

Les 100 ans en 100 films [1943-1960]

Maurice Elia

Numéro 179, juillet-août 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49652ac>

[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

Elia, M. (1995). Compte rendu de [Les 100 ans en 100 films [1943-1960]]. *Séquences*, (179), 4-59.

100 POUR 100

Les 100 ans en 100 films

par Maurice Elia

1943



LES ANGES DU PÉCHÉ

L'œuvre de Robert Bresson est marquée par une évolution qui, des **Anges du péché** au **Procès de Jeanne d'Arc** (1962) et plus loin (**Au hasard Balthazar**, **Mouchette**, **Une femme douce**), conduit à un dépouillement quasi ascétique et à une plénitude esthétique de plus en plus accentuée. On a dit de lui que son idéal était un écran blanc avec une voix monotone qui lirait en off *Le Discours de la méthode* de Descartes. Truffaut disait cependant que son cinéma est plus proche de la peinture que de la photographie. «Le cinéma est mouvement intérieur», disait Bresson. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il renie plus ou moins ses trois premiers longs métrages, trois très beaux films pourtant, placés sous le patronage de trois grands écrivains: **Les Anges du péché** (dialogues de Giraudoux), **Les Dames du Bois de Boulogne** (1945, libre adaptation d'un conte de Diderot) et **Le Journal d'un curé de campagne** (1950, version fidèle d'un roman de Bernanos). Dès **Les Anges du péché** (situé dans le monde clos d'un couvent où une orgueilleuse jeune fille du monde s'attache à une délinquante rebelle), Bresson affirmait son refus du spectaculaire, en même temps que sa quête d'une pureté esthétique prononcée grâce à l'économie des moyens techniques.

et aussi: **Le Corbeau** (Henri-Georges Clouzot), **Jour de colère** (Carl Theodor Dreyer), **Shadow of a Doubt** (Alfred Hitchcock), **The Life and Death of Colonel Blimp** (Michael Powell, Emeric Pressburger), **Maria Candelaria** (Emilio Fernandez), **Douce** (Claude Autant-Lara), **The Ox-bow Incident** (William Wellman), **L'Éternel Retour** (Jean Delannoy).



Salut l'artiste

Ted Allan (1916-1995), scénariste canadien de **Lies My Father Told Me**, **Love Streams**, **Bethune — The Making of a Hero** (voir l'interview dans le n° 149 de *Séquences*).

Isadore «Fritz» Freleng (1900-1995), réalisateur américain de films d'animation, créateur de Tweety Pie, Speedy Gonzales, Sam le Pirate et la Panthère Rose.

Daniela Rocca (1938-1995), actrice italienne, (**Divorce à l'italienne** de Pietro Germi).

Michael Hordern (1911-1995), acteur britannique qui interpréta la plupart du temps des figures d'autorité accablées de problèmes (**The Taming of the Shrew**).



Daniela Rocca

Iossif Kheifits (1905-1995), réalisateur soviétique. Après une longue collaboration avec le réalisateur Alexandre Zarkhi (**Le Député de la Baltique**), il adapta brillamment Tchekov dans **La Dame au petit chien** (1960).

Arthur Lubin (1901-1995), réalisateur américain de comédies. Son œuvre la plus importante est **The Phantom of the Opera** (1943) mettant en vedette Claude Rains.

Elizabeth Montgomery (1933-1995), actrice américaine. Fille de l'acteur-réalisateur Robert Montgomery (**The Lady in the Lake**), surtout célèbre pour son travail dans la série télé *Bewitched* (*Ma sorcière bien-aimée*), elle joua aussi dans des téléfilms comme **Mrs Sundance** et **The Legend of Lizzie Borden**.

Alexander Godunov (1949-1995), danseur de ballet du Bolshoi. Il fit défection et devint acteur dans **Witness**, **The Money Pit**, etc.

Jean-François Bourassa, 35 ans, machiniste tué dans une explosion lors du tournage à Montréal du film **Hollow Point**. Plusieurs d'entre nous, à *Séquences*, fréquentions Jean-François à l'époque de nos études en cinéma à l'Université Concordia. Même alors, il nous avait impressionné par son professionnalisme précoce et la certitude qu'il avait de percer dans ce métier pour le moins fermé et difficile. Plus que tout cependant, Jean-François

nous était cher parce qu'il était le plus généreux de nos compagnons de classe. Celui sur lequel nous pouvions toujours compter. C'était notre *gentle giant*. Sa mort tragique nous laisse un goût amer dans la bouche parce que, bien sûr, il nous manque déjà, mais aussi parce que nous croyons qu'il est inacceptable que, de nos jours, l'on puisse mourir d'un accident de tournage. Le septième art ne vaut pas la vie. Il demeure réconfortant de savoir cependant que Jean-François a bel et bien réalisé, en très peu de temps, son rêve de cinéma et qu'il aura, nous en sommes sûrs, touché tout ceux avec qui il aura travaillé. Salut l'ami!

Tournages

• Après **Batman Forever**: Jim Carrey sera payé 20 millions de dollars pour jouer dans **Cable Guy**. Val Kilmer vient de signer pour partager la vedette avec Marlon Brando dans un autre remake de **The Island of Doctor Moreau**. Il enchaînera avec **The Ghost and the Darkness** d'après un scénario de William Goldman basé sur une histoire vraie se déroulant en Afrique orientale au début du siècle.

• La Major 20th Century Fox s'est constituée une division art et essai, Fox Searchlights, et coproduira le prochain film de Stephen Frears, **The Van**, dernier épisode de la trilogie de Barrytown de Roddy Doyle. Colm Meaney, qui jouait dans les deux premiers, **The Commitments** et **The Snapper**, devrait avoir un rôle important.



• David Cronenberg aurait Holly Hunter, Rosanna Arquette et James Spader comme acteurs principaux dans **The Crash**, d'après le roman de J.G. Ballard traitant d'un homme qui tire un plaisir sexuel des accidents de la circulation.

• Lewis Gilbert tourne **Haunted** avec Aidan Quinn, John Gielgud et Kate Beckinsale, d'après le roman de James Herbert.

1944



LE CIEL EST À VOUS

Parmi les cinéastes français des années 40, Jean Grémillon est un de ceux qui inspirent le plus de respect par son talent, son intégrité et la haute conscience qu'il a de son métier. Après **Remorques**, œuvre pleine de sensibilité, de tendresse et de pudeur (entreprise en 1939 et difficilement terminée en 1941), après la poussée de fièvre baroque que fut **Lumière d'été** (1942), **Le ciel est à vous** est un discret et fervent acte de foi dans les qualités morales du peuple français et une affirmation de sa force de résistance à l'oppression ennemie. Madeleine Renaud y joue le rôle de Thérèse Gauthier, la «grand-mère volante» qui battit en 1935 un record mondial féminin de distance sur monoplace. Le film a moins pour sujet l'aviation que l'héroïsme des Français moyens sacrifiant tout à leur idéal, thème qui donna au film une profonde résonance quand il fut présenté à Paris, en février 1944, alors que les résistants des maquis engageaient leurs premiers grands combats. Par son ajustement minutieux dans la construction, la pudeur dans l'expression et le refus des coups de théâtre, **Le ciel est à vous** est aussi une œuvre noble et exigeante, une aventure spirituelle qui largue les amarres des traditions et des habitudes, un éclatant symbole de l'abandon du quotidien pour la conquête du sublime. Il pourrait proposer en épigraphe la phrase de Hegel: «Rien de grand ne s'est accompli dans le monde, sans passion.»

et aussi: **L'Arc-en-ciel** (Marc Donskoï), **Ivan le Terrible** (Sergueï Eisenstein), **Double Indemnity** (Billy Wilder), **Laura** (Otto Preminger), **The Woman in the Window** (Fritz Lang), **Gaslight** (George Cukor), **It Happened Tomorrow** (René Clair), **Meet Me in St. Louis** (Vincente Minnelli), **To Have and Have Not** (Howard Hawks).

Les bonnes répliques de ceux qui nous ont quittés

* Dany Robin (1927-1995) dans **Napoléon** (1954) de Sacha Guitry (scénario de Sacha Guitry):
(Échange entre Désirée Clary et Bonaparte/Daniel Gélin):

Bonaparte: *Et vous ne seriez pas rebutée par le fait que j'aie été mis en prison?*

Désirée: *Oh non! Même au contraire. Nous sommes en train de vivre une de ces époques où finalement cela semblera un peu louche de n'avoir été arrêté ni par ceux-ci ni par ceux-là.*

(Autre échange):

Désirée: *Vous m'avez demandée hier si j'étais vierge encore...*

Bonaparte: *Oui.*

Désirée: *J'ai l'impression de l'être moins...*



Dany Robin



Lana Turner

* Lana Turner (1920-1995) dans **The Bad and the Beautiful** (1952) de Vincente Minnelli (scénario de Charles Schnee, d'après *Memorial to a Bad Man* et *Of Good and Evil*, deux nouvelles de George Bradshaw):

(À Kirk Douglas qu'elle surprend en galante compagnie dans une soirée où elle arrive à l'improviste, abandonnant sa propre soirée):

Darling, I was afraid you might be angry or resent my coming here, but — but I had to take that chance. Why, right in the middle of everything, suddenly I knew one thing so clearly: the party is where you are.

- dans **The Postman Always Rings Twice** (1946) de Tay Garnett (scénario de Harry Ruskin et Niven Busch, d'après le roman de James M. Cain):

(À John Garfield, au sujet du meurtre perpétré sur son mari):

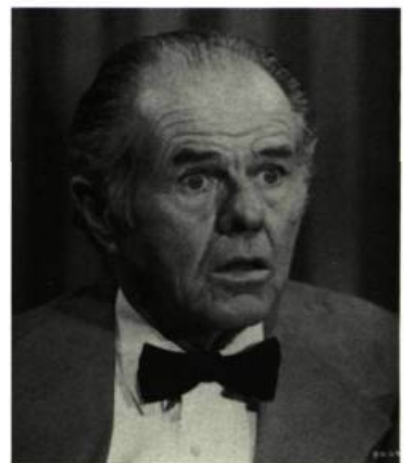
It's back to the hash house for me. And for you, some parking lot where you wear a smock with Super Service on it. I would just die if I saw you in a smock like that.

* Elisha Cook, Jr. (1906-1995) dans **The Maltese Falcon** (1941) de John Huston (scénario de John Huston, d'après le roman de Dashiell Hammett):

(Le gangster Wilmer à Humphrey Bogart):

Keep on ridin' me, they're gonna be pickin' iron out of your liver.

Maurice Elia et Luc Chaput



Elisha Cook Jr.

1945



ROME, VILLE OUVERTE

Cinquième long métrage de Roberto Rossellini, tourné avec peu de moyens, dans un pays torturé, à peine sorti de la guerre, **Rome, ville ouverte** s'imposa d'emblée comme un saisissant témoignage de la renaissance du cinéma italien, le film-phare d'un nouveau mouvement, le néo-réalisme. Rossellini décide d'exprimer avec une totale humilité la souffrance du monde. C'est une position morale bien plus qu'un système esthétique. Le communiste Manfredi, son ami typographe Francesco, la voisine de celui-ci, la veuve Pina (Anna Magnani), le père don Pietro et tous les enfants de l'immeuble de la via Casilina sont des personnages inoubliables car authentiques. Cette façon de «mettre à nu le réel dans toutes ses profondeurs», comme le disait le romancier-scénariste Roger Vaillant, se retrouvera dans presque tous les films subséquents du cinéaste, de **Paisà** (1946) au **Messie** (1974). Cinq ans après **Rome, ville ouverte**, Ingrid Bergman (déjà star à Hollywood) écrivit une lettre à Rossellini, exprimant son admiration pour ses films et lui proposant de travailler pour lui «pour le seul plaisir de l'expérience». Ils tombèrent amoureux l'un de l'autre, quittèrent leur conjoint respectif après une période de scandale alimentée par la presse à sensation et se marièrent. De cette union naquirent un fils et deux filles, l'une d'elles Isabella Rossellini.

et aussi: **Les Enfants du paradis** (Marcel Carné), **Les Dames du Bois de Boulogne** (Robert Bresson), **Brief Encounter** (David Lean), **Henry V** (Laurence Olivier), **The Lost Weekend** (Billy Wilder), **Spellbound** (Alfred Hitchcock), **A Tree Grows in Brooklyn** (Elia Kazan), **Objective Burma!** (Raoul Walsh), **Dead of Night** (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Robert Hamer, Basil Dearden), **Anchors Aweigh** (George Sidney), **Mildred Pierce** (Michael Curtiz), **Leave Her to Heaven**, (John M. Stahl), **Detour** (Edgar G. Ulmer).



