

Coups d'oeil

Numéro 165, juillet–août 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50070ac>

[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

(1993). Compte rendu de [Coups d'oeil]. *Séquences*, (165), 53–58.



Laurence Fishburne
et Angela Bassett

What's Love Got To Do With It?

En jouant le rôle de Tina Turner à l'écran, Angela Bassett risquait un double inconvénient: tout d'abord la crainte de mal représenter une légende encore vivante, ensuite comment traverser la dure épreuve d'éviter la pure et simple imitation? À en juger par le résultat, tout porte à croire que la jeune actrice a plutôt essayé de capter l'essence du personnage. Angela Bassett est émouvante, intègre, même si elle est prête à reproduire chaque geste de la Turner, sans pour autant la mimer. La «vraie» Tina Turner est une vedette à part. Transformant le symbole acquis après de dures épreuves en une charge sexuellement explosive, elle incarne l'énergie farouche des années 60 et la folie libératrice et consommée des années 70. À force de combat, elle devient son propre créateur, puisque l'homme censé l'avoir découverte se révèle une personnalité fruste, un personnage machiste dont les incertitudes existentielles et la jalousie perverse envers sa «fausse» protégée se soldent par des atteintes corporelles. Et l'aspirante-chanteuse se résigne malgré les excès, ou ne serait-ce pas pour sauvegarder l'unique espoir de continuer dans le métier? Il lui faudra la révélation du bouddhisme pour s'arracher des griffes d'un mari trop gênant, et recommencer à zéro pour réussir un

comeback marqué par une sorte de vénération de la part des foules. Car, à son âge, elle conserve un sex-appeal convoité par plusieurs femmes de sa génération. Comme toute biographie qui se respecte, tout cela est bien rendu dans **What's Love Got To Do With It?** L'Amérique a un profond respect pour les survivants. Et Tina Turner l'est dans la mesure où sa triste histoire aboutit à une fin rédemptrice. Narrativement, le film ressemble à un mélodrame, mais dans les mains du Britannique Brian Gibson, la vie mouvementée de la Diva pop devient un fait divers. Il s'agit du périple d'une combattante qui arrive à s'en sortir à la force du poignet. Son histoire est donc celle de milliers d'autres victimes de violence conjugale. Pour y croire, il fallait que l'interprétation fût crédible. Chez Angela Bassett, celle qui fut la femme de Malcolm X dans le film de Spike Lee, la simplicité se transforme soudainement en humilité car, pour autant que l'actrice puisse l'intégrer au rôle, elle demeure constamment consciente que le mythe est toujours vivant.

Élie Castiel

WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT? (Peu importe l'amour) — Réal.: Brian Gibson — Scén.: Kate Lanier, d'après le livre I, Tina, de Tina Turner et Kurt Loder — Int.: Angela Bassett, Laurence Fishburne, Vanessa Bell Calloway, Jennifer Lewis, Phyllis Yvonne Stickney, Khandi Alexander — États-Unis — 1993 — 118 minutes — Dist.: Touchtone.

For All Mankind

Dans ce documentaire inestimable, le réalisateur condense en une seule expédition neuf missions Apollo qui se sont déroulées entre 1968 et 1972. Ce sont les astronautes eux-mêmes qui commentent les extraordinaires images qu'ils ont ramenées de leur voyage inoubliable vers la Lune. Tournées principalement en 16 mm et complétées par d'autres sources (caméras extérieures et transmissions vidéos), ces images, qui sont souvent d'une netteté et d'une précision remarquables, nous font découvrir pour la première fois toute la splendeur des paysages lunaires. Elles nous offrent une perspective différente sur cet événement unique dans l'histoire de l'humanité. Il s'agit sans aucun doute du meilleur témoignage visuel et sonore de l'expérience lunaire, même si le document tend parfois à glorifier un peu trop élogieusement les États-Unis (le drapeau américain est omniprésent), eux qui, ne l'oublions pas, menaient parallèlement la guerre du Viêt-nam.

Mises à part ces images, souvent inédites, parfois familières, qui laissent une double impression de déjà vu et de nouveauté, c'est la puissante efficacité de la bande sonore qui étonne et impressionne le plus. Chaque son ou effet sonore, en particulier pour le décollage de la fusée Saturn V, a été minutieusement recréé grâce aux nouvelles technologies développées pour des films comme **Star Wars**, **Star Trek** ou **Blade Runner**. Il est fascinant de constater que l'univers fictif de la science-fiction cinématographique contribue aujourd'hui à reconstituer la réalité d'un événement passé. L'effet sonore fabriqué devient plus vrai que le son original. L'authenticité du fait historique cède donc la place à l'irréalité de l'expérience relatée ici. Une troublante ambiance onirique s'installe alors, accentuée par la musique envoûtante de Brian Eno et confirmée par l'illustration du rêve

d'un astronaute. Son rêve, digne de **2001**, est exprimé visuellement à l'aide des images des missions subséquentes, le submergeant ainsi dans une aura de prescience paradoxale qui fait frissonner. Une idée fortement originale dans un film intensément émouvant, qui laisse sur le spectateur une impression durable de ce qui fut la plus grande aventure humaine jamais entreprise.

