Document généré le 24 avr. 2024 02:32

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Image d'ailleurs

André Ruszkowski, Janick Beaulieu, Dominique Benjamin, Robert-Claude Bérubé, Léo Bonneville, Richard Martineau, Martin Girard, Maurice Elia, Simone Suchet, André Giguère, Jean-François Chicoine, Louis Gagnon, Patrick Schupp, Minou Petrowski et Richard Martineau

Numéro 116, avril 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50914ac

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

Ruszkowski, A., Beaulieu, J., Benjamin, D., Bérubé, R.-C., Bonneville, L., Martineau, R., Girard, M., Elia, M., Suchet, S., Giguère, A., Chicoine, J.-F., Gagnon, L., Schupp, P., Petrowski, M. & Martineau, R. (1984). Compte rendu de [Image d'ailleurs]. *Séquences*, (116), 34–76.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Images d'ailleurs

« Sans la liberté de blâmer, il n'y a pas d'éloge flatteur. » **Beaumarchais**

ET VOGUE LE NAVIRE... — Réalisation: Federico Fellini — Scénario: Federico Fellini et Giuseppe Guerra — Images: Giuseppe Rotunno — Musique: Verdi, Rossini et Schubert, arrangements d'Andrea Zanzotto — Montage: Ruggero Mastroianni — Interprétation: Freddie Jones (Orlando, le reporter), Barbara Jefford (Ildebranda Cuffari), Victor Poletti (Aureliano Fuciletto), Peter Cellier (Sir Reginald J. Dongby), Elisa Mainardi (Teresa Valegnani), Norma West (Lady Dongby), Paolo Paoloni (Albertini), Sarah Jane Varley (Dorotea), Fiorenzo Serra (le grand duc de Harzock), Pina Bausch (la princesse Lherimia), Pasquale Zito (le comte de Bassano), Pinda Polan (Ines Ruffo Saltini Ione), Philip Locke (le premier ministre), Elizabeth Kaza (la productrice de cinéma), Colins Higgens (le chef de la police), Antonio Vezza (le commandant du navire), Francesco Maselli (le gardien du rhinocéros), Janet Suzman (Edmea Tetua, la cantatrice disparue) — Origine: Italie — 1983 — 120 minutes.

À Rome, où je suis, *Et vogue le navire...* a connu un succès d'assistance, mais peut-être pas un triomphe.

Commençons par le positif. Une maîtrise absolue de la forme cinématographique. Entouré d'une équipe de merveilleux artistes et techniciens, Fellini jongle avec la caméra, la pellicule, le décor, le son, les personnages comme un prestidigitateur chevronné. On en sort ébloui, les yeux pleins d'images inoubliables, les oreilles remplies de sonorités les plus inattendues. Quel plaisir de suivre ce spectacle sur une copie pas encore écorchée par les sous-titres, dans sa langue originale qui est déjà musique!

Quand je dis « spectacle », je crois signaler l'intention majeure de Fellini. Tout en déployant la gamme complète des moyens expressifs du cinéma, il ne prétend jamais au réalisme de ses images.

Déconcertante au début, son approche devient de plus en plus évidente jusqu'à la « démystification » complète, à la fin du film. Le décor y retrouve toute son artificialité, les trucages sont démasqués, l'art du montage dévoilé par la répétition successive de plusieurs plans de Sarah Jane Dorotea, fille innocente chère à Fellini, plans réalisés dans la chaloupe de sauvetage où elle se précipite pour rejoindre son amoureux serbe.

Dante Ferretti, scénographe et surtout Giuseppe Rotunno, directeur de la photographie, ont admirablement participé à ce feu d'artifice imaginé par le réalisateur. Les arrangements qu'Andrea Zanzotto a su trouver pour les extraits de Verdi et de Rossini et l'inattendue mélodie de Schubert jouée sur une batterie de verres dans la cuisine du bateau, sont autant de contributions musicales à ce feu d'artifice.

Le spectacle comporte, bien entendu, des personnages. Ils sont moins grotesques que dans les autres films de Fellini. On pourrait les analyser un par un, scène par scène, pour faire la part de l'humain, du masque et du symbole. La plus pathétique peut-être est cette chanteuse qui voudrait découvrir le secret de sa rivale défunte avant de comprendre qu'elle n'arrivera jamais à sa perfection. Mais aussi ce partenaire survivant qui ne respire plus que pour regarder les films de la disparue et se parer de ses costumes. Et puis ce gros ténor, à l'appétit qui égale la puissance de sa voix, cet aristocrate britannique qui couvre de sarcasmes un drame conjugal, ce curieux couple constitué par le grand-duc débonnaire et sa tante, la princesse aveugle, avide de pouvoir et d'amour...

