'éveille à nouveau aux contacts de ces phénomènes de la nature. L'idée de faire de la nouvelle fiancée de Paxton une thérapeute sexuelle, souligne encore plus l'aspect humoristique de l'allégorie que nous offre le récit. Il est hilarant de voir madame soigner ses clients sur son téléphone cellulaire alors que la tempête fait rage autour d'elle. Et deux fois plutôt qu'une puisque la jeune femme doit partager un camion avec les deux héros surexcités qui la font sentir inadéquate. L'effet de miroir se poursuit lorsqu'une tornade se scinde en deux puis en trois pour mieux effrayer le trio humain, tourmenté

lui aussi par des sentiments orageux. Il est alors ironique, mais révélateur, qu'au terme de cet affrontement, la thérapeute apeurée enlace son fiancé en lui expliquant qu'elle avait toujours cru sa quête métaphorique. Bien sûr, sa méprise n'en est pas une. Le personnage de Bill Paxton, un homme à l'instinct légendaire et au passé un peu dingue, cherchait bel et bien à épancher sa soif d'émotions fortes avant de se faire soigner par sa maîtresse et se laisser domestiquer par elle. Mais chassez le naturel et il revient au galop ! Quand sa fiancée s'avoue défaite et s'éclipse avant la finale, c'est autant devant la supériorité d'Helen Hunt (qu'elle sait en mesure de partager la passion de Paxton) que devant l'impossible rivale sexuelle qu'elle reconnaît en la tornade.

Ici, pas question de *petite mort*, l'orgasme est une chose colossale qui promet vraiment de vous envoyer au septième ciel. Helen Hunt et Bill Paxton passent la majeure partie du film à courir, se crier après et hyperventiler devant l'insaisissable créature qui les élude. Lorsqu'ils pénètrent enfin la tornade, enlacés et retenus à la terre par des lanières de cuir (sic), l'euphorie et la peur qui les secouent trouvent un écho dans la salle. Tout comme l'incroyable sentiment de plénitude qui clôt leur expérience au terme de cette décharge d'énergie... cinématographique. Mais encore faut-il savoir comment ne pas boudier son plaisir. *Twister* ou comment (ne pas) pratiquer le *safe sex* ?

Johanne Larue

1. On remarque aussi qu'un des personnages mineurs du film s'appelle Kubrick et qu'un autre se prénomme Stanley.

#### **TWISTER (Tornado)**

— Réal.: Jan de Bont — Scén.: Michael Crichton, Anne-Marie Martin — Photo: Jack N. Green — Mont.: Michael Kahn — Mus.: Mark Mancina — Effets spéc.: John Frazier — Casc.: Mic Rogers — Son: Stephen Hunter Flick — Déc.: Joseph Nemecek III — Cost.: Nick Scarano — Int.: Helen Hunt (Jo Harding), Bill Paxton (Bill Harding), Jami Gertz (Melissa), Alan Ruck (Rabbit), Philip Seymour Hoffman (Dusty), Cary Elwes (Jonas Miller), Lois Smith (tante Meg) — Prod.: Kathleen Kennedy, Ian Bryce, M. Crichton — États-Unis — 1996 — 117 minutes — Dist.: Warner.