André Caron

FOR ALL MANKIND — Réal.: Al Reinert — Mont.: Susan C. Korda, Goran Milutinovic, Eric Jenkins, Chuck Weiss — Mus.: Brian Eno — États-Unis — 1989 — 80 minutes — Dist.: Del Fuego.

L'Inconnu dans la maison

Véhicule pour le retour de Belmondo à l'écran cinq ans après **Itinéraire d'un enfant gâté** ? Indubitablement, diront certains. Mais tout en donnant à Belmondo tout le crédit qui lui est dû, il est aussi indubitable que cette nouvelle adaptation (la troisième en un demi-siècle) du roman de Simenon est une oeuvre intelligente qui permet à Georges Lautner, lui aussi devenu un vieux de la vieille, de communiquer au spectateur l'atmosphère frileuse, souffreteuse de l'oeuvre du maître du polar d'ambiance.

Et lorsque Jacques Loursat, le brillant avocat qui a sombré depuis dix ans dans l'alcool après le suicide de sa femme, entreprend de faire la lumière sur le meurtre d'un ami de sa fille sous son propre toit, le décor est planté. Tout est fixé, tout est joué, et semble-t-il, perdu d'avance. S'il regagne la considération et l'affection de sa fille Isabelle à l'issue d'un procès au cours duquel il parvient à sauver un innocent, Loursat demeurera, dans l'esprit du spectateur du moins (comme dans celui du lecteur du roman), un homme dont la musique interne s'appelle silence et qui voit s'effondrer autour de lui un

monde qu'il semble avoir mal connu ou mal cherché à comprendre.

Les personnages de Simenon, anti-héros par excellence d'une littérature toute particulière, paraissent avoir cessé de croire à leur destin pour n'y voir qu'une mascarade, une sorte de jeu truqué dont ils ont réussi à s'accommoder pendant toute leur vie.

Parabole aisée que Belmondo a voulu peut-être faire de sa propre vie (celle où il était encore Bébel pour le grand public) en choisissant de faire ce film qui nous le présente comme un homme qui en a vu d'autres et à qui on ne la fait plus. Dans l'univers inexorablement en sursis de Simenon, Belmondo semble se sentir parfaitement à l'aise et cet « inconnu dans la maison », ce n'est peut-être pas le jeune homme qu'il découvre chez lui, poussant son dernier soupir, c'est lui-même. Dans la douceur feutrée de ce film, on peut donc trouver, si l'on veut, une violence contenue, celle qui peuplait les grands appétits et les soifs de paroxysme d'un comédien dont la voix sourde et familière, le talent complet ont atteint (notamment grâce à ses derniers rôles sur scène, « Kean » et « Cyrano de Bergerac ») la grandeur la plus épurée.

Maurice Elia

L'INCONNU DANS LA MAISON — Réal.: Georges Lautner — Scén.: G. Lautner et J. Lartéguy d'après le roman de Georges Simenon — Int.: J.-Paul Belmondo, Cristiana Reali, Renée Faure, François Parrot, Geneviève Page, Sébastien Tavel, Pierre Vernier — France — 1992 — 104 minutes — Dist.: France-Film.

Tango

Dans le débat éternel sur la relation hommes/femmes, Patrice Leconte vient nous balancer son **Tango** sans prévenir. Ce à quoi on ne s'attendait pas, c'est cette drôlerie, cette joyeuse pochade qui ressemble aux premiers Bertrand Blier, ceux qui cachaient, sous des dehors de grosses farces, de prodigieux éléments sociaux propres à notre vingtième siècle enfin hystériquement émancipé. Blier s'est

alourdi ces derniers temps, laissant ses scénarios et sa caméra se perdre dans des méandres d'un sarcasme qui ne fait plus rire. Leconte, lui, après **Le Mari de la coiffeuse**, a repris les rênes de la comédie satirique (sans être sarcastique) et lui a rendu ses lettres de noblesse. Par certains aspects, **Tango** ressemble aux fameuses comédies à l'italienne que signaient, dans les années 60, les Pietro Germi et les Mario Monicelli.

Prenez un homme qui veut se débarrasser de sa femme (pourquoi? comment?) et qui fait appel à son oncle (pourquoi pas?), juge à la retraite et sorte de misogynne en dents de scie, pour l'aider dans son entreprise. Celui-ci fait appel à un troisième larron qu'il avait lui-même autrefois déclaré innocent (comment ça?) du meurtre de sa femme et de son amant. À trois, les mousquetaires se lancent dans une équipée où femmes et hommes défilent à un rythme fou et où les réflexions se heurtent dans une rigolade non dépourvue de certaines effrayantes vérités.