À côté d'êtres humains, il y a des animaux. Avant tout, un nouveau monstre fellinien, le rhinocéros malade, puant, qu'on hisse au-dessus du pont pour lui appliquer une douche à force de jets d'eau puissants. Sa masse répugnante offre pourtant quelque espoir à la fin, quand le poète-journaliste, sauvé avec elle, nous annonce qu'il s'agit d'une femelle porteuse de bon lait. Mais il y a aussi une poule qui se laisse hypnotiser et une mouette qui met en branle un ballet que René Clair aurait pu signer. Le journaliste qu'on ne peut pas éviter de considérer comme l'« alter ego » de Fellini, accompagne le film de sa narration. Dès le début, au merveilleux passage du noir et blanc du cinéma muet à la couleur du sonore, il met en doute la possibilité de distinguer entre la réalité et la fiction. Malgré la pertinence de son propos, ce personnage me semble des moins réussis. Mais je ne saurais dire si la faute en revient à l'interprète ou plutôt à l'auteur dont il rend la présence trop visible, par moments même trop insistante. Ne suffisait-il pas de faire parler les images, dont le sens se décode à la lumière de la sensibilité de chaque spectateur?

D'autant plus que Fellini-auteur n'atteint pas toujours la maîtrise de Fellini-réalisateur. Surtout quand il prétend dépasser la petite chronique humaine — où il excelle — pour toucher aux grands problèmes de l'histoire: lutte des classes, exodes de populations, intrigues politiques, absurdité de la

guerre, où il patauge un peu. D'autres grands cinéastes avant lui — pour ne mentionner que le Chaplin du *Dictator* — ont fait l'expérience qu'il ne suffit pas d'être un grand artiste pour proposer au monde des solutions politiques ou sociales.

Le bateau-corbillard, transportant les cendres d'une célébrité et les corps encore vivants d'autres célébrités vers une île qui se confond dans le brouillard avec un cuirassé destructeur, fourmille ainsi de petites anecdotes attachantes. Mais l'auteur ne réussit guère à évoquer les raisons profondes du conflit qui ébranla le monde en 1914. Et pourtant tout semble indiquer que Fellini aspirait à donner à son oeuvre une telle dimension. Le manque de réussite sur ce plan oblige à une réserve. C'est dans ce sens que je me suis permis de dire que *Et vogue le navire...* constitue un succès, mais pas un triomphe.

André Ruszkowski

L'ARGENT — Réalisation: Robert Bresson — Scénario: Robert Bresson, d'après une nouvelle de Léon Tolstoï — Images: Emmanuel Machuel et Pasqualino de Santis — Montage: Jean-François Naudon — Interprétation: Christian Patey (Yvon), Sylvie Van den Elsen (la petite femme), Michel Briguet (le père de la petite femme), Caroline Lang (Élise), Vincent Risterucci (Lucien), Béatrice Tabourin (la photographe), Didier Baussy (le photographe), Marc Ernest Fourneau (Norbert), Bruno Lapeyre (Martial) — Origine: France/Suisse — 1983 — 84 minutes.

Un homme vivait depuis quarante ans dans le désert.
Il méditait sur « l'indicible ».
De temps en temps, un message nous parvenait.
Une clameur se faisait entendre.
Dans cette immensité, il épiait les gestes rares de ses semblables comme pour en saisir l'inspiration première. Souvent, il faisait la cueillette des sons.
Il peignait et filmait.
Les uns disaient qu'il filmait des mirages. Les autres affirmaient qu'il cherchait l'essence même du cinéma.
Plusieurs l'abandonnèrent à son désert à cause de son entêtement à ne pas faire comme les autres.
Certains lui demeurèrent fidèles parce qu'ils étaient fascinés par sa démarche unique et essentielle.

Cette présentation un peu solennelle, à la manière d'un précurseur, veut souligner que cet homme de 75 ans tient une place importante dans le monde du cinéma. Avec *L'Argent*, il vient nous livrer son treizième film qui a reçu le prix du cinéma de création au dernier festival de Cannes. Treize films en quarante ans, ce n'est pas beaucoup, diront certains mais, quels films!

L'indifférence est rarement de mise devant cet auteur qui est demeuré fidèle à ses principes et à ses idéaux malgré les vagues successives qui ont déferlé sur l'histoire du cinéma. J'en connais qui fuient Bresson comme s'il s'agissait du pire des virus sur le marché du film. D'autres crient au sublime. Quoiqu'il en soit, l'oeuvre de Bresson est là pour demeurer à cause de son originalité certaine et de sa recherche constante pour percer le mystère de cet art encore jeune.