Section longs métrages de fiction
VIES DE FAMILLE



Très Irmãos

Force est de constater que plusieurs longs métrages de fiction, parmi la vingtaine présentés cette année au festival, explorent une fois de plus le complexe microcosme que représente la cellule familiale dans ce qu'elle a de plus touchant, de plus étouffant ou de plus déchirant. À commencer par le très prenant **Très Irmãos** (*Deux frères, ma sœur*) de la réalisatrice portugaise Teresa Villaverde, récipiendaire de la Louve d'or. Ce prix de la meilleure découverte du long métrage de fiction souligne et encourage du même coup la production cinématographique d'un petit pays qui se débat lui aussi pour la survie de son cinéma. Passé complètement inaperçu auprès des critiques et n'étant assuré d'aucune distribution à Montréal au moment de sa projection au festival, ce long métrage renouvelle avec nuances et retenue le genre mélodramatique. Cette jeune cinéaste de vingt-neuf ans nous plonge au cœur d'un drame familial où la candide Maria (l'âme pure) deviendra la brebis sacrifiée par amour pour ses frères adorés. De fait, les personnages féminins du film (la fille et la mère) connaîtront tous deux une fin tragique. On peut seulement déplorer la présence des sempiternels modèles de femmes victimes étouffées par un homme autoritaire, bien que ce soient elles qui, ironiquement, rendent le film bouleversant et servent sans doute à dénoncer cette triste réalité.

À l'instar de **Très Irmãos**, les relations familiales servent de thème principal au très touchant **Rosine** de Christine Carrière, prix Cyril Collard 1994. Ici aussi, la construction dramatique est centrée autour des personnages féminins, la mère et la jeune fille, dont les rapports inversés diffèrent sensiblement de ceux habituellement vus à l'écran. D'un réalisme dur, ce film



Rosine



Little Odessa



Double happiness

1946



LA BELLE ET LA BÊTE

Pour Jean Cocteau, le cinéma était «la dixième muse», «un rêve dormi debout». Avec **La Belle et la Bête**, il lui donne un autre nom, celui de «magie», anagramme d'«image». Après l'avoir délaissé pour le théâtre et la poésie, Cocteau, qui s'était déjà essayé à l'écran avec **Le Sang d'un poète** (1930), enregistre un éclatant succès en tant que scénariste de **L'Éternel Retour** (1943) de Jean Delannoy, une modernisation de la légende médiévale de Tristan et Iseult qui devait plonger le public français dans les délices de la passion. Reprenant son interprète d'élection, Jean Marais, Cocteau-réalisateur décide d'adapter un conte pour enfants, sans rien abdiquer de sa mythologie personnelle. Contre toute attente, c'est un triomphe. Entouré de techniciens habiles (Henri Alekan pour la photo, Georges Auric pour la musique), puisant adroitement dans le fantastique merveilleux (château, forêts, canélabres, sortilèges, cheval magique...), il parvient à créer un univers de pure féerie. La scène finale, où Belle retourne au château auprès de la Bête mourante, est un exemple (peut-être un peu ambigu) de cette somptueuse imagerie: sous le regard de Belle, la Bête se change en Prince Charmant et s'envole avec elle vers son royaume magique... Le film obtint le Prix Louis Delluc et fit partie de la sélection française au Festival de Cannes.

et aussi: **The Best Years of Our Lives** (William Wyler), **The Big Sleep** (Howard Hawks), **La Bataille du rail** (René Clément), **La Symphonie pastorale** (Jean Delannoy), **Great Expectations** (David Lean), **Duel in the Sun** (King Vidor), **The Postman Always Rings Twice** (Tay Garnett), **It's a Wonderful Life** (Frank Capra), **Ivan le Terrible (2^e partie)** (Sergueï Eisenstein), **Gilda** (Charles Vidor), **My Darling Clementine** (John Ford), **Notorious** (Alfred Hitchcock), **Black Narcissus** (Michael Powell).



Entretien avec Lodge Kerrigan, réalisateur de *Clean, Shaven*

Après avoir vu *Clean, Shaven* du New-Yorkais Lodge Kerrigan, on s'attend à rencontrer, en la personne du cinéaste, quelqu'un de tourmenté, ne serait-ce que par les affres de la création. Il n'en est rien. Kerrigan est un réalisateur de 31 ans qui a toute sa tête sur ses épaules. Articulé, lucide et non dénué d'humour. Un Yankee vraiment pas comme les autres...

Mario Cloutier

En tant que cinéaste indépendant, vous faites partie de ceux qui ne peuvent pas travailler avec un grand studio, de ceux qui prennent une caméra et vont filmer, sans autre préavis, non?

Disons que je suis de ceux qui croient que le public est fatigué des récits et des images pré-digérées. Je crois que les spectateurs ont le goût de réfléchir et d'apprendre. Certains studios m'ont approché pour que je leur fasse un film du genre «Snow White and the Schizophrenics». Il n'en est pas question. Mais, en même temps, je crois qu'il faut prendre ses responsabilités. Faire un film coûte cher et il faut être naïf pour penser qu'on peut séparer complètement l'art du commerce dans le cinéma.

Mais votre film possède des qualités artistiques indéniables en plus d'un sens visuel hors du commun. Une œuvre d'art très personnelle... Jusqu'à quel point?

Je voulais surtout parler de schizophrénie en déjouant les préjugés et les attentes des spectateurs. En allant aussi à l'encontre de ce que les médias véhiculent, à

savoir que les schizophrènes sont des gens violents. *Clean, Shaven* est un premier film qui a été particulièrement difficile à compléter. Que retenir-vous de cette expérience qui a duré trois ans? Le film a coûté 60 000 \$ américains et je croyais trouver des fonds au fur et à mesure. C'est grâce à un engagement personnel de tout le monde, y compris l'acteur principal Peter Greene, que *Clean, Shaven* a pu se terminer. Cela donne une certaine confiance de pouvoir faire un film avec un si petit budget. Je suis moins tenté maintenant par les côtés superficiels de la production ou du cinéma.

Pourtant, vous êtes maintenant à Hollywood où vous êtes en train de monter votre prochain projet. De quoi s'agit-il?

Oui, mais je sais déjà que ce ne sera pas un film de consommation courante. Je n'ai pas peur de travailler là-bas, dans ce monde-là, même si le budget est dix fois supérieur à celui de *Clean, Shaven*. Mon producteur est Johnny Stark, celui qui a piloté les premiers Jarmusch et les derniers Araki. La thématique tourne autour de la prostitution et de la misogynie. Ce ne sera donc pas un film commercial. Rejoindre un large public fait plaisir mais c'est un territoire qui est déjà bien occupé. De plus, j'ai toujours un certain sentiment de désespoir, mais je sens que je dois être complètement auto-suffisant. C'est même un besoin névrotique. Juste au cas où...

CLEAN, SHAVEN

Le premier long métrage de Lodge Kerrigan est un film coup de poing qui frappe là où ça fait mal, dans notre perception de spectateurs. Le cinéaste indépendant américain nous fait vivre un voyage existentiel, un «road movie» dans la tête d'un schizophrène. Tapissé de musique bizarre mur à mur, cette expérience rend obsédants les quelques silences qui s'y glissent. L'interprétation de Peter Greene (*Laws of Gravity* et *The Mask*) y est également excellente et la mise en scène inventive, sans compromis aux habitudes explicatives narratives.

Mais, le plus dur dans ce film, qui paraîtra insupportable à certains en raison de sa violence, c'est que l'horreur n'est jamais là où l'on pense qu'elle se trouve. Laissant nombre de fausses pistes et de questions sans réponses, Lodge Kerrigan nous amène là où il veut, c'est-à-dire dans un lieu de questionnement de l'expérience filmique, d'une part, et de la schizophrénie, d'autre part.

Dans cet endroit où la nature semble inquiétante et en conflit constant avec la culture, une petite fille arrachera à son père malade son seul sourire de tout le film. Et, floués, aveugles comme spectateurs, on comprendra bien trop tard que l'on s'était trompé sur la véritable nature des êtres désœuvrés qui peuplent ce film intransigent. Le malade n'est pas qui on pense, le tueur non plus et le flic n'a rien d'un «intégriste hollywoodien». Dans ce long métrage peu bavard, où les images et les sons s'entrechoquent pour faire sens, les quelques répliques tombent drues, pleines de vérité. La mère criera à son fils: «Sors, ce n'est pas sain de rester dans la maison.» Et lui de répondre: «Ils tuent des gens dehors...» Tout est dit.

Mario Cloutier



Peter Greene

1947



QUAI DES ORFÈVRES

De toutes les œuvres d'Henri-Georges Clouzot, **Quai des Orfèvres** est sans doute celle qui épouse le mieux les contours de son univers, qui reflète le plus fidèlement les blancs et les noirs de sa personnalité redoutable. Cette personnalité, Clouzot l'a toujours montré, est tout entière contenue dans son légendaire instinct de domination. Le cinéaste s'était rendu célèbre dans l'art de «mater» ses acteurs. Il était capable de faire jouer n'importe quoi à n'importe qui, après en avoir soigneusement détruit la personnalité. Regardez Yves Montand dans **Le Salaire de la peur** (1953), Brigitte Bardot dans **La Vérité** (1960): Clouzot leur a communiqué une dimension qu'ils ne semblent jamais avoir retrouvée par la suite. Cela s'applique même à Louis Jouvet dans ce **Quai des Orfèvres**, soi-disant adapté (avec Jean Ferry) d'un livre épuisé à l'époque de l'élaboration du scénario, et écrit de mémoire, sans aucun souci de fidélité. L'anecdote policière de ce film importe peu, mais l'atmosphère des bureaux encombrés de la Police Judiciaire parisienne (la célèbre P.J.) ou d'un petit music-hall de Montparnasse est évoquée avec un réalisme jamais surpassé. Clouzot y anime sa galerie personnelle de monstres: la petite salope hystérique, le voyeur contrefait, la lesbienne, le négrillon. Et la justesse des traits y est infallible.

et aussi: **Les Dernières Vacances** (Roger Leenhardt), **Lady in the Lake** (Robert Montgomery), **Antoine et Antoinette** (Jacques Becker), **Allemagne, année zéro** (Roberto Rossellini), **Chasse tragique** (Giuseppe de Santis), **Le Diable au corps** (Claude Autant-Lara), **Farbrique** (Georges Rouquier), **Jour de fête** (Jacques Tati), **Le silence est d'or** (René Clair), **Monsieur Verdoux** (Charles Chaplin), **Crossfire** (Edward Dmytryk), **Body and Soul** (Robert Rossen).

À tout prendre

Chair de poule

Picoti, Picota



Simone Rose dans **Picoti, Picota**

Grâce au festival, on a enfin pu voir le tout dernier court film de Manon Briand: **Picoti, Picota**. Dix petites minutes à se mettre sous la dent, dix petites minutes où notre regard est suspendu aux lèvres de la superbe Simone Rose. Manon Briand sait raconter des histoires: cette réalisatrice utilise la caméra comme un prolongement de son récit; chez elle la caméra ne se contente pas de mettre des images sur les mots, elle complète l'histoire. Briand ne fait pas des films «paresseux»; il y a dans son travail une recherche formelle rafraîchissante qui ne tombe jamais dans l'esthétisme superficiel. Ses plans sont étudiés de façon telle qu'ils mettent en valeur le jeu des comédiens, ou encore ils intensifient une émotion, une situation. **Picoti, Picota** est à mon sens un petit chef-d'œuvre qui réussit en un court laps de temps à nous faire basculer dans une tristesse infinie. Ce film remplit son mandat de court-métrage bien ficelé: une amorce, un revirement de situation et un punch final. Or, quoique cette histoire vive bien en dix minutes, lorsque le générique est apparu, je n'étais pas rassasiée ou plutôt, j'aurais aimé demeurer dans cet univers... Simone Rose, que la réalisatrice a également dirigée dans **Croix de bois**, est très attachante, juste et mystérieuse. Elle possède une beauté sans âge, accentuée par les maquillages fort réussis d'Adrien Morot et de son équipe, tout cela immortalisé par le directeur photo Yves Bélanger. Je ne vous raconte pas l'histoire, puisque le film tire sa force de la surprise qu'il engendre et je vous demanderais d'envoyer vos amis le voir sans rien leur dire: ils n'en seront que plus touchés...

Marie-Claude Dionne

Manon Briand, bio-filmographie: **Les Sauf-Conduits**, 16mm, coul. et N/B, 56 min., 1991. **Croix de bois**, court-métrage tourné dans le cadre de la collection *Histoires à dormir debout*, Costa-Rica, 1993, 35mm, coul., 30 min. Court-métrage 16mm, dans le cadre de *Un film de cinéastes* du collectif *Ipsa Facto*, 1994. **Picoti, Picota**, 35mm, coul., 10 min, 1995.