Tango est une oeuvre intéressante parce que délibérément engagée. Pas une seule réplique qui ne fasse ricochet, pas un seul geste qui n'ait son poids de sous-entendus. Dans le tourbillon des insurrections sociales actuelles, démythifiant joyeusement une bonne quinzaine d'idées-tabous sans facilités ni aucun maniérisme technique, Patrice Leconte brosse un vigoureux tableau des relations amoureuses, qui s'achève sans doute par un happy-end légèrement télécommandé, mais qui décoche en passant de solides coups de boutoir au

Une scène de **Tango**



mariage et à ses variantes. Miou-Miou, Carole Bouquet, Jean Lefèvre et Judith Godrèche viennent ajouter une justesse, un humour d'une grande fraîcheur (et toujours en situation) au trio Noiret/Bohringer/Lhermitte pour faire de **Tango** une des belles petites réussites de cette année.

Maurice Elia

TANGO — Réal.: Patrice Leconte — Scén.: Patrice Leconte, Patrick Dewolf — Int.: Philippe Noiret, Richard Bohringer, Thierry Lhermitte, Miou-Miou, Judith Godrèche, Carole Bouquet, Jean Rochefort — France — 1992 — 87 minutes — Dist.: Max Films.

This Boy's Life

Toby et sa mère Caroline vagabondent à travers les États-Unis. Ils rencontrent Dwight, un des seuls hommes à pouvoir ancrer la mère de Toby dans la stabilité. Mais cet homme a du mal à se faire accepter par l'adolescent qui ne voit en lui qu'un alcoolique sans vergogne qui veut faire de lui un personnage aussi revêché et aussi violent qu'il l'est lui-même. Le monde est ainsi fait, dit-il, il faut apprendre à vivre avec, c'est-à-dire à être comme.

Face à cette adaptation des mémoires de jeunesse de l'écrivain Tobias Wolff et au tragique qui en est issu (le naufrage de toute justice pour ce jeune homme en butte à un beau-père exigeant, bien que souvent plus réaliste que tous les autres personnages du récit), le réalisateur Michael Caton-Jones (à qui l'on doit le mémorable **Scandal**) a opté, dans la première partie de son film, pour la subtilité des dialogues et des images, suggérant les émotions sans les montrer. Mais soudain, comme s'il se révoltait lui-même face aux abus infligés à son jeune héros, il bascule dans le réel, laissant les sentiments exploser sur l'écran.

Cela est fait grâce à la complicité des grands acteurs qui composent son tableau familial. Si le jeune Leonardo DiCaprio fait preuve d'une présence remarquable de bout en bout, si Ellen

Barkin donne à son personnage une résonance qui va au-delà de tout ce qu'elle a fait jusqu'à ce jour, on ne peut que souligner l'extrême soin avec lequel Robert De Niro a étudié, travaillé, composé, assimilé le sien.

Dwight est sans doute répulsif, mais on ne peut lui ôter une large part de bonne volonté. Il croit bien faire, il croit savoir, et peut-être sait-il, mais on ne lui a jamais appris à considérer l'autre côté des choses. Il est incapable de juger, de jauger, de mettre deux poids deux mesures sur la balance de sa réflexion. Il lui reste ce côté innocent, enfantin même, qui se révolte devant ce qu'il ne connaît pas, ce qu'il ne comprend pas. C'est un beau-père cruel, violent certes, qui ne voit pas plus loin que ce qu'il a appris dans le cercle restreint des hommes qu'il côtoie. D'ailleurs, même ces hommes l'ont, semblent-ils, déserté, ayant sans doute compris, eux, qu'il y a là un autre monde en train de se former auquel on ne peut plus se mesurer avec les instruments qui jusqu'à ce jour leur étaient devenus traditionnels.

Maurice Elia

THIS BOY'S LIFE (Tu seras un homme) — Réal.: Michael Caton-Jones — Scén.: Robert Getchell, d'après le livre de Tobias Wolff — Int.: Robert De Niro, Ellen Barkin, Leonardo DiCaprio — États-Unis — 1993 — 115 minutes — Dist.: Warner Bros.

Sliver

C'est le propre de l'être humain d'être un peu voyeur. Il ne serait pas farfelu de penser que l'homme des cavernes aimait bien aller reluquer dans la grotte de son voisin. De nos jours, les *reality shows* remplissent cette soif de tout connaître de l'intimité de l'autre. À défaut de tout voir, on entend tout. Sans pudeur, chacun y exhibe ses peurs, ses angoisses, ses dysfonctions sexuelles, ses scènes de ménage. Plus vrai que vrai. Mais en apprend-t-on réellement autant sur le moi profond, dirait Freud?

Le scénariste Joe Eszterhas avait cette idée en tête lorsqu'il a conçu l'intrigue de **Sliver**, tirée d'une nouvelle de Ira Levin, l'auteur de *Rosemary's baby*. C'est ce même

Sharon Stone et William Baldwin



Eszterhas qui avait écrit le sulfureux **Basic Instinct**, un sexthriller dont s'inspire de plus en plus la machine à fric hollywoodienne, passée maître dans l'art d'étirer la sauce. En fait, **Sliver** aurait pu s'appeler *Basic Instinct II* tellement l'impression de déjà-vu est omniprésente. Imaginez que Sharon Stone a balancé Michael Douglas, rangé son pic à glace, et déménagé de San Francisco à New York, dans un immeuble (un *sliver*) où plusieurs morts suspectes sont survenues récemment. Imaginez ensuite les inévitables scènes de lit, une intrigue tarabiscotée où, encore une fois, personne ne sait très bien qui a tué qui, une scène olé olé qui n'est pas sans rappeler le célèbre décroisement de jambes de Stone, et vous avez **Sliver**. Vous comprendrez que pour l'originalité, faudra repasser.

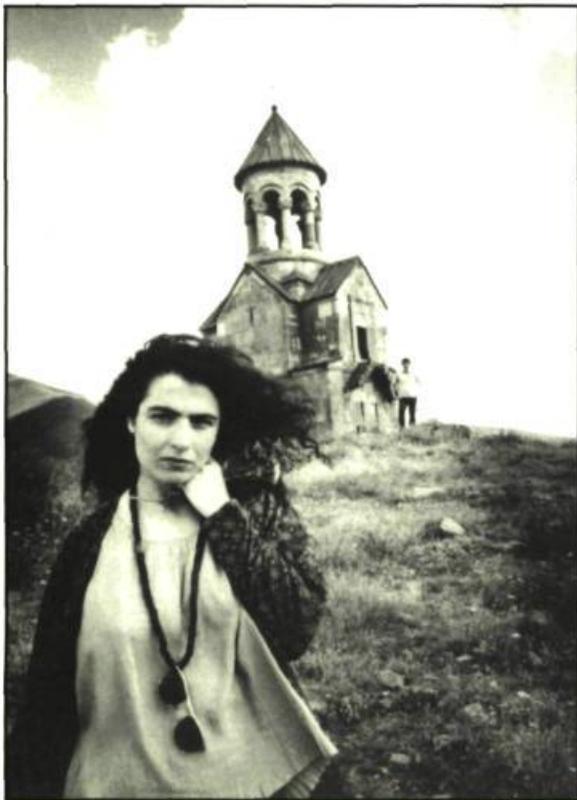
L'unique intérêt de ce film racoleur de Phillip Noyce (**Dead Calm**, **Patriot Games**) repose sur l'obsession de l'amant de service, Zeke Hawkins, à épier la vie quotidienne des locataires de l'immeuble, sur ses multiples écrans de télé. Dérangeant. Et vous, ne seriez-vous pas tenté de regarder? Encore et encore. «Avouez que vous aimez regarder!», clame d'ailleurs la publicité.

Normand Provencher

SLIVER — Réal.: Phillip Noyce — Scén.: Joe Eszterhas — Int.: Sharon Stone, William Baldwin, Tom Berenger, Martin Landau — États-Unis — 1993 — 107 minutes — Dist.: Paramount.

Calendar

Les films d'Atom Egoyan portent sa marque unique d'auteur marginal, grâce à la récurrence de ses thèmes de prédilection tels l'aliénation sociale, la communication, ou encore les comportements obsessionnels. Si sa plus récente oeuvre, **Calendar**, ne fait pas exception à la règle, elle s'avère cependant plus personnelle que les autres puisqu'elle le met en scène avec sa compagne, Arsinée Khanjian, dans l'histoire d'un couple en rupture. De facture modeste, **Calendar** ne revêt pas la complexité glaciale de **The Adjuster** mais assure néanmoins une continuité esthétique chez le réalisateur, ne serait-ce que par l'utilisation de la caméra vidéo. La construction narrative témoigne, quant



Arsinée Khanjian

à elle, d'une approche ouvertement structuraliste, et rappelle le style préconisé par Peter Greenaway dans **The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover**. Ainsi, l'évolution du récit s'effectue au long de douze tableaux (un pour chaque mois de l'année) et

suit des époux travaillant à l'élaboration d'un calendrier composé de photos d'églises arméniennes. La succession de ces lieux d'union sert à nous montrer la désunion d'un couple, alors qu'elle renoue avec sa culture et son histoire et que lui s'en éloigne (il ne comprend même plus sa langue maternelle). En dépit de son originalité, le choix stylistique d'Egoyan ne parvient pas à faire oublier la minceur du propos de **Calendar**. D'emblée, la nature répétitive de la mise en scène nous amuse, mais l'agacement finit par nous gagner. Il s'agit d'un bien mauvais signe, lorsqu'un film d'à peine 80 minutes vous en paraît le double...

Alain Dubeau

CALENDAR — Réal.: Atom Egoyan — Scén.: Atom Egoyan — Int.: Arsinée Khanjian, Ashot Adamian, Atom Egoyan — Canada/Allemagne/Arménie — 1992 — 70 minutes — Dist.: Alliance/Vivafilm.

Sleepless in Seattle

Comédie sentimentale gentille, innocente, de bon ton, légère et souvent brillante, **Sleepless in Seattle** est en fait moins un film d'amour, ou même un film sur l'amour, qu'une sorte d'exposé sur les stéréotypes sentimentaux hollywoodiens. À ce titre, le film s'inscrit dans le courant purement référentiel du cinéma américain récent, c'est-à-dire les films qui évitent de se dérouler dans un espace-temps où l'on fait abstraction de l'histoire du cinéma et de l'imaginaire cinématographique. Dans **Sleepless in Seattle**, c'est l'intrigue du film romantique **An Affair to Remember** qui dicte le comportement de l'héroïne interprétée par Meg Ryan, notamment son idée de rendez-vous au sommet de l'Empire State Building. Le flash est joli car il permet à la réalisatrice de changer le cours de l'histoire... du film de 1957. Dans ce dernier, Cary Grant et Deborah Kerr ne se retrouvaient pas au lieu et à la date promis. Dans **Sleepless in Seattle**,

en hommage à ce mini-classique du cinéma-mouchoirs, les amoureux sont enfin réunis dans les circonstances projetées, mais sous la peau bien sûr de Meg Ryan et Tom Hanks. En faisant le jeu de la référence et du clin d'oeil ironique ou attendri, Nora Ephron peut s'amuser à volonté à faire dans le sentimental pure laine sans jamais sembler s'abaisser au niveau des produits qui nourrissent son inspiration. Le spectateur fait de même en se réjouissant de l'intelligence et de la finesse de l'humour et de l'interprétation qui lui font croire que le film est bien plus artistique qu'il ne l'est en réalité. On passe donc un excellent moment avec cette histoire d'amour qui a la particularité de mettre en scène deux héros qui ne se rencontrent qu'à la toute fin du film!

Martin Girard

SLEEPLESS IN SEATTLE (La Magie du destin) — Réal.: Nora Ephron — Scén.: Nora Ephron, David S. Ward, Jeff Arch — Int.: Tom Hanks, Meg Ryan, Bill Pullman, Ross Malinger, Rosie O'Donnell, Gaby Hoffman — États-Unis — 1993 — 105 minutes — Dist.: TriStar.

Danger pleine lune

Alex est un petit garçon aussi rêveur que solitaire. La vie professionnelle de ses parents multiplie les manques à communiquer. Jusqu'au jour où papa en voyage sur mer en qualité de médecin le relance sur terre en lui expédiant des chrysalides africaines d'où s'échapperont de merveilleux coléoptères. Parmi ces derniers, se démarque une fée-papillon dont les yeux de braise pourraient faire fondre une banquise sans coeur et sans reproche.

Danger pleine lune, c'est un conte fantasmagique qui mélange acteurs et dessins animés. Ici, l'animation participe d'un rêve éveillé avec une maestria féérique. Bretislav Pojar, ce génial jongleur de marionnettes tchèques nous brosse avec des moyens modestes un tableau aussi

riche que poétique. Le tout s'élabore en un montage fluide, flottant sur un coussin des mille et un trucs pour apprivoiser la magie.

Sur fond de tableau magique, quelques tensions se faufilent entre les plans. Bien sûr, il y a la menace de la pleine lune. Il y a surtout la hantise de tout papillon: la peur de se faire épingler. Décidément, même dans notre contexte moderne, les bonnes fées, avec leur manie de vouloir notre bonheur à tout prix, ont bien raison de nous murmurer à l'oreille du cœur que l'important, c'est la rose ailée. Avertissement: **Danger pleine lune** peut se changer en *Danger plein ravissement*.

Janick Beaulieu

DANGER PLEINE LUNE — Réal.: Bretislav Pojar — Scén.: Bretislav Pojar, Jiri Fried — Int.: Ludek Navratil, Katha Pokorna, Katerina Machackova, Jaromir Hanzlik — Tchécoslovaquie/Canada — 1992 — 90 minutes — Dist.: Prima Film.

Le Ciel de Paris

Le Ciel de Paris est un premier long métrage né de père disparu, puisque Michel Béné nous a quittés pour le ciel des réalisateurs fauchés par le sida. Ici, le film devrait bénéficier de l'effet Collard à cause du thème abordé et du sort réservé à son réalisateur. D'autant plus que **Le Ciel de Paris** nous arrive dans sa deuxième année de retard. Tout ceci devrait nous ouvrir les portes d'une sympathie qui tendrait la main à une compréhension admirative. En fait, le film aurait dû s'intituler *Une piscine à Paris*. C'est là que Marc, Suzanne et Lucien se rencontrent, s'y délassent et se lassent. D'ailleurs, les plus belles images de ce film, on les trouve dans ces quelques plans mordorés d'une piscine à la mouvance moirée. Elle est belle aussi cette danse extra sur une chanson de Léo Ferré. Le reste distille un ennui qui va du vénial au mortel.

Dans cette piscine, on nage en plein désarroi. Il y a Marc et Suzanne qui habitent ensemble mais ne sont pas ensemble. Lucien aime Suzanne

qui ne l'aime pas comme il voudrait être aimé. Marc aime Lucien qui ne peut pas lui donner ce qu'il semble vouloir. Et la belle Suzanne aime Clotilde d'un amour d'amitié. C'est beaucoup pour une seule piscine. Un poisson n'y retrouverait pas ses ménés. Dans **Le Ciel de Paris**, la direction des acteurs laisse à désirer. La mise en scène fait du sur place. Et on se surprend à sourire quand il ne le faudrait pas. Ici, le ciel nage dans une piscine comme pour s'y noyer, faute de bras. Sous **Le Ciel de Paris**, le cygne ne chante pas.

Janick Beaulieu

LE CIEL DE PARIS — Réal.: Michel Béné — Scén.: Isabelle Coudrier-Kleist, Cecile Vargaftig, Michel Béné — Int.: Sandrine Bonnaire, Marc Fourastier, Paul Blain, Evelyne Bouix — France — 1991 — 90 minutes — Dist.: Prima Films.

La Fille de l'air

On dit que l'amour donne des ailes. Avec **La Fille de l'air** de Maroun Bagdadi, j'ai vu cette assertion prendre corps et âme devant les yeux d'une caméra aux oreilles très habitées. Le film s'inspire d'un exploit commis par Nadine Vaujour, le 26 mai 1986. Armée d'un hélicoptère, Nadine se posera sur la prison de la santé à Paris pour y cueillir son mari tant aimé. Cette évasion spectaculaire avait fait grand bruit.

On peut reprocher à ce polar de manquer de profondeur dans l'approche psychologique de ses personnages. On aimerait partager un tantinet de cet amour fou. Mais ce serait souhaiter un autre film que celui qui nous est proposé. Bagdadi privilégie l'action au cœur d'un drame policier. Pour confirmer cette attitude, il n'est que d'écouter la trame sonore fort bien meublée. Bruits, vrombissements et fureurs s'emparent frénétiquement de la bande sonore pour en faire un feu d'artifice d'une efficacité impressionnante.

Dans le rôle de Brigitte, Béatrice Dalle fait montre d'une détermination comparable à celle d'un hélicoptère

de proie, fonçant sur sa victime préférée avec l'énergie de la dernière chance. Rien ne semble pouvoir l'arrêter. Même pas une panne d'essence face à l'existence de son mari. Un film d'action comme on en voit peu dans le paysage français.

Janick Beaulieu

LA FILLE DE L'AIR — Réal.: Maroun Bagdadi — Scén.: Florence Quentin et Maroun Bagdadi, d'après le récit de Nadine Vaujour — Int.: Béatrice Dalle, Hippolyte Girardot, Thierry Fortineau, Roland Bertin, Jean-Claude Dreyfus — France — 1992 — 106 minutes — Dist.: C/FP.

Sarafina

Depuis ces dix dernières années, l'apartheid, thème à la mode s'il en est, fournit aux cinéastes des sujets accrocheurs qu'ils transposent à l'écran plutôt mal que bien. Le traitement fait à ces sujets va le plus souvent à l'encontre de la cause qu'il prétend servir et cela, même s'il découle d'une démarche honorable et surtout, de bons sentiments. C'est encore une fois le cas avec **Sarafina** et c'est d'autant plus critiquable que le film a été réalisé en Afrique du Sud par un cinéaste afrikaner, Darrel Roodt, reconnu pour ses positions anti-apartheid et avec la participation des populations concernées.

Tiré de la comédie musicale du même nom, **Sarafina** relate les événements qui ont mené aux émeutes de Soweto. En soi, donner la dimension de la comédie musicale aux rêves et aux souffrances des gens de Soweto n'était pas une mauvaise idée. Mais transformer tout cela en roulades hollywoodiennes est choquant. L'Afrique du Sud n'avait nul besoin de cette mise en scène empruntée pour être *divertissante*. On est à cent lieues de tout un cinéma ethnique qui, loin du folklore, véhicule une authentique dimension historique et humaine.

Sarafina a bien quelques qualités. Les images y sont souvent très belles mais elles n'apportent rien au propos.