Les adversaires de Bresson vocifèrent comme argument de nullité que ses films ne tiennent pas longtemps l'affiche. Bel argument!

Le public n'a-t-il pas fait une fête à *Porky's*? Et pourtant, on est loin d'avoir affaire à un film de qualité. Certes, les films de Bresson ne font pas long feu à leur sortie, mais ils durent et vieillissent très bien. Longtemps après, on les passe dans les salles de répertoire ou autres. Ils surprennent toujours. Par exemple, je viens de revoir *Un condamné à mort s'est échappé*. Ce film a pourtant été fait en 1956. On le croirait d'aujourd'hui. Il n'a pas vieilli d'une ride, ni d'un son, ni d'une image.

Pour ma part, je vous dirai tout net que la manière de Bresson me fascine, même si parfois ses propos m'apparaissent énigmatiques. Bien sûr, un film qui privilégie l'ellipse, il faut une attention soutenue pour en deviner les contours intérieurs. Bresson ne nous sert pas du *fast food* entre deux films bassement commerciaux. Cependant, il suffit de consentir à se laisser imprégner par cette atmosphère étrange, traversée par des signes et des sons pour que la fascination nous gagne. Bresson nous offre une nourriture solide, même si le décor se montre austère. On n'entre pas chez Bresson comme un couteau dans du beurre fondant. Il faut attendre à la porte, essuyer ses pieds pleins de préjugés sur le paillasson. Une fois à l'intérieur, on y découvre des merveilles.

Dans *L'Argent*, Bresson s'est inspiré d'une nouvelle de Tolstoï: « Le Faux Billet ». Il avait été impressionné à la lecture de ce récit par la contagion du mal dans un monde dominé par l'argent. Il y avait aussi un débouché important sur le bien. Son film précédent, *Le Diable probablement*, laissait entendre que le gâchis que nous connaissons à l'heure actuelle est probablement l'oeuvre du démon à cause des drogues qui conduisent à l'autodestruction de la personne humaine et de toutes les formes de pollutions qui anéantissent la joie de vivre sur notre planète. Les écologistes disent que la nature se venge des mauvais traitements qu'on lui fait surbir. Bresson dit la même chose, à sa manière.

Avec *L'Argent*, il n'y a plus de « probablement », c'est le Malin qui se cache à peine sous le « vil métal ». Ce dernier poussera des gens honnêtes à commettre les pires excès. Cela ira du faux témoignage jusqu'aux meurtres les plus gratuits. J'ai pensé à une sorte d'ange déchu qui trouverait son plaisir personnel dans la destruction des êtres humains comme pour se venger de sa déchéance. J'ai pensé aussi à la tragédie antique sur laquelle plane le fatum, cette puissance aveugle qui règle souverainement la vie des êtres et le cours des événements. Ici, ce Destin, personnifié par le Mal, emprunterait l'argent comme instrument épidémique. Oui, on peut parler ici de tragédie. D'autant plus que les forces du mal semblent triompher à la fin. Je dis bien « semblent », parce que Bresson donne l'impression de n'avoir retenu de la nouvelle que la contagion du mal. Nous y reviendrons plus tard.

Tout ceci nous convie à renouer avec la thématique de Bresson qui s'inspire de la Bible. Ce qui en dérange plus d'un. On a beau essayer toutes les grilles d'analyses — de la grille marxiste jusqu'au grille-pain — on passe à côté de ses films si on n'essaie pas de comprendre un tantinet sa source d'inspiration. On peut refuser son univers. Soit! Encore faut-il l'avoir un peu approché. Sans quoi, on condamne par ignorance ou par paresse. Et je ne sache pas que ce genre de règlement de comptes sommaire rende la critique plus intelligente.

Bresson, dont chaque film se veut une accusation vigoureuse de la laideur morale et un appel au respect de la vie, avoue lui-même avoir ressenti la présence du diable deux fois dans sa vie et il l'a souvent entr'aperçu dans la sinistre mécanisation de la vie et les catastrophes qui conduisent notre monde à sa perte. Dont acte. Quand Bresson nous parle du diable, il ne brandit pas les forces maléfiques pour faire frémir les amateurs d'émotions fortes d'un samedi soir en mal d'horreurs ou de « science-fiction ». Bresson abomine le film-spectacle de pur divertissement et le mélo qu'on oublie après quelques larmes de crocodiles. Son style qui va droit au but, sans fioritures, ne fait aucune concession au spectacle.