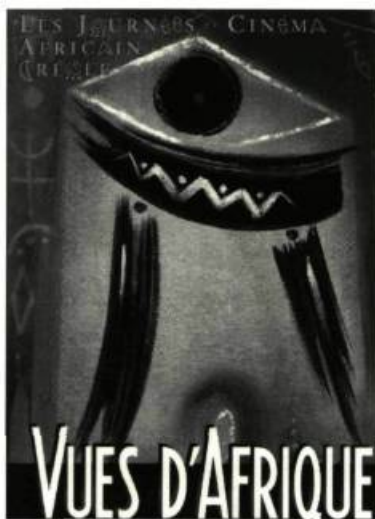
1948



LE VOLEUR DE BICYCLETTE

Fils de magistrat, Vittorio De Sica jouait avec bonheur les séducteurs à l'époque des comédies italiennes de l'ère fasciste. D'ailleurs, on ne prit pas garde aux premiers films qu'il dirigea. C'est avec *Sciuscià* (1946) et surtout *Le Voleur de bicyclette* (longtemps considéré comme le meilleur film du monde) que l'on prit conscience d'un ton nouveau. L'histoire est celle d'un père de famille qui se voit proposer un poste de poseur de Mont-de-Piété sa bicyclette, utile à son nouvel emploi. Mais le jour même, on la lui vole. Avec son fils, il partira à la recherche du précieux véhicule, pataugera dans la faune des éboueurs et des mendiants, essayant de ne pas s'abandonner à cette fatalité qui l'accable. Lorsqu'il est tenté de voler une bicyclette lui-même, il est molesté par une foule en colère et la seule main secourable qui se tend est celle de son fils, touché par la grâce de l'innocence. Le film fut tourné sur les lieux de l'action, la triste Rome de l'après-guerre, avec des interprètes non professionnels (dont de véritables chômeurs!) Le succès du *Voleur de bicyclette* fut énorme. De Sica devenait le petit maître du néo-réalisme, révolution esthétique commencée par Rossellini. On est même allé jusqu'à dire que la délicatesse de son trait l'apparentait parfois à Chaplin.

et aussi: *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston), *La terre tremble* (Luchino Visconti), *Louisiana Story* (Robert Flaherty), *Hamlet* (Laurence Olivier), *Dédée d'Anvers* (Yves Allégret), *Le Rossignol de l'empereur de Chine* (Jiri Trnka), *Oliver Twist* (David Lean), *They Live by Night* (Nicholas Ray), *The Lady from Shanghai* (Orson Welles), *Key Largo* (John Huston), *Rope* (Alfred Hitchcock), *Portrait of Jennie* (William Dieterle), *Red River* (Howard Hawks). →



VUES D'AFRIQUE

Regards multiples

Malgré quelques problèmes de logistique pouvant laisser croire que les organisateurs se sont mis au travail à la dernière minute, ce qui a obligé les journalistes à courir à droite et à gauche pendant l'événement, les Onzièmes journées du cinéma africain et créole se sont déroulées sous le signe de la bonne humeur, de l'entente et de la camaraderie. Mise à part une remise des prix aux discours interminables et parfois démesurément élogieuse envers certaines personnalités ou gens de l'industrie, il est juste de souligner que les premiers pas marquant la deuxième décennie de Vues d'Afrique se font sans sérieuses anicroches. Il est même permis de constater que la programmation est faite avec beaucoup plus de souplesse et d'imagination (hommages, regroupement des films par thématiques, thème-vedette de l'événement).

L'événement médiatique

Inutile de rappeler que les circonstances entourant la visite, d'abord improbable, de la cinéaste Algérienne Hafsa Zinaï Koudil, ont fait couler beaucoup d'encre. Par conséquent, nous nous en tiendrons uniquement au film dont il est question.

Malheureusement, le très attendu *Le Démon au féminin* est un film raté pour des raisons fort simples: mise en scène inexistante, interprétation d'une pauvreté désarmante, photographie faible. Il s'agit donc, comme l'a souligné la réalisatrice après la projection, d'un film fait en état d'urgence, avec des moyens de fortune, au risque même de la vie des membres de l'équipe. Oublions alors cette erreur de parcours et admettons que la cinéaste émet un discours (la dénonciation de l'intégrisme algérien) intelligent, déses-

V U E S

péré, et d'une importance capitale qui lui a valu l'approbation inconditionnelle de l'auditoire et le Prix du public.

La décolonisation des mentalités

Dans *Les Derniers Colons*, Thierry Michel filme les ultimes soubresauts d'une époque révolue, celle des propriétaires terriens nostalgiques du «bon vieux temps des colonies». Comme la plupart des documentaires du genre, le propos est principalement axé sur les commentaires des participants. Ici, tous cherchent à justifier leur présence dans un pays qui ne veut plus d'eux. Et s'il existe une originalité dans le film, elle se situe sur le plan de la mise en scène. Thierry Michel évite le plus souvent le cliché des «têtes parlantes», préférant créer une mise en situation plus proche de la fiction. Par exemple, la scène où les membres d'une même famille «coloniale» discutent de leur avenir incertain dans la région illustre bien cette particularité, alors que la caméra se déplace au



Le démon au féminin

1949



ON THE TOWN

Trois marins en vadrouille à New York pendant une permission de vingt-quatre heures: c'est le sujet d'une des plus célèbres comédies musicales américaines de la période la plus glorieuse de la MGM (dont c'est le 25^e anniversaire). Et aussi la première réalisation de Gene Kelly et Stanley Donen, sous la houlette du producteur Arthur Freed, le spécialiste du genre toujours prêt à toutes les innovations. Les deux cinéastes vont sortir de leur cadre théâtral la pièce de Betty Comden et Adolph Green (elle-même adaptée d'un ballet de Jerome Robbins) et tourner leur film dans les rues de New York. Dynamisme, énergie, humour nouveau sont de la partie. Certains numéros musicaux surprennent aujourd'hui par une fraîcheur prodigieuse qui a survécu à toutes les modes. Le film a l'allure d'un carnet de croquis et d'esquisses chorégraphiques présentés sur des fonds de décors assez simples qui mettent en valeur mouvements et attitudes; c'est ainsi que tous les types de figures de un à six danseurs sont utilisés, à l'exclusion des grands ensembles avec bataillons de girls et figuration importante dont Busby Berkeley avait gavé le public au cours des années. Bien entendu, rien de plus irréaliste que de faire chanter et danser des personnages dans le métro, dans les rues, près des monuments célèbres. Mais quelle fête et quel bain de jouvence!

et aussi: **The Third Man** (Carol Reed), **Riz amer** (Giuseppe De Santis), **Le Silence de la mer** (Jean-Pierre Melville), **Kind Hearts and Coronets** (Robert Hamer), **All the King's Men** (Robert Rossen), **Red Heat** (Raoul Walsh), **Rendez-vous de juillet** (Jacques Becker), **The Heiress** (William Wyler), **Une si jolie petite plage** (Yves Allégret), **She Wore a Yellow Ribbon** (John Ford), **Les Amants de Vérone** (André Cayatte), **Adam's Rib** (George Cukor).

Congrès de la FIAF à Los Angeles

F I A F 1 9 9 5
L O S A N G E L E S



The First 100 Years...The Next 100 Years



Martin Scorsese, Clint Eastwood, Steven Spielberg, George Lucas

Le congrès annuel de la FIAF, la Fédération internationale des archives du film, avait lieu à Los Angeles du 20 au 30 avril dernier. Plus de 300 délégués provenant de 62 pays s'y sont rassemblés pour s'interroger sur la survie et la sauvegarde du patrimoine cinématographique international, histoire de bien marquer le centenaire du septième art. Des représentants des grands studios hollywoodiens tels Sony Pictures Entertainment et MCA-Universal Pictures, mais aussi des envoyés du Burkina Faso, de la Macédoine, de Cuba, de l'Inde, de la Russie et, bien sûr, du Canada, ont comparé leurs notes et discuté stratégies afin d'enrayer le fléau. Les statistiques sont alarmantes: à l'heure actuelle, on n'évalue qu'à 20% le nombre de films muets encore existants et certains pays ont perdu plus de 93% de leurs films impressionnés sur support nitrate (la plupart d'entre eux produits avant 1950).

Rapatrifier ces œuvres, les restaurer et les préserver n'est pas une mince affaire. Traditionnellement, les manufacturiers de pellicules, les producteurs de films et les distributeurs n'ont pas été très empressés de collaborer avec les archivistes. À ce sujet, Martin Scorsese, invité par la FIAF, nous confiait qu'en pré-production sur **Taxi Driver**, il aurait voulu visionner une bonne copie 35 mm du **Guépard** de Visconti, mais il apprit que toutes les copies avaient été jetées par les distributeurs parce qu'elles prenaient trop d'espace! En fait, ce n'est que très récemment qu'un dialogue s'est engagé entre les experts qui maîtrisent la technologie de conservation et ceux qui ont les moyens de financer leurs projets. À Los Angeles, cette nouvelle concertation a donné naissance à Cineon, une compagnie de «scrutinisation» numérique, destinée à la restauration de films. C'est elle qui, récemment, supervisait la nouvelle beauté que s'est faite **Snow White** de Disney... mais cela, au coût de 3\$ à 4\$ le photogramme. Combien d'archives nationales peuvent se permettre un tel investissement? La question a soulevé un sérieux débat sans toutefois apporter de réponses. À tout le moins, l'industrie ne nie plus l'existence du problème.

Il faut dire que les archivistes ne sont plus les seuls à se plaindre. De plus en plus de créateurs joignent leurs voix aux leurs. Martin Scorsese, George Lucas, Woody Allen, Steven Spielberg, Robert Redford, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick et Sydney Pollack, fondateurs du Film Foundation, se sont en effet insurgés, il y a quelques années, contre la colorisation des films en noir et blanc. Depuis cinq ans, le groupe tente «d'accroître la conscience culturelle» des studios. Une des soirées du congrès était d'ailleurs réservée à la présentation d'extraits de films illustres commentés par ceux et celles qu'ils ont touchés: Steven Spielberg nous a parlé de **Lawrence of Arabia**, George Lucas des **Sept Samourais**, Nora Ephron et Martin Scorsese nous ont révélé comment **Jules et Jim** les avaient impressionnés. La première s'en est inspirée pour la construction de ses trois personnages dans **Silkwood**, et le deuxième pour le montage effréné qui caractérise par moments **Goodfellas**, à l'image des 10 premières minutes du film de Truffaut. Clint Eastwood, Peter Bogdanovich et Charles Burnett complétaient la brochette d'intervenants, discourant autour d'œuvres aussi diverses que **Night of the Hunter**, **Le Voleur de bicyclette**, **The Searchers**, **His Girl Friday** et **Double Indemnity**.

Il est bien évident que les archivistes de films ont besoin de l'influence de ces réalisateurs auprès de l'industrie. Spielberg aimerait d'ailleurs convaincre les grands studios d'arrêter de refaire les classiques du cinéma pour au contraire les redistribuer. «Je ne vois pas», dit-il, «pourquoi il ne serait pas possible de dédier une ou deux salles de multiplexes à des films de répertoire.» Bogdanovich ajoute: «Nous ne devrions pas diviser les films selon les catégories de l'ancien et du nouveau mais entre ceux qu'on a vu et ceux qu'il nous reste à voir.» L'histoire du cinéma est, paradoxalement, essentielle à son avenir. Comme le fait remarquer Scorsese, sans Bergman et Fellini, il n'y a pas de Woody Allen, et sans Jean-Pierre Melville, pas de Quentin Tarantino.

Le congrès s'est terminé avec une projection recréant la première présentation publique du Cinématographe Lumière, qui eut lieu dans le Salon Indien au sous-sol du Grand Café à Paris, le 28 décembre 1895. Souhaitons que dans cent ans, une telle projection sera encore possible.

Oksana Dykyj

1950



RASHOMON

Craignant l'incompréhension et le ridicule, la maison de production japonaise Daiei avait été très réticente à faire participer **Rashomon** dans la section compétitive du Festival de Venise 1951, mais le film d'Akira Kurosawa remporta le Lion d'or, récompense qui contribua à ouvrir le cinéma japonais au monde. Le pseudo-exotisme de **Rashomon** lui permit également de décrocher l'Oscar du meilleur film étranger à Hollywood. Pierre angulaire de son monumental édifice filmique, ce douzième film de Kurosawa (né en 1910) se présente comme une sorte de fabliau du Moyen Âge, construit en flash-back et présentant le même événement (un sanglant épisode dans une forêt et le procès qui s'ensuivit) selon les points de vue subjectifs de plusieurs narrateurs. Qui croire? Conclusion: la faute en revient à la faiblesse humaine. «Je suis avant tout un sentimental, a déclaré Kurosawa. Je ne peux pas regarder la réalité avec un regard froid.» L'épilogue «heureux» du bébé abandonné, recueilli dans un élan de charité, exprime bien le rôle et la place de l'humanisme dans l'œuvre de Kurosawa, baume appliqué avec l'énergie du désespoir sur le désordre et les convulsions d'un monde barbare, tout à fait indéchiffrable à l'homme. Œuvre pleine de bruit et de fureur par ailleurs, riche en mouvements de caméra d'une fébrilité parfois baroque.

et aussi: **Los Olvidados** (Luis Buñuel), **La Beauté du diable** (René Clair), **Sunset Boulevard** (Billy Wilder), **Orphée** (Jean Cocteau), **La Ronde** (Max Ophüls), **All About Eve** (Joseph L. Mankiewicz), **Stromboli** (Roberto Rossellini), **The Asphalt Jungle** (John Huston), **Chronique d'un amour** (Michelangelo Antonioni), **La Bataille de Stalingrad** (Vladimir Petrov), **Panic in the Streets** (Elia Kazan), **Father of the Bride** (Vincente Minnelli), **Winchester '73** (Anthony Mann).



SALLE 1

Splendeurs et misères des salles montréalaises

PAR RENÉE AUX MIROIRS (ALIAS ALAIN DUBEAU, JUDES DICKEY ET SHANNON ABEL)



Bien que la mécanique du spectacle cinématographique — un faisceau de lumière projeté sur un écran blanc — n'ait à peu près pas changé en cent ans d'existence, l'expérience d'*aller aux vues* a subi, pour sa part, de nombreuses transformations et s'avère en constante évolution. Au centre de ces mutations, on trouve évidemment les salles elle-mêmes: les *multiplexes* prolifèrent, les systèmes de sons se digitalisent, et les billetteries informatisées font leur apparition. Mais la qualité des projections se maintient-elle pour autant? Nous avons interrogé une cinquantaine de spectateurs de tous âges, francophones et anglophones, et avons sondé leurs opinions concernant l'état des salles de cinéma à Montréal.

Vox pop

VIRER À GAUCHE OU À DROITE?

«Vive les mardis à demi-prix!», s'écrie la masse des cinéphiles fauchés.

«Instaurez la soirée à 20 \$», nous propose un aficionado bien nanti, qui en a marre de marcher dans le Pepsi et de se faire casser les oreilles par des ados en rut. Quelle idée ré(ac)volutionnaire!

Le compromis: les matinées à cinq dollars, pour ceux qui souhaitent éviter les foules du mardi soir. Mais qui donc peut se permettre d'aller au cinéma les jours de semaine? Reste le Palace de Famous Players, le cinéma de la dernière chance, qui présente à rabais certains succès avant qu'ils ne soient repêchés par le répertoire ou qu'ils ne sortent en vidéo.

À Séquences, on s'étonne par contre que les vraies salles de répertoire ne soient pas davantage populaires: leurs prix sont généralement moins élevés que partout ailleurs.

1951



STRANGERS ON A TRAIN

Suspense: attente angoissante d'un dénouement sans cesse retardé. Adapté (partiellement par Raymond Chandler) d'un roman de Patricia Highsmith, le récit évoque la rencontre de deux inconnus, compagnons d'un voyage au cours duquel l'un propose à l'autre d'assassiner sa femme encombrante. En échange, l'autre, champion de tennis réputé, devra tuer son père. L'idée hitchcockienne de base (le transfert de culpabilité) n'apparaît pas uniquement comme thème, mais comme moteur principal de l'action car le face à face central est bien celui du Diable et de sa créature, soudain dépouillés et plongés dans l'univers abstrait de leurs passions. Un style classique et rigoureux donne au film une austérité cependant fallacieuse, puisque des accès de fièvre correspondent à des moments d'extrême tension. Maître absolu de la durée cinématographique, Hitchcock utilise une série de trucages et d'effets optiques qu'il est allé chercher dans son arsenal d'idées (le meurtre de la jeune femme vu dans les verres d'une paire de lunettes, le regard du psychopathe fixé sur un seul des tennismen alors que les spectateurs du match suivent religieusement la balle de gauche à droite, puis de droite à gauche, le carrousel emballé du parc d'attractions). Un des grands chefs-d'œuvre de l'oncle Alfred (mort en 1980).

et aussi: **Le Journal d'un curé de campagne** (Robert Bresson), **The African Queen** (John Huston), **An American in Paris** (Vincente Minnelli), **A Streetcar Named Desire** (Elia Kazan), **Elle n'a dansé qu'un seul été** (Arne Mattsson), **Miracle à Milan** (Vittorio De Sica), **Le Vagabond** (Raj Kapoor), **Mademoiselle Julie** (Alf Sjöberg), **The Lavender Hill Mob** (Charles Crichton), **The Day the Earth Stood Still** (Robert Wise), **The River** (Jean Renoir).

(suite p. 43)

SALLE 2

**À QUÉBEC :
du CINÉMA AMÉRICAIN EN FRANÇAIS**



Le Cartier en 1949

Depuis vingt ans, l'exploitation des films en salles a beaucoup changé dans la région immédiate de la Vieille Capitale. Il est terminé le beau temps des cinémas pittoresques comme l'Empire, le Bijou, le Pigalle ou le Capitol (reconverti en salle de spectacles). Elle est bien révolue l'époque du cinéma de répertoire du Cartier ou de la Boîte à Films. Même des salles commerciales comme le cinéma de La Canardière et le Canadien de la Place Laurier ont fermé.

Aujourd'hui, les films sont regroupés dans quatre endroits bien précis. Le cinéma Ste-Foy (3 salles) et Les Galeries de La Capitale (6 salles) appartiennent à Famous Players, tandis que Place Charest (8 salles) porte la bannière Cineplex Odeon. Ces trois pôles d'attraction commerciale forment un large triangle au centre relatif duquel trône Le Clap avec ses trois petites salles. On pourrait même dire qu'à l'instar du petit village d'Astérix le Gaulois, Le Clap de Michel Aubé résiste toujours, du mieux qu'il peut, à l'invasion américaine, si bien que toute la ville de Québec n'est pas encore occupée.

Le cinéma américain prend cependant la grosse part du gâteau, ce qui n'est pas une situation unique à Québec puisque, partout dans le monde, le même phénomène se produit. Ainsi, sur la quinzaine de films présentés en moyenne chaque semaine en primeur, 80% sont des films américains doublés en français. Il y aura rarement plus de deux titres en version originale anglaise à l'affiche simultanément, ceux-ci se retrouvant presque toujours à Ste-Foy. Cela signifie que, malgré le déferlement américain, les cinéphiles ne peuvent pas vraiment satisfaire leur appétit de primeurs en v.o., surtout depuis la fermeture du cinéma Place Québec il y a deux ans, où ces versions étaient également présentées. Si l'on compte maintenant le nombre de salles, en ajoutant le triplex du cinéma de

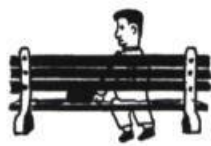
Paris, qui présente à rabais et en reprise (!) les succès des mois passés, le monopole yankee grimpe à 87%.

Bien sûr, on ne peut comparer la région de Québec avec celle de Montréal, cette dernière étant plus vaste et cosmopolite. Mais il faut avouer que le cachet européen de la ville ne cadre pas très bien avec les goûts d'une population totalement obnubilée (ou devrait-on aller jusqu'à dire colonisée?) par les versions doublées en français de films américains. Seul Le Clap, avec ses 500 sièges, parvient à soutenir un cinéma différent, européen, mondial, allant même jusqu'à offrir des versions sous-titrées de films russes, chinois, cambodgiens, italiens ou même... anglais.

L'occupation américaine risque de prendre encore plus d'ampleur dès Noël 95. En effet, Cineplex Odeon inaugurerait un multiplex de douze salles au centre d'achat LeBourgNeuf, alors que Famous Players ripostera avec l'ouverture de six salles supplémentaires aux Galeries de La Capitale. En tout, dix-huit (*dix-huit!*) salles supplémentaires seront consacrées aux films Paramount, Warner Bros., Columbia/TriStar, Disney/Touchstone/Hollywood Pictures, Universal et autres. De quoi réjouir les distributeurs de Montréal qui ne manqueront pas de s'indigner encore une fois contre le soi-disant provincialisme obtus de Québec.

Pourtant, ces décisions, prises à Toronto, de construire de nouvelles salles ne sont-elles pas le reflet d'une emprise globale du marché mondial par les Américains? La situation n'est-elle pas aussi désastreuse à Montréal, à Toronto, à Paris, à Madrid, à Istanbul? Québec, après tout, ne représente qu'un minuscule grain de noix de coco dans la gigantesque tarte à la crème que lance l'Oncle Sam à la face du monde. Tant que nous trouverons cela drôle et divertissant, la situation ne pourra qu'empirer.

André Caron



Bruce Willis et Samuel L. Jackson dans *Die Hard With a Vengeance*

Pendant que McLane et l'ensemble des effectifs de la police de New York s'engagent dans la course, Simon convoite un tout autre objectif. Nous aurions dû nous méfier: le psychopathe sert de façade au terroriste international qui cache en fait... un voleur de grande envergure.

Ce jeu de cache-cache et de fausses pistes permet au spectateur attentif de s'amuser ferme avec les méandres invraisemblables du récit. Par exemple, si la première bombe explose (scène d'ouverture), la deuxième se révèle un leurre (dans la poubelle sous le téléphone public). La troisième détonne (dans le métro), mais la quatrième (celle de l'école élémentaire), annoncée avant la valise placée dans le parc (qui est la cinquième, donc une vraie bombe), sera inoffensive. Il était donc possible de le prévoir, si vous preniez le temps de les compter sans vous tromper. Selon la même logique, si le bateau se désintègre au point culminant du film (voilà le véritable clou du spectacle!), il y a sûrement quelque chose qui cloche et la réponse est dans le premier *Die Hard*. John McLane l'a d'ailleurs compris. Il se rend donc au Nord des Lignes (?!?) à la frontière du Québec (?!?) pour intercepter Simon et ses quarante brigands, partis avec cent milliards de dollars en lingots d'or. Encore un autre lien avec le premier film, car dans des demandes aux autorités, Hans Gruber exigeait la libération des camarades du «Front de Liberté de Québec» (sic!). Son frère Simon semble vouloir prolonger la filière québécoise. Célébrant la victoire et admirant le butin, Simon dit: «Nous étions une armée sans pays, maintenant nous allons pouvoir choisir notre

pays!». Et cette armée richissime se dirige vers le Québec. (Hum... trace-t-on le chemin pour l'Indépendance?)

Comment voulez-vous prendre un tel scénario au sérieux? Surtout qu'au départ, cette histoire écrite par Jonathan Hensleigh et intitulée *Simon Says* (d'après le célèbre jeu pour enfants) devait servir de canevas au quatrième *Lethal Weapon* (qui ne se fera pas). Cela devient particulièrement évident par la présence de Samuel L. Jackson, dont le personnage se retrouve malgré lui partenaire de John McLane. On a donc remplacé le tandem Gibson/Glover par celui de Willis/Jackson, un changement pas très subtil, c'est le moins qu'on puisse dire. Qu'à cela ne tienne, McTiernan ne se tracasse pas avec ces lacunes évidentes. Il prend même un malin plaisir à les tourner en dérision en multipliant les ellipses visuelles. À plusieurs reprises, un personnage quitte le cadre pour réapparaître inopinément ailleurs. Pendant que McLane s'empare d'une voiture en s'en prenant au chauffeur, Zeus (Jackson) s'éclipse un moment pour se retrouver soudainement dans la voiture. Plus tard, McLane conduit sur une voie élevée et aperçoit en bas les camions remplis d'or. Boum! On coupe à un plan d'ensemble montrant la voiture défoncer le parapet. Continuellement, McTiernan accélère le rythme, en faisant fi bien souvent des sacro-saints raccords de continuité, considérés si importants par les lecteurs de *TV Hebdo* et du *Première* américain.

John McTiernan excelle dans le film d'action. Il parvient à concocter quelques variations brillantes sur les éléments formels habituellement utilisés dans le

1952

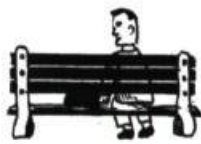


HIGH NOON

Le train de midi va bientôt arriver en gare du hameau poussiéreux de Hadleyville. En débarquera un hors-la-loi que le shérif Kane a fait autrefois condamner et qui est résolu à se venger. Son frère et ses deux complices sont déjà sur le quai. Les gens du village, les notables, l'adjoint du shérif tremblent tous de peur et décident de ne pas prêter main-forte au shérif. La propre femme de celui-ci, avec qui il vient de se marier, est une quaker hostile à la violence. Kane, qui s'apprêtait à quitter les lieux (il prend sa retraite) sera donc obligé de faire face tout seul aux quatre malfrats. De toute manière, à midi un quart, tout sera terminé... Depuis les premiers John Ford, les films de Delmer Daves et d'Anthony Mann, le western s'est humanisé, poétisé: il a rompu avec les stéréotypes d'antan, renouvelé son folklore, affiné ses structures. Le héros est devenu un être fragile, un homme seul. Dans *High Noon*, Gary Cooper, doté d'une humanité sobre et convaincante, incarne à merveille ce nouveau prototype. La réussite du film est moins due au réalisateur Fred Zinnemann qu'au producteur Stanley Kramer (qui a apporté au cinéma américain, à l'aube des années 50, un ton nouveau de simplicité artisanale), à la jolie Grace Kelly (qui deviendra plus tard princesse monégasque) et à l'impact d'un leitmotiv musical habile signé Dimitri Tiomkin.

et aussi: **Le Carrosse d'or** (Jean Renoir), **Casque d'or** (Jacques Becker), **Singin' in the Rain** (Stanley Donen, Gene Kelly), **Le Rideau cramoisi** (Alexandre Astruc), **Limelight** (Charles Chaplin), **Monika** (Ingmar Bergman), **El** (Luis Buñuel), **Bienvenue Mr Marshall** (Luis Buñuel), **Le Sheik blanc** (Federico Fellini), **Umberto D.** (Vittorio De Sica), **Europe 51** (Roberto Rossellini), **Jeux interdits** (René Clément), **Aan** (Mehboob Khan), **Neighbours** (Norman McLaren).





Rachael Crawford dans *When Night is Falling*

Si l'histoire rapproche deux jeunes femmes aux antipodes l'une de l'autre, elle oppose par contre les univers auxquels elles appartiennent, ceux d'un collège calviniste et d'un cirque avant-gardiste. Là encore, la cinéaste verse dans les clichés de l'un et de l'autre. Elle brosse un portrait austère et plutôt archaïque du milieu collégial. (Entre autres, la scène de la réunion dépeint la mentalité ultra conservatrice du personnel enseignant et de la direction formant un bloc unilatéral face à Camille).

À l'opposé, les scènes du cirque, en particulier celle de la réception, renvoient l'image d'un milieu à la fois créatif et décadent. Ce contraste entre l'environnement sclérosé du collège et la liberté d'esprit et de mœurs des artistes du cirque manque de nuances. Patricia Rozema nous montre une vision manichéenne de ces deux milieux sociaux.

Certains parallèles pèchent également par excès d'évidence. Ainsi, la scène où les deux trapézistes se fusionnent à la verticale dans leur art acrobatique (les deux sœurs Steben sont fascinantes par leur synchronisation) pendant qu'à l'horizontale Camille et Petra se fusionnent dans l'acte d'aimer. Le rapprochement manque décidément de subtilité. De plus, la comparaison que fait Camille entre sa relation avec Petra et le mythe du dieu Cupidon amoureux d'une créature humaine fait, disons-le, plutôt sourire.

Malgré la minceur de son scénario, la dernière réalisation de Patricia Rozema n'est pourtant pas dénuée d'intérêts. *When Night is Falling* est avant tout un film de textures, celles des images soignées et esthétiques des corps en mouvement et celles de la trame musicale envoûtante. D'ailleurs, le film s'ouvre sur des images très sensuelles de corps féminins sous l'eau. On nage d'entrée de jeu en plein onirisme.

When Night is Falling est peut-être, après tout, victime de son trop grand sérieux et de son académisme. On n'y retrouve pas suffisamment l'humour si

rafraîchissant du premier long métrage de Rozema (*I've Heard The Mermaids Singing*) ni le fin mélange de suspense et de mystère de son deuxième (*White Room*, 1991).

Il est tentant de comparer ici le film de Rozéma avec d'autres qui traitent de la même problématique. *Anne Trister* de Léa Pool est moins explicite, il est vrai, dans la relation que vivent les protagonistes, puisque la femme d'âge mûr ne cède aux avances de la jeune peintre qu'à la toute fin du film. Cependant, on peut y voir un déchirement intérieur, une évolution psychologique crédible qu'on ne retrouve pas suffisamment chez le personnage de Camille. Sur un tout autre ton, *Gazon Maudit*, la comédie décapante de Josiane Balasko pose, quant à elle, un regard à la fois plus détaché, plus nuancé et plus touchant sur le sujet.

Patricia Rozema voulait depuis longtemps faire un film d'amour sur deux femmes. Bien qu'elle se défende de prendre parti pour un type de relation amoureuse en particulier, la fin heureuse de son long métrage, elle, est sans équivoque.

Même si le film déçoit sur plusieurs points, il faut, toutefois, souligner l'audace de la cinéaste qui a su aborder de plein fouet un sujet risqué. *When Night is Falling* reste, somme toute, un tableau sur l'amour au féminin aux couleurs chatoyantes certes, mais recouvert, hélas, d'une mince couche de vernis.

Louise-Véronique Sicotte

WHEN NIGHT IS FALLING (Quand tombe la nuit)

— Réal.: Patricia Rozema — Scén.: P. Rozema — Photo: Douglas Koch — Mont.: Susan Shipton — Mus.: Lesley Barber, Dvorak, Leonard Cohen — Son: John Hazen, Alan Geldart — Déc.: John Dondertman — Cost.: Linda Muir — Int.: Pascale Bussièrès (Camille), Rachael Crawford (Petra), Henry Czerny (Martin), David Fox (le révérend DeBoer), Don McKellar (Timothy), Tracy Wright (Tory), Clare Coulter (Tillie) — Prod.: Barbara Tranter — Canada — 1995 — 94 minutes — Dist.: Alliance.

1953



I VITELLONI

Premier grand succès de Federico Fellini, *I Vitelloni* se veut d'inspiration purement autobiographique de la part de Fellini et de ses scénaristes Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. À cheval entre le néo-réalisme et la comédie à l'italienne, le film se présente comme une chronique mélancolique d'une époque monotone car incertaine. Qui sont ces «Vitelloni» (en italien populaire, «les gros veaux») ? «Ce sont les chômeurs de la bourgeoisie, déclare le cinéaste, des chouchous à leur mère. Mais ce sont aussi des amis à qui je veux du bien. Ils arrivent à la trentaine bien sonnée, en pérorant et en rabâchant leurs blagues de gamins. Ils brillent pendant la saison balnéaire, dont l'attente les occupe le reste de l'année...» En fait, il ne se passe rien de particulier dans ce groupe d'amis. C'est l'ennui de la petite ville, les vieilles aventures sordides qu'on se raconte lors de longues conversations nocturnes dans les rues désertes, les promenades au goût nostalgique sur la plage en hiver. Fellini a mis beaucoup de son adolescence à Rimini dans ce film qui peut être considéré avec les années comme une sorte de brouillon d'*Amarcord* (1973). D'ailleurs, certains épisodes annoncent clairement la verve corrosive et satirique des prochains films du maître, ses combats contre l'imposture et sa vibrante et pathétique poésie.

et aussi: *Contes de la lune vague après la pluie* (Kenji Mizoguchi), *Les Vacances de M. Hulot* (Jacques Tati), *The Band Wagon* (Vincente Minnelli), *Voyage à Tokyo* (Yasujiro Ozu), *Voyage en Italie* (Roberto Rossellini), *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann), *Le Salaire de la peur* (Henri-Georges Clouzot), *Roman Holiday* (William Wyler), *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks), *Shane* (George Stevens), *The Big Heat* (Fritz Lang), *Pickup on South Street* (Samuel Fuller).





Pocahontas

É.-U. 1995, 81 min. — **Réal.**: Mike Gabriel et Eric Goldberg — **Avec les voix de**: Irène Bédard, Mel Gibson, Russel Means, Linda Hunt, David Ogden Stiers — **Dist.**: Buena Vista.

Walt Disney doit se retourner dans son tombeau cryogénique. Voilà que la compagnie fondée par cet homme de droite fait maintenant dans le «politically perfect»... Après *The Little Mermaid*, *Beauty and the Beast* et *Aladdin*, voici *Pocahontas*, la princesse amérindienne, récupératrice de plusieurs idées des dessins animés ci-nommés — ce qui, avouons-le, est pratique courante chez Disney — en plus d'être écologiste et pacifiste. En accord avec la vision romantique surannée des producteurs, la jeune femme tombera amoureuse d'un Blanc, ce qui mènera deux peuples au bord de la guerre. Mais, évidemment, l'amour triomphera...

Ceci étant dit, ce long métrage pour enfants de tout âge s'avère très bien fait. Les techniques d'animation s'affinent de plus en plus (est-ce encore possible?), la qualité du dessin demeure de haut calibre, certaines scènes possèdent un look expressionniste surprenant et la musique est facile à retenir. Bref, un autre succès en vue pour Disney. Ça sent la et les recettes(s) à plein nez et c'est bien là le hic: cette obstination à repasser dans les sentiers déjà battus et rebattus. Tout ça parce que ça paie...

Les enfants aiment, en tout cas. Ils adorent le raton-laveur et le colibri, compagnons de *Pocahontas*, ils s'émeuvent des moments de tendresse et s'effraient au moindre signe de violence. Pour une fois, leur idole est une jeune femme qui ne se trouve jamais dans une position de «pôvre» victime comme Ariel, la sirène, ou Belle, la petite amie de la bête. Membre d'une minorité visible, en outre, elle se montre déterminée et même sexy. Un personnage du cinéma américain des années 90 quoi! Mais, malgré le simplisme et le manichéisme disneyen, le film fera sans doute des malheurs au larmomètre et au box-office. On ne peut empêcher un cœur d'aimer, surtout pas celui d'un enfant.

Mario Cloutier

A Man of no Importance

R.-U./Irl. 1995, 90 min. — **Réal.**: Suri Krishnamma — **Int.**: Albert Finney, Tara Fitzgerald, Brenda Fricker, Michael Gambon, Rufus Sewell — **Dist.**: Malofilm.

Décidément, l'image de l'Irlande que nous renvoie le cinéma de ces dernières années est peu réjouissante. Dans bien des cas, les cinéastes ont aiguisé leurs crocs et se sont adonnés à des réflexions critiques «mordantes» nous montrant la société irlandaise en proie à la répression religieuse. Déjà dans *Hush-A-Bye Baby*, la réalisatrice Margo Harkin n'y allait pas de main morte en évoquant avec sensibilité les déboires et la détresse d'une jeune étudiante devenue enceinte par accident. Catholicisme ardent, mouvements pro-vie à la limite du fanatisme, tout concourait à créer un difficile climat de répression sociale.

A Man of No Importance de Suri Krishnamma explore à nouveau les interdits sociaux érigés par l'omniprésence religieuse dans le Dublin des années 60. Alfie Byrne (Albert Finney), homosexuel vieillissant et plein d'entrain, amuse les passagers d'un autobus en les entretenant de sa grande passion pour le théâtre. Secrètement amoureux du jeune conducteur de l'autobus, Alfie caresse également un autre rêve: monter *Salomé* d'Oscar Wilde, auteur maudit s'il en est un... et pas dans n'importe quel endroit... dans une église (ô Sacrilège) en utilisant comme comédiens les passagers, tous plus colorés les uns que les autres. Lorsqu'Alfie choisit la jeune et mystérieuse Adèle pour interpréter le rôle-titre de la pièce, il ne se doute cependant pas que celle-ci habite un immeuble pour le moins suspect et qu'elle n'hésite pas une seconde lorsque vient le temps de s'envoyer en l'air. Mais il faut bien sûr payer le prix de sa marginalité. Ainsi, lorsqu'Alfie décide finalement de sortir du placard dans une scène mémorable, il se fait ensuite tabasser par une bande de voyous. Adèle se retrouve enceinte et est contrainte de quitter le pays pour aller s'installer en Angleterre.

Utilisant une forme cinématographique conventionnelle et sans fioriture, Krishnamma opte également pour un récit linéaire, privilégiant ainsi le message véhiculé. Alors que la réalisatrice de *Hush-a-Bye Baby* proposait un constat social percutant par l'intermédiaire d'un drame directement ancré dans l'actualité, Krishnamma édulcore passablement la portée de sa critique sociale en tournant une comédie dramatique se déroulant quelque 30 ans plus tôt. Bien sûr, on constate que les choses ont bien peu changé depuis, mais peut-on vraiment parler d'un film courageux et socialement engagé? Je n'en suis pas tout à fait convaincu. Reste tout de même une œuvre agréable et divertissante, parfois grave, et surtout le formidable numéro d'acteur d'Albert Finney. Ne serait-ce que pour lui, on aurait tort de boudier son plaisir.

Louis Goyette

1954



SENSO

L'esthétisme de Luchino Visconti n'est pas toujours facile à assimiler. Cet intellectuel d'une prodigieuse culture, issu d'une très grande famille de Lombardie ne voit pas le cinéma comme le voient ses contemporains. Il a acquis une réputation de metteur en scène de théâtre, surtout grâce aux nombreuses adaptations de Shakespeare et de Sartre. («On dit que mes films sont un peu théâtraux et mon théâtre un peu cinématographique. Tous les moyens sont bons. Ni le théâtre ni le cinéma ne doivent éviter ce qui les sert.») Dans le domaine de l'opéra, son travail au service de Maria Callas lui vaudra une réputation internationale. C'est justement ce sens de l'opéra que l'on retrouve dans *Senso*, grand drame musical (Bruckner, Verdi), romantique et romanesque, mêlant passions privées et toile de fond historique (la Vénétie est alors occupée par l'Autriche; nous sommes en 1866). Le sujet est celui d'un somptueux mélodrame, au sens noble qu'à ce terme en Italie: une comtesse italienne, maîtresse d'un jeune officier autrichien, ira le dénoncer lorsqu'il lui avouera cyniquement qu'il ne l'a jamais aimée. Ce portrait cruel d'une aristocratie corrompue et décadente, mettant en vedette Alida Valli et Farley Granger, sera le thème de plusieurs films ultérieurs de Visconti, du *Guépard* (1963) à *Violence et passion* (1974).

et aussi: *Rear Window* (Alfred Hitchcock), *Dial M for Murder* (Alfred Hitchcock), *La Strada* (Federico Fellini), *The Barefoot Contessa* (Joseph L. Mankiewicz), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray), *A Star is Born* (George Cukor), *The Caine Mutiny* (Edward Dmytryk), *On the Waterfront* (Elia Kazan), *Les Sept Samouraïs* (Akira Kurosawa), *Vera Cruz* (Robert Aldrich), *Stella* (Michael Cacoyannis), *Ordet* (Carl Theodor Dreyer), *Le Blé en herbe* (Claude Autant-Lara). →



Tara Fitzgerald et Hugh Grant *The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain*

The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain

R.-U. 1995, 99 min. — Réal.: Christopher Monger — Int.: Hugh Grant, Tara Fitzgerald, Colm Meaney, Ian McNeice, Ian Hart, Kenneth Griffith, Tudor Vaughn, Hugh Vaughn — Dist.: Alliance.

Colline deviendra montagne pourvu que village lui prête altitude. Nous sommes dans un village gallois en 1917. Reginald Anson et George Garrad, deux cartographes londoniens, constatent qu'il manque quelque seize pieds à Ffynnon Garw pour accéder à l'honneur d'une montagne digne de figurer sur la carte du roi d'Angleterre. Devant ce constat humiliant, tout le village vit sous la bannière de la consternation. Jusqu'au jour où on se dit qu'il faut réparer ce manque à gagner au royaume de la fierté. Si la foi peut transporter des montagnes, la solidarité peut pousser une colline à devenir aussi haute qu'une montagne. Après quelques collines d'hésitations, c'est une montagne d'actions concertées qui se mettra en branle.

Christopher Monger, un réalisateur gallois, nous offre un conte qui prend les allures d'une épopée. Une épopée qui vient continuellement taquiner le risorius du spectateur. On pourrait parler d'une légende avec plusieurs enjolivements aux entournures.

Histoire de nous faire sourire un brin. Ici, on ne rit pas à ventre déboutonné. Mais des villageois très typés nous font souvent sourire. Je pense à ces vieux jumeaux dont l'un se nomme Thomas Twp et l'autre Thomas Twp Too. Les contrastes et les contraires ont le don de nous faire rire selon la bonne vieille logique du burlesque. Ici, nos deux cartographes n'affichent pas la même silhouette. Il y a le filiforme Anson qui diffère du rondouillard Garrad. En qualité de personnage très important dans le contexte d'un village d'autrefois, le pasteur Jones jouera un rôle de leader. Pour retenir nos deux scientifiques, il ira jusqu'à tordre les bras de la providence au sujet d'un pneu à crever. Pour justifier une corvée de travail manuel en plein dimanche, le pasteur saura fléchir en sa faveur l'interprétation du verset d'un psaume. Cependant, le rythme du film s'essouffle un tantinet en cours d'ascension mais la bonne humeur s'y révèle constante grâce à un zest d'humour britannique. On y surprend des paysages à rendre jalouses plusieurs cartes postales. Somme toute, il s'agit d'un petit film qui s'inscrit en faux contre certaines tendances actuelles qui se complaisent parfois dans la violence et la noirceur. Avec *The Englishman Who Went Up a Hill, but Came Down a Mountain*, la montagne accouche d'un poème radieux.

Janick Beaulieu

1955



EAST OF EDEN

Riche d'une finesse impressionniste et d'une indéniable puissance lyrique, l'adaptation qu'Elia Kazan fit de la grande fresque de John Steinbeck (dont il ne conserva d'ailleurs que le quart) lui permit de développer des thèmes qui lui sont chers et qu'il prolongea plus tard avec *Baby Doll*, *A Face in the Crowd*, *Wild River* et *Splendor in the Grass*: la haine du puritanisme absolu (celui qui clame: «Ceci est bien et cela est mal»), les vertus (et les fautes) du libéralisme économique, les relations père/fils. Sorte de transposition de l'histoire de Caïn et d'Abel, *East of Eden* se situe dans l'Ouest américain aux alentours de 1917 et met en scène un fils qui tente de faire plaisir à un père qui le désapprouve et qui lui préfère son frère. Entre les deux jeunes gens, il y a aussi la fille (admirable Julie Harris) qui comprend le «mauvais garçon». Sans doute un des premiers à avoir su utiliser le cinémascope dans toute sa glorieuse beauté, Elia Kazan fut celui qui choisit, après l'avoir vu au théâtre, un jeune inconnu du nom de James Dean, comédien formé à l'Actors' Studio, qui sut exprimer à la perfection une certaine difficulté d'être («un héros baudelairien», écrira François Truffaut) et dont la mort prématurée permit à la jeunesse des générations subséquentes de s'interroger, de façon profonde, sur sa propre ambiguïté.

et aussi: *The Night of the Hunter* (Charles Laughton), *Pather Panchali* (Satyajit Ray), *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray), *Lola Montès* (Max Ophuls), *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich), *Un petit carrousel de fête* (Zoltán Fábri), *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot), *Il Bidone* (Federico Fellini), *Mort d'un cycliste* (Juan Antonio Bardem), *Bad Day at Black Rock* (John Sturges), *Marty* (Delbert Mann), *The Seven Year Itch* (Billy Wilder).





l'écran. C'est sans doute la raison pour laquelle on ne voit pas les acteurs et l'équipe technique (de la pièce) plier bagage à la fin.

La beauté des pièces de Tchekhov, c'est qu'il ne s'y passe rien. C'est à peine si les événements extérieurs (un occasionnel coup de feu en coulisses, par exemple) ont une certaine prise sur les personnages qui se morfondent à la frontière de deux univers, un qu'il faut quitter, l'autre dans lequel il faudra apprendre tant bien que mal à s'intégrer.

Le nom de Louis Malle est au générique du film, on sait qu'il y a participé, qu'il l'a réalisé, mais qu'a-t-il fait au juste? Merveilleuse question que le cinéaste, avec toute son expérience, prendra sans doute comme le plus beau compliment qu'on puisse lui faire.

Maurice Elia



Seema Biswas dans **Bandit Queen**

Bandit Queen

Phoolan Devi — Réal.: Shekhar Kappur — Scén.: Mala Sen — Photo: Ashok Mehta — Mont.: Renu Saluja — Mus.: Nusrat Fateh Ali Khan — Son: Robert Taylor, Tim Lewiston, Ernest Marsh — Déc.: Eve Mavrakis, Ashok Bhagat — Cost.: Dolly Ahluwalia — Int.: Seema Biswas (Phoolan Devi), Nirmal Pandey (Vikram Mallah), Govind Mamdeo (SriRam), Manoj Bajpai (Man Singh), Rajesh Vivek (Mustaqim), Saurabh Shukla (Kulash) — Prod.: Sundeeep S. Bedi — Inde — 1994 — 119 minutes — Dist.: Alliance.

Eut-elle été américaine ou européenne, l'incroyable destinée de Phoolan Devi aurait déjà fait l'objet d'un *movie of the week* sur les chaînes anglophones. Notre fréquentation des téléfilms américains, depuis longtemps réputés pour s'approvisionner à même l'actualité, ne peut cependant nous préparer au choc de ce *biopic* indien qui trace un portrait terriblement cru et étonnamment poétique, par moments, de cette révolutionnaire qui fit trembler l'establishment politique

et criminel de son pays au début des années 80. Exit donc le simplisme narratif et l'asepsie de la formule américaine. Aucun rapport non plus avec le froid *clinicisme* de certains essais britanniques.

Le film, tel que scénarisé par Mala Sen, qui s'est inspirée du journal intime dicté par Devi lors de son emprisonnement, ne perd pas son temps à enchaîner platement les faits historiques ou à nous les expliquer (de toute façon, rappelons que le premier auditoire visé, celui de l'Inde, devait déjà être au courant des détails). Ce sont plutôt les émotions écorchées, les états d'âme confus et, surtout, les traumatismes cauchemardesques de l'héroïne, qui servent de jalons à la progression narrative du récit, conséquemment très cahoteux et nerveux. Sous la direction experte de Shekhar Kapur, qui varie le degré de stylisation de sa réalisation selon l'intensité dramatique de chaque scène, les années de formation de Phoolan Devi prennent l'allure d'un long calvaire quasi-mystique et cruellement beau.

Abandonnée, bafouée, humiliée et mille fois violentée, Devi, qui aurait normalement dû mourir après tant d'atrocités — dans le film comme dans la vie —, finit toujours par se relever, comme muée par une force invisible et impitoyable qui chercherait à faire d'elle une Jeanne d'Arc des temps modernes. Pourtant, cette Déesse des Fleurs, comme on l'appelait, n'a pas la gueule de l'emploi. Telle qu'interprétée par Seema Biswas, elle nous apparaît fragile, humaine, faillible, même un peu rustre. Ce qui la pousse à survivre, ça ne pourrait bien être que sa dignité de femme. Sa victoire finale sur les phalocrates qui l'entourent (parce qu'elle ne meurt pas sur le bûcher, au contraire...) n'en devient alors que plus émouvante.

Il est dommage qu'Alliance ait attendu aussi longtemps pour sortir sur nos écrans, le film qui s'est le plus distingué lors du Festival des films du monde de 1994. **Bandit Queen** aurait alors eu le vent dans les voiles, au lieu de venir s'échouer neuf mois plus tard, faute de publicité adéquate. Bien sûr, on pourra se rattraper sur vidéo, mais ce n'est pas le petit écran qui pourra rendre justice au formalisme et au degré d'émotion qui se dégage du film de Kapur.

Johanne Larue

Congo

É.-U. 1995, 109 min. — Réal.: Frank Marshall — Int.: Laura Linney, Dylan Walsh, Ernie Hudson, Tim Curry, Grant Heslov — Dist.: Buena Vista.

Il y a dans **Congo** une belle idée scientifique qui laisse entrevoir, dès l'abord, de fascinantes possibilités. Afin de faciliter la compréhension du langage par signes au moyen duquel communique Amy, une jeune femelle gorille, une équipe de chercheurs lui a installé une

1956



ET DIEU CRÉA LA FEMME

Roger Vadim avec son film révolutionnaire avait voulu témoigner sur une époque et, selon ses propres mots, expliquer «l'espèce de psychose dans laquelle se trouve notre jeunesse d'après-guerre.» Le ton de son film était certes neuf et désinvoite; Vadim accordait la primauté autant à son instinct de réalisateur (surtout par la qualité de sa photographie) qu'au réalisme de l'épiderme. Cependant, son film se concentra sur un portrait de femme inhabituel, ivre de soleil et de plaisir. Idole préfabriquée au départ, Brigitte Bardot fit éclater les conventions du réalisme français au cinéma dont la sclérose avait atteint des proportions outrageantes et donna à **Et Dieu créa la femme** une importance sociologique considérable, en marquant le début de l'émancipation de la femme et de sa libération sexuelle. La personnalité de B.B. fut suffisamment forte pour émerger d'une intrigue dont le scénario et les personnages paraissent aujourd'hui assez maladroits. Juliette est une très jeune femme dont le goût du plaisir n'est limité ni par la morale, ni par les tabous sociaux. C'est un être sans excuses, dénué de toute hypocrisie, désaxé et inconscient, qui parvient, par son affirmation du droit au bonheur par tous les moyens, à conserver une certaine générosité du cœur qui nous la rend particulièrement attachante.

et aussi: **Le Septième Sceau** (Ingmar Bergman), **Invasion of the Body Snatchers** (Don Siegel), **Written on the Wind** (Douglas Sirk), **La Traversée de Paris** (Claude Autant-Lara), **Giant** (George Stevens), **Un condamné à mort s'est échappé** (Robert Bresson), **Nuit et brouillard** (Alain Resnais), **Richard III** (Laurence Olivier), **Le Quarante et unième** (Gregori Tchoukhrai), **Bus Stop** (Joshua Logan), **Moby Dick** (John Huston), **The Searchers** (John Ford). →



War of the Gargantuas

type se sentant de mauvais poil les soirs de pleine lune se rend au Tibet cueillir une plante pouvant le guérir de sa malédiction. Bien sûr il rencontre le maître des lieux, l'abominable homme des neiges (si jamais vous le croisez dites plutôt «yéti»: c'est plus poli); il s'ensuit une lutte unique dans les annales du septième art (par chance qu'elle soit unique!).

Yéti, le géant d'un autre monde (1978) de l'italien Frank Kramer (bien sûr que c'est un pseudonyme) met en scène un yéti que des savants trouvent congelé dans un iceberg. Comment le décongeler? Facile: on l'arrose d'eau chaude! Mentionnons qu'il s'agit d'un yéti géant et que par conséquent il fait plus de casse. King Kong revu et corrigé par les Italiens (enfin disons, que «corrigé» est un bien grand mot...).

En 1943, Bela Lugosi se prend pour un singe



The Bride and the Beast

dans **The Ape Man**, de William Beaudine. Un savant s'injecte des hormones de singe et se transforme en un être mi-homme, mi-singe (on ne peut pas dire que le titre n'est pas descriptif). Lugosi partage de nouveau la vedette avec un singe en 1958 dans le loufoque **Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla**.

Décidément, l'humanité a maille à partir avec les singes extra-terrestres, comme en témoignent ces récidivistes belliqueux que l'on retrouve dans **Godzilla vs MechaGodzilla** (1975). Futés comme c'est pas possible, ceux-ci prennent une apparence humaine. Pour découvrir leur véritable aspect, il suffit de les mettre en rogne ou de les tuer. Simple comme bonjour. Et Godzilla là-dedans? Avec son copain King Seeser (un genre de singe géant avec des oreilles de lapin) il passe à tabac un dinosaure métallique conçu et contrôlé par nos petits singes verts.

Terminons notre bref survol avec ce petit bijou de nullité qu'est **The Bride and the Beast**, commis par Adrian Weiss d'après un scénario de... Edward D. Wood Jr. En bref, c'est l'histoire d'un type que sa femme plaque pour un gorille. Après une séance d'hypnose, celle-ci se rend compte qu'elle était une madame gorille au pelage blanc dans une vie antérieure. Son mari refuse de croire à tout cela et, malgré les recommandations du médecin, ne renonce pas au voyage de noces dont la destination prévue est... l'Afrique (il y a vraiment des gens qui courent après...). Une fois là-bas, la jeune épouse se laisse conter fleurette par le premier gorille venu, et même si son mari tente de la raisonner avec une droite sur la mâchoire, notre héroïne décide de se laisser emporter par le primate de son cœur. Elle épouse ainsi le cours de sa destinée et renoue avec ses origines (c'est pas beau ça? Sniff...) Fort heureusement le médecin reconforte le mari en lui faisant remarquer que nous avons tous une part d'animalité en nous (Darwin apprécierait).

Bien sûr, les fans de séries Z connaissent un tas d'autres primates à l'allure douteuse se spécialisant dans le kidnapping de jeunes vierges effarouchées. Toutefois, notre souci était surtout de vous présenter ici quelques titres disponibles en vidéo, ne serait-ce que pour démontrer que certaines lois de la zoologie sont parfois mises à rude épreuve.

Alain Vézina

Films disponibles en cassette-vidéo:

- 1943 **The Ape Man**
- 1953 **Robot Monster**
- 1957 **The Bride and the Beast**
- 1958 **Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla**
- 1963 **King Kong vs Godzilla**
- 1966 **War of the Gargantuas**
- 1975 **Night of the Howling Beast**
- 1975 **Godzilla vs MechaGodzilla**
- 1978 **Yéti, le géant d'un autre monde**

1957



APARAJITO

En 1956, l'Inde passa avec 300 films au deuxième rang de la production mondiale après les États-Unis. L'indépendance avait contribué à développer une école et une industrie florissantes. Des œuvres remarquables commençaient à sortir des studios indiens ainsi qu'un nombre croissant (et énorme) de gigantesques films commerciaux. Après dix ans d'éclipse, le cinéma bengali revint au premier rang des cinémas indiens avec la célèbre Trilogie d'Apu. Satyajit Ray était devenu scénariste et réalisateur en 1952. Deux ans plus tard, il commençait avec **Pather Panchali (La Complainte du sentier)** l'adaptation du long roman de B. Bannerjee (considéré là-bas comme un équivalent de *Jean-Christophe* de Romain Rolland). Grâce à son langage simple et authentique, à la fois universel et profondément indien, Satyajit Ray fut reconnu comme un grand cinéaste. L'histoire du jeune Apu, membre d'une famille pauvre, se poursuit avec **Aparajito (L'Invaincu)**. Dans ce deuxième volet, Ray traite d'une façon plus directe la complexe relation entre la mère et le fils, rendant encore plus importante la place prise par ce dernier dans la trilogie qui s'acheva en 1959 avec **Le Monde d'Apu**. Le Grand Prix remporté par **Aparajito** au Festival de Venise confirma qu'un très grand cinéaste était né et acheva de placer le cinéma indien au premier rang.

et aussi: **Paths of Glory** (Stanley Kubrick), **Twelve Angry Men** (Sidney Lumet), **Les Fraises sauvages** (Ingmar Bergman), **La Maison de l'ange** (Leopoldo Torre-Nilsson), **Ascenseur pour l'échafaud** (Louis Malle), **Le Cri** (Michelangelo Antonioni), **Kanal** (Andrzej Wajda), **Time Without Pity** (Joseph Losey), **Gunfight at the O.K. Corral** (John Sturges), **Quand passent les cigognes** (Mikhail Kalatozov), **The Left-Handed Gun** (Arthur Penn), **Jailhouse Rock** (Richard Thorpe).





ce qu'il croit être au début une simple petite histoire de coucherie, il est pris dans un terrible engrenage. Sa séductrice veut sa perte mais il ignore pourquoi. Nadia Farès est tout à fait convaincante dans son rôle de froide séductrice déterminée, mais l'intrigue de cette énième version de *Fatal Attraction* est si prévisible que l'intérêt s'émousse assez vite malgré la belle performance de Thierry Lhermitte dans un rôle dramatique. À voir uniquement pour lui.

Productions HBO, *Witch Hunt* de Paul Schrader et *The Burning Season* de John Frankenheimer sont déjà disponibles en cassette dans tous les bons vidéoclubs. *Witch Hunt* est une amusante parodie de la célèbre chasse aux sorcières qui secoua Hollywood dans les années 50. Toutefois, il n'est pas question ici de communistes mais véritablement d'ignobles sorcières et sorcières qui infestent le milieu du cinéma. Le propos n'est pas des plus subtils et le parallèle s'avère un peu lourd, mais les trucages sont bien faits et Dennis Hopper, qui incarne le détective Phillip Lovecraft (!), nous régale d'une plaisante composition.

Nettement plus sérieux et intéressant est le film de Frankenheimer. *The Burning Season* est un hommage au syndicaliste Chico Mendès qui lutta jusqu'à la mort pour la sauvegarde de la forêt amazonienne. Héros «politiquement correct», il est pour l'occasion interprété par Raul Julia, dont c'est une des toutes dernières prestations. Bien filmé dans de magnifiques décors naturels et bénéficiant d'un bon rythme, *The Burning Season* nous fait découvrir un homme simple et juste qui voulait sauver la jungle brésilienne de la folie destructrice des éleveurs et des entrepreneurs. Ce n'est pas une grande leçon de cinéma, mais tout de même une intelligente réflexion pro-écologique.

Enfin, même si ce n'est pas une exclusivité, je ne peux passer sous silence la sortie vidéo de *Arizona Dream* d'Emir Kusturica. Présenté au FFM en 1993, sorti quelques mois plus tard en catimini dans une seule salle et en français, on peut aujourd'hui se procurer ce chef-d'œuvre de passion et de lyrisme en anglais. Seul regret, la version disponible est celle qui fut conçue pour le marché américain. Ainsi, plusieurs coupures dénaturent quelque peu l'œuvre du génial Yougoslave. Malgré cela, le film n'a rien perdu de sa poésie et je ne peux que le recommander à tous les cinéphiles québécois. C'est un des plus beaux qu'il m'ait été donné de voir ces dernières années.

Olivier Lefebvre du Bus

- Sissi, la Valse des Cœurs** (C.Boll) (1990) (All.)
- Senso** (G.Vergez) (1992) (F.)
- À la Mode** (R.Duchemin) (1992) (F.)
- Elles n'oublent jamais** (C.Frank) (1994) (F.)
- Witch Hunt** (Paul Schrader) (1994) (E.U.)
- The Burning Season** (John Frankenheimer) (1994) (E.U.)
- Arizona Dream** (Emir Kusturica) (1993) (F/E.U.)

FICHE LASER

RoboCop

Si vous ne le savez pas, si vous ne laissez pas le quatrième côté du vidéodisque de **RoboCop** se rendre jusqu'au bout, si vous ne faites pas «PLAY» sur les barres de couleur tel qu'indiqué, vous allez rater une expérience aussi amusante que traumatisante. Les concepteurs de cette édition *Criterion* en CAV ont eu l'idée de condenser tout le film en deux minutes en faisant défiler toutes les séquences dans une mosaïque de médaillons vidéo (en tout, il y a 25 petits écrans contenant chacun un élément différent). Le procédé est amusant car il produit un bourdonnement sonore incessant et un kaléidoscope visuel déboussolant. Il est en même temps traumatisant, car il devient insoutenable à regarder, une surcharge audio-visuelle tellement insupportable qu'il est difficile de se rendre au bout des deux minutes!

Il semble que l'équipe de production de ce vidéodisque ait voulu nous faire vivre pendant un moment ce qu'a pu ressentir Murphy, le personnage principal, lorsqu'il a été transformé en policier cybernétique et qu'il s'est mis à vivre simultanément des moments pénibles ou agréables de son passé: une véritable surcharge de stimuli électro-sensoriels qui provoque une crise psychique chez le cyborg. Symbolisant à la fois la vision du RoboCop et la vision du réalisateur Paul Verhoeven (qui utilise abondamment les téléviseurs dans son film), cette mosaïque vidéo a dû nécessiter un temps fou à fabriquer, chaque élément devant être sélectionné et positionné séparément. C'est sans doute ce qui explique pourquoi ce disque, annoncé depuis des mois, s'est tant fait attendre.

On peut se demander si le jeu en valait le coup. Surtout le coût, car à 160 dollars, on était en droit de s'attendre à beaucoup plus. Au niveau du transfert de l'image et du son, le résultat est évidemment impeccable, ce qui est maintenant de rigueur pour la collection *Criterion*. Le film reprend sur vidéodisque son look contrasté et ses couleurs saturées, dominées par les tons de bleu et par l'éclairage néon, des

1958



MON ONCLE

Monsieur Hulot, sympathique farfèlu, réapparaît dans un nouveau film de Jacques Tati, cinq ans après avoir passé des vacances mémorables au bord de la mer. Les spectateurs se souviendront du comportement de cet étrange personnage (si différent des «gens normaux»), de son amie Martine, de la vieille Anglaise et de tous ces enfants qui s'ennuyaient sur la plage, mais pas en sa compagnie. Cette fois, Monsieur Hulot (interprété par Tati lui-même) rend visite à sa sœur dont le mari fabrique des tuyaux en plastique et dont la maison est une villa ultra-moderne, pourvue de toutes les nouveautés dans le domaine de l'électroménager. Naturellement, le petit Gérard adore ce gentil hurluberlu qui sait partager ses jeux et adore le désordre. Tati agrémente son film de gags à la fois burlesques et poétiques: son personnage, à la silhouette dégingandée, l'imperméable, la pipe au bec et le nœud papillon devenus presque légendaires, doit se battre avec le poisson cracheur, les portes de garage récalcitrantes et un mobilier design avec lequel il a bien du mal à s'entendre. Bien entendu, pour Tati, protecteur des vieilles pierres et écologiste avant la lettre, seuls le poète et l'enfant peuvent, par leur spontanéité, sauver la société de la standardisation. Et c'étaient des choses qu'on ne disait pas encore à cette époque au cinéma.

et aussi: *Cendres et diamant* (Andrzej Wajda), *Nazarin* (Luis Buñuel), *Horror of Dracula* (Terence Fisher), *Les Tricheurs* (Marcel Carné), *Touch of Evil* (Orson Welles), *Vertigo* (Alfred Hitchcock), *Les Amants* (Louis Malle), *Le Beau Serge* (Claude Chabrol), *Paris nous appartient* (Jacques Rivette), *The Bridge on the River Kwai* (David Lean), *The Big Country* (William Wyler), *The Long Hot Summer* (Martin Ritt), *Montparnasse 19* (Jacques Becker).





Chicago Hope, la série rivale. Il faut dire que le «look» à la *L.A. Law* de *Chicago Hope* donne une forte impression de déjà vu. Pour bien situer le registre, disons que, sur le plan de la réalisation, *ER* est à la dramatique médicale ce que *NYPD Blues* est à la série policière, les trémolos de caméra en moins. Pour le grand public, *ER* séduit et enthousiasme parce que tout s'y déroule à vive allure dans un esprit réaliste. Les personnages plus qu'humains sont attachants et sincèrement campés par une bande de comédiens doués. Mais bien entendu, ce sont les situations survoltées qui jouent pour beaucoup dans l'intérêt qu'on porte à la série: entre un crochet de boucher planté dans un biceps et un autocar de touristes allemands frappés d'empoisonnement alimentaire, on n'a pas le temps de s'ennuyer. Il est bien évident que ce qui retient d'abord l'attention, c'est la nature des interventions et des cas qui nous sont montrés.

Mais si on y regarde de plus près, ce qui fait la grande qualité de cette série, c'est sans nul doute l'esprit de sa réalisation. *ER* ne fait pas seulement de la télévision. *ER*, c'est l'ampleur du cinéma transposée pour le médium télévisuel. Autrement dit, en y mettant le temps et l'argent, les producteurs ont compris que l'on peut apporter un souffle cinématographique aux images télévisées. La réalisation complexe nécessite certainement de longues heures de tournage. Toutes les scènes cruciales des épisodes sont composées le plus souvent d'une série de longs plans-séquences qui contiennent un texte dense et spécialisé, des déplacements nombreux, une mise en scène compliquée par toute une gestuelle technique jouée par plusieurs acteurs simultanément ainsi qu'un nombre impressionnant de figurants. Le degré de difficulté est énorme et le risque de ratage pour chaque plan, démultiplié. C'est merveille que de suivre le ballet d'une action et d'arriver à son dénouement en se disant que mille fois on frôlait l'incident. Pour un œil averti, c'est aussi là que réside tout le «charme» de *ER*.

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que Quentin Tarantino ait eu envie de réaliser une tranche de vie des personnages de *ER*. L'avant dernier épisode de la saison coïncidant avec la fête des mères, il a travaillé sur le thème de la maternité ou de l'état maternel. Cela peut sembler étonnant, mais l'épisode contenait de très beaux morceaux de tendresse et, tout en conservant les éléments typiques de la série, Tarantino a su se distinguer en ajoutant quelques figures de style de son cru.

Ainsi, cette séquence où, sur fond de Schubert — souvenez-vous des plus beaux passages de *Trop belle pour toi* de Blier —, l'équipe doit sauver un jeune homme empalé accidentellement sur une barre de fer (soit dit en passant, la nature de la blessure a dû réjouir le public tout autant que le réalisateur); alors que jamais on ne voit les chairs se faire taillader, on a eu droit cette fois à la coupe chirurgicale d'un tho-

rax, peau, chair et os compris. Tarantino a pris soin de bien nous montrer chacun des instruments utilisés pour l'opération, insistant bien sur la scie-sauteuse.

Mais c'est beaucoup plus par l'utilisation de la caméra comme témoin des actions que se distingue la réalisation de Tarantino. Du plus simple au plus compliqué, il nous met en situation de personnage voyeur. La caméra toujours mobile se permet des figures de style osées. Le meilleur exemple en est ce long plan-séquence dans lequel il y a cette scène d'un court échange entre deux personnages: la caméra va de l'un à l'autre, successivement à gauche et à droite, sans jamais s'interrompre, dans la logique de notre «regard témoin», donnant une vue d'ensemble très inhabituelle et certainement anti-télévisuelle.

On reconnaît aussi sa griffe dans ce plan fixe de deux jeunes femmes qui, allongées sur des chaises longues, se font bronzer sur le toit de l'hôpital, profitant d'un rare moment de répit. Plutôt que de les filmer sous un angle flatteur — un trois-quart moyen —, Tarantino choisit un plan fixe de face dans l'angle exact de leur corps, accentuant l'incongruité de la situation.

Enfin, si cet épisode n'était pas plus sanglant qu'à l'habitude, la violence y était, sans doute, plus crue comme dans cette séquence où une jeune Portoricaine prend d'assaut une salle d'examen afin d'achever celle qui s'y trouve; la force des coups de poing assés et l'oreille coupée de l'assaillante (un motif familier à Tarantino) sidèrent autant qu'elles surprennent.

Si on ne peut pas dire de cet épisode qu'il est meilleur que les autres de la série, c'est tout simplement que les standards élevés de qualité qui président à chaque réalisation sont systématiquement atteints chaque fois. Dans ces conditions, il est certain que Tarantino ne peut déparer.

ER reviendra à l'automne prochain, mais en attendant, vous pouvez toujours profiter des rediffusions. Peut-être aurez-vous la chance de revoir l'épisode signé Tarantino, bien que tous les épisodes valent la peine d'être vus.

NORTHERN EXPOSURE

Adieu Docteur Fleishman, adieu Northern Exposure

Rien de pire ne pouvait arriver au Dr. Joel Fleishman que de se trouver forcé d'honorer sa dette envers l'État de l'Alaska sous la forme de quatre années de service à Cicely. Et, quatre ans plus tard, rien de pire ne pouvait survenir à *Northern Exposure* que de perdre son personnage principal. Ainsi, la boucle est bouclée et dans un ultime épisode, Joel s'en est allé retrouver

1959



SHADOWS

Présenté au Festival de Venise dans une copie non sous-titrée, *Shadows* divisa assez nettement la critique (bien qu'il y obtint le Prix de la critique!): «cogitation invertébrée, sans commencement ni fin», «rien qu'une promenade de caméra», «éta-lage de pantins sans originalité», mais aussi «choc artistique sans précédent», «film amical, généreux», «épanouissement de la vie à chaque image». Le film de John Cassavetes (comédien dont c'était le premier film en tant que réalisateur) est une improvisation d'acteurs. Dans cette histoire de deux frères et une sœur de race noire, le metteur en scène a laissé, sur un simple schéma de base, la plus grande liberté à ses interprètes pour improviser leur jeu à l'intérieur de chaque situation. C'est par la suite, au montage, qu'il a choisi «les moments de ses séquences». Le résultat est d'une extraordinaire fluidité, puisque le spectateur, surpris de l'absence de scènes qu'il avait prévues, est constamment ramené de force au rythme haletant, laborieux, de la vie réelle, celui de la parole, de la respiration et du mouvement. Des êtres se révèlent par éclairs, sans recours au mensonge d'un scénariste. Avec les 75 minutes de *Shadows*, Cassavetes montrait que le cinéma n'était pas nécessairement une usine à rêves: il devenait une réalité qui pouvait permettre à l'homme de se lire et de se connaître.

et aussi: **À bout de souffle** (Jean-Luc Godard), **Les 400 coups** (François Truffaut), **Hiroshima mon amour** (Alain Resnais), **Pickpocket** (Robert Bresson), **Moi, un Noir** (Jean Rouch), **Peeping Tom** (Michael Powell), **Room at the Top** (Jack Clayton), **Some Like It Hot** (Billy Wilder), **La Source** (Ingmar Bergman), **On the Beach** (Stanley Kramer), **Le Pigeon** (Mario Monicelli), **Rio Bravo** (Howard Hawks), **Les Dragueurs** (Jean-Pierre Mocky), **Les Cousins** (Claude Chabrol).





Keanu Reeves dans *Johnny Mnemonic*

volante de la science-fiction des années antérieures, la robotique et l'ingénierie ayant failli à leurs promesses. À l'exception près que, contrairement à ses prédécesseurs, l'informatique fait aujourd'hui partie intégrante de notre vie quotidienne...

Cyber-drames

N'étant plus une technologie d'anticipation, il est plus facile d'intégrer l'ordinateur et ses dérivés à l'intérieur d'autres genres cinématographiques que la science-fiction. Hollywood l'utilisait déjà depuis quelques années, en tant que point pivot, dans des films aussi éloignés de la science-fiction que *Single White Female* ou *Disclosure*. L'ordinateur servait alors les besoins de la trame narrative; le moyen de parvenir à une fin. Depuis la sortie en salles de l'horrible *Johnny Mnemonic*, son rôle a bien changé.

Tout comme les médias grand public, Hollywood découvre l'ordinateur des années 90... deux ans en retard. En bons prospecteurs les producteurs hollywoodiens ne peuvent laisser un tel filon leur filer entre les doigts; aussi chercheront-ils à l'exploiter jusqu'à ce qu'il soit épuisé. L'Internet devient donc, non plus un moyen servant à une fin, mais une fin en soi. Le film devient le véhicule de ce «nouveau concept révolutionnaire». Le scénario courbe l'échine devant l'hégémonie du silicone et de la microchip! Cette dernière n'est pas très «filmogénique»? Pas assez romantique? Qu'à cela ne tienne: au diable la représentation, nous inventerons! Et surtout, puisons tous ensemble dans l'assiette au beurre et au diable l'indigestion! Voici une liste partielle des films à

venir qu'il nous faudra surveiller: *The Net* chez Columbia Pictures, *Hackers* chez MGM/UA et *F2F* chez Disney.

À cette récolte s'ajoutera le dernier Kubrick, appelé *AI*. Espérons que ce dernier pourra nous offrir un peu de viande pour accompagner nos légumes...

Hans Guévin

Les accès changent, les écrits restent...

Dans ma dernière chronique, je déplorais que les promoteurs axent leurs campagnes publicitaires sur des produits inexistantes et/ou inaccessibles. Je m'attardais particulièrement sur la surpromotion qui fut faite par les médias d'informations du site World Wide Web d'*Eldorado*, argumentant entre autres choses que le WWW n'était accessible qu'aux personnes relativement aisées, un accès à ce service coûtant les yeux de la tête. Or, il est maintenant possible d'accéder au WWW pour la modique somme de 25\$ par mois en s'abonnant à Odyssey, qui vous fera parcourir le Web en moins de temps qu'il vous en faut pour dire «Timéo Danas et Dona Ferentes». Malheureusement, l'accès n'est disponible que dans la grande région métropolitaine de Montréal, à moins que les frais d'interurbains ne vous fassent pas peur! Encore une fois, les régions vont devoir attendre que le gouvernement s'en mêle avant de pouvoir se joindre à la communauté virtuelle internationale, ce qui risque d'être long!

Pour plus d'informations sur les services offerts par Odyssey, communiquez au (514) 861-3432. Ou par modem, au 861-3535. E-mail à info@odysee.net.

1960



JAMAIS LE DIMANCHE

Jules Dassin était un Américain qui avait fait des études d'art dramatique en Europe avant de devenir acteur et metteur en scène à New York. Après quelques films d'un intérêt médiocre, il réalisa quatre longs métrages qui redéfinissaient le film noir: *Brute Force* (1947), *The Naked City* (1948), *Thieves' Highway* (1949) et *Night and the City* (1950). Dénoncé comme communiste, il dut se réfugier à Londres, puis à Paris où il réalisa entre autres *Du rifi chez les hommes* (1954) et *Celui qui doit mourir* (1957). C'est alors la rencontre avec Melina Mercouri et pour Dassin, sa phase de films «grecs», où se place *Jamais le dimanche*, métaphore sur une certaine joie de vivre bordélique face aux problèmes de société. Dassin y joue lui-même un Américain venu à Athènes pour y trouver la Vérité. Il est alors attiré par Ilya, une prostituée qui travaille au Pirée (sauf le dimanche) et choisit ses clients. Imitant *Pygmalion*, l'Américain essaiera d'entreprendre son éducation littéraire et artistique. Mais Ilya ne s'embarasse pas d'idées écrites, les seules qu'elles jugent bonnes étant les siennes propres. Elle prendra la tête d'une révolte de prostituées pour faire baisser le loyer des chambres et finira par épouser un jeune ouvrier. Quatre ans plus tard, *Zorba le Grec* reprendra certains thèmes du film, avec Anthony Quinn reprenant la philosophie de la Mercouri.

et aussi: *L'Avventura* (Michelangelo Antonioni), *La Dolce Vita* (Federico Fellini), *Psycho* (Alfred Hitchcock), *Elmer Gantry* (Richard Brooks), *The Apartment* (Billy Wilder), *Les Yeux sans visage* (Georges Franju), *Plein Soleil* (René Clément), *Rocco et ses frères* (Luchino Visconti), *La Ciociara* (Vittorio De Sica), *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz), *The Magnificent Seven* (John Sturges), *L'Eau à la bouche* (Jacques Doniol-Valcroze), *Le Masque du démon* (Mario Bava), *Peeping Tom* (Michael Powell).
(à suivre)