Si certains acteurs sont bien dirigés — les adolescents sont plutôt justes et souvent émouvants —, la plupart du temps, l'interprétation est sans relief, un peu comme si le réalisateur ne comprenait pas la nature du drame qui se joue.

La démesure apprêtée des numéros musicaux qui surgissent presque de nulle part casse l'ensemble lui enlevant tout accent de vérité. **Sarafina** n'est pas **West Side Story** et l'Afrique du Sud méritait mieux que cette vision tapageuse de ses souffrances.

Peut-être ne faut-il chercher dans ce film qu'un divertissement à tendance socio-historique. Pour ma part, j'accepte mal que l'on réduise le drame africain à cette image occidentale complaisante. En désespoir de cause, j'espère simplement que l'on cesse enfin d'utiliser l'apartheid comme argument de vente d'un art qui, dans ce cas-ci, ressemble curieusement à un vautour qui survole le carnage.

Sylvie Gendron

SARAFINA — Réal.: Darrell James — Scén.: William Nicholson, Mbongemi Ngema, d'après le spectacle musical de Mbongemi Ngema — Int.: Leleti Khumalo, Whoopi Goldberg, Miriam Makeba, John Kani, Mbongemi Ngema — Afrique du Sud — 1992 — 98 minutes.

Mario Van Peebles et Melvin Van Peebles



Posse

Dans **Posse**, Mario Van Peebles assume en bloc la tradition du western, de ses origines à Sergio Leone. Et si avec le western-spaghetti certains pensaient que le genre avait atteint le point extrême où un genre se commente et se cite tout en maintenant son intégrité, qu'ils se détrompent! Van Peebles en repousse aujourd'hui les frontières sans jamais tomber dans la parodie. Au contraire, il joue franchement le jeu du cinéma de papa, avec ses bons, ses méchants, son héros, ses faire-valoir, et son final qui vous emballa le tout bien proprement avant de vous laisser rentrer chez vous.

Malgré tout, **Posse** reste un bien étrange objet. S'il s'agissait d'un disque, on dirait que le producteur a eu la main lourde sur les arrangements. Un peu comme Spike Lee, dans **Mo Better Blues**, s'inspirait pour sa mise en scène des envolées du free jazz, Van Peebles sature sa réalisation d'effets qui font écho aux lamentations du rap : brusques changements d'angles de caméra, montage effréné, steadycam flottante...

Jouant sur deux plans à la fois : le récit des injustices raciales du Far West et celle de l'Amérique de Rodney King, il emprunte, à la

musique noire actuelle, une façon brutale de superposer ces deux niveaux de lecture, de décrocher brusquement de l'un à l'autre sans peur des anachronismes.

Mais à part les outrances formelles du film et ce récit à double sens, l'élément qui tire le plus **Posse** vers le kitsch, et qui nuit probablement le plus à son propos, est l'ambivalence de l'effet produit. Car au lieu de concourir vers un même but, son aspect rassurant de western traditionnel est constamment en butte à la sourde inquiétude (terriblement actuelle) de l'évocation d'une société où la violence est l'unique recours contre l'injustice.

Pascal Boutroy

POSSE — Réal.: Mario Van Peebles — Scén.: Sy Richardson, Dario Scardapane — Int.: Mario Van Peebles, Stephen Baldwin, Tiny Lister Jr., Big Daddy Kane — États-Unis/Grande-Bretagne — 1993 — 109 minutes — Dist.: Cineplex-Odeon.

Love Field

Retour du film linéaire. Prologue, trois actes, épilogue.

22 novembre 1963: une jeune femme est traumatisée par l'assassinat du président Kennedy. Elle décide d'assister à l'enterrement à Washington et prend l'autocar après avoir laissé une note à son mari. Elle rencontre un Noir en compagnie d'une petite fille et noue une amitié à la suite d'une série de malentendus. Elle s'attache à l'homme en qui elle voit un être affable et profond. Plus tard, après bien des événements, elle le rejoint.

La construction dramatique et l'esprit du grand mélodrame (ou drame à péripéties, comme le disait Hitchcock) sont inscrits clairement dans le film de Jonathan Kaplan. Les individus, les sentiments, les actions s'y inscrivent aussi avec des majuscules. Mais tout n'est pas dit avec des trémolos comme on pouvait s'y attendre. Le récit poursuit son chemin de moment dramatique en



Michelle Pfeiffer

moment dramatique sans que de grands concepts moraux, philosophiques ou politiques ne viennent entacher son déroulement. En effet, le réalisateur semble les avoir mis intentionnellement en veilleuse par de subtils enchaînements qui préparent la scène finale, un peu trop, il va sans dire, *américainement* poussée.

Il n'empêche que Michelle Pfeiffer en poupée blonde mal fagotée (on pense à la perruque également blonde de Mia Farrow dans **Broadway Danny Rose**) tire tant bien que mal son épingle du jeu, bien que son interprétation d'un personnage difficile tende à plonger souvent dans un romanesque aux limites du supportable.

Le scénario, quant à lui, aurait gagné en profondeur et en justesse si l'on avait plus courageusement sabré dedans. Ceci est une histoire intimiste qui aurait dû se concentrer sur les personnages beaucoup plus que sur les événements. Une des scènes finales, censée se dérouler aux abords de la Maison Blanche, aurait pu être évoquée plutôt qu'étalée en gros caractères. Le jour où certains cinéastes américains apprendront à suggérer au lieu de tout montrer, les poules auront des dents.

Maurice Elia

LOVE FIELD — Réal.: Jonathan Kaplan — Scén.: Don Ross — Int.: Michelle Pfeiffer, Dennis Haysber, Stephanie McFadden, Brian Kerwin, Louise Latham — États-Unis — 1993 — 104 minutes.

Fire in the Sky

Les histoires de kidnappings extraterrestres ne datent pas d'hier, et **Close Encounters of the Third Kind** en est le point culminant. Mais si, autrefois, on se contentait de raconter des histoires fictives, il semble qu'aujourd'hui un film comme **Fire in the Sky** se doive d'être basé sur un fait vécu. Réel ou non, cela n'a pas d'importance, car le récit du film n'en sera pas plus crédible pour autant. La force d'un film réside dans l'originalité de son point de vue, la cohérence de sa mise en scène et la construction rigoureuse de son scénario, qualités totalement absentes de **Fire in the Sky**, qui semble d'ailleurs avoir été tourné pour la télévision.

Cette insistance sur le fait vécu ne peut que nuire au film, puisqu'il est impossible d'illustrer de façon convaincante l'expérience d'un homme enlevé par des extraterrestres. Le témoin ne peut qu'employer des termes limités et connus pour décrire ce qui, par définition, demeure indescriptible et incompréhensible. Quand vient le temps de visualiser cette expérience, les magiciens d'ILM emploient une technologie connue et éprouvée. Ils ne peuvent éviter la tradition d'un genre qu'ils ont eux-mêmes contribué à façonner (**Star Wars**, **Cocoon**, **Starman**). Quant aux extraterrestres, risibles et ridicules, ils tiennent autant des créatures de **Communion** ou de **Spaced Invaders** que des Martiens de **Buckaroo Banzai**.

Alors pourquoi tenter en vain de renier le genre? Pourquoi ce sérieux mortel? Pourquoi toute cette tergiversation? Pourquoi cette désagréable impression de déjà vu que l'on éprouve, comme si l'on regardait un épisode de *Dossiers mystères* ou autre «reality TV»? Contentez-vous de raconter une bonne histoire, messieurs, ce sera déjà beaucoup.

André Caron

FIRE IN THE SKY — Réal.: Robert Lieberman — Scén.: Tracy Torme — Int.: D.B. Sweeney,

Robert Patrick, Craig Sheffer, Peter Berg, James Garner — États-Unis — 1993 — 111 minutes.

Hush-a-Bye Baby

Aussi paradoxal que cela paraisse, les images initiales de **Hush-a-Bye Baby** s'avèrent simultanément ambiguës et révélatrices. Si l'information visuelle recueillie durant le générique renvoie à des photographies familières (celles de dépliants anti-avortement montrant l'évolution d'un fœtus), le second plan d'une petite fille immergeant la tête de sa poupée dans un bain sème le doute: et si l'image d'ouverture n'était, de la deuxième, qu'un gros plan sous l'eau, filmé au ralenti et flou? Une telle association, au demeurant possible, ne jaillit pas de façon évidente. Cependant, l'interprétation qui en découle contient les données principales du film à venir. L'évocation de l'embryon illustre le thème de l'avortement alors que la posture du jouet de l'enfant réfère au sacrement du baptême. Par extension, la scène établit l'omniprésence du motif religieux dans le récit. Enfin, la bambine qui s'amuse incarne les lourdes charges pesant sur plusieurs jeunes mères irlandaises: la garderie, l'école, les pressions sociales, etc. Est-il nécessaire d'ajouter que Margo Harkin frappe fort dès le début de son film? Bien que **Hush-a-Bye Baby** ne soit pas toujours aussi percutant, sa réalisatrice renoue avec l'ambivalence au dernier plan du film, cernant les yeux de Goretta en arrêt sur image. L'expression sur son visage et son cri de douleur traduisent l'oppression des femmes et exposent la révolte latente au sein du film. Dans ses meilleurs moments, **Hush-a-Bye Baby** procède d'un envoûtement complexe et prometteur.

Alain Dubeau

HUSH-A-BYE, BABY — Réal.: Margo Harkin — Scén.: Margo Harkin, Stephanie English — Int.: Ermer Court, Michael Liebman, Cathy Casey, Sinead O'Connor, Julie Marie Reynolds — Irlande — 1989 — 80 minutes.