On a dit de Bresson qu'il avait une si forte personnalité qu'il ne pouvait pas supporter qu'une autre personne lui fasse ombrage. Il se voulait la seule vedette de ses films. En foi de quoi, il n'embauchait que des gens inconnus qui devenaient comme des instruments dociles entre ses mains tyranniques. On avance même qu'il avait besoin d'une forte tension entre lui et ses interprètes pour pouvoir créer efficacement. Comme dans toute bonne légende, il y a du vrai là-dedans. Bresson avoue que, dans ses derniers films, il laisse beaucoup de liberté à des jeunes « modèles ». En passant, soulignons le fait que, dans *L'Argent*, Bresson a sélectionné des jeunes dont les traits sont remarquables. J'y vois comme un hommage à la beauté de cette jeunesse

dont il admire la révolte face à un monde en démolition.

Dans la démarche de Bresson qui ne veut faire aucune concession au théâtre filmé, je m'explique comme suit ce qu'il attend de ses interprètes. C'est dans ses gestes les plus quotidiens qu'une personne révèle son comportement intérieur, ses propres états d'âme. Quand cette dernière se donne en spectacle, elle joue un rôle. C'est du théâtre. On risque alors de ne rien percevoir de l'intériorité authentique de la personne. Voilà pourquoi Bresson fait appel à des non-initiés pour qu'ils trahissent, devant une caméra et un magnétophone attentifs, ce qu'il appelle « l'insaisissable ». Et ce, l'espace d'un geste ou d'un regard. À travers le registre d'une voix « blanche » sur un ton monocorde. Si les yeux sont le miroir de l'âme, le geste en est le témoin privilégié.

Dans ce film, j'y ai vu une seule vedette. C'est l'argent. C'est ce faux billet de 500 francs que Norbert et Martial ont donné à un commerçant qui déclenche toute l'affaire. Ce dernier, en connaissance de cause, le refilera à Yvon, un livreur d'huile à chauffage. Il y aura perte d'emploi à la suite du faux témoignage de Lucien, l'employé du commerçant. C'est l'argent qui conduira Yvon en prison pour trois ans durant lesquels sa fille décèdera et sa femme, Elise, le délaissera. C'est l'argent qui l'entraînera à commettre des meurtres en série. En somme, c'est l'argent qui mène cette ronde infernale. Le moteur de toute cette mécanique, c'est l'argent dans un monde qui en a fait son dieu à qui on sacrifie tout. Le montage, en séquences courtes et ponctuées par les nombreuses portes qui s'ouvrent

et se ferment, vient comme souligner cet engrenage infernal. Ces images aux tons sombres qu'on croirait sorties d'un frigo démontrent bien, ici, que l'argent ne fait pas de sentiments. L'argent ne s'embarrasse pas de psychologie. Le film de Bresson non plus. Ainsi se sent-on pris par la contagion d'un mal qui peut entraîner Yvon à plonger dans la solitude la plus écrasante. Cette tragédie cache une parabole sur Mammon.

Abordons un peu l'exégèse de l'oeuvre de Bresson. L'auteur avoue lui-même: « Sans la grâce, la vie n'est qu'une succession de hasards ». Il aime la Bible. Et il s'en sert. Mais, ce n'est pas une raison pour « béatifier » chacun de ses plans et de ses signes. Et voir des symboles partout. Bresson lui-même déplore certaines interprétations erronées. Par exemple, dans *Procès de Jeanne d'Arc*, l'envol des pigeons, d'après l'auteur, voulait mettre un peu de vie à côté de ces hommes figés dans leur étroitesse. Certains y ont vu le Saint-Esprit. Ce que récuse Bresson. *Une Femme douce*, c'est un drame sur l'incommunicabilité d'un couple. Les causes du suicide de la femme ne sont pas expliquées. Bresson veut qu'on les ressente. Dire que ce suicide mérite le rachat de l'époux, je trouve personnellement que c'est aller trop loin. D'autre part, il est certain que le thème de la communion des saints ou de la réversibilité des mérites est présent dans ses films. Dans *L'Argent*, une séquence se prête naturellement à cette interprétation. Lors de la tentative de suicide d'Yvon Targe, on voit un vieux détenu s'agenouiller en disant: « Je prie toujours pour les suicidés ». Et Yvon sera sauvé.

Le mal, il n'est pas nécessaire d'être chrétien pour en débusquer l'existence. Il n'est que de lire les journaux et même de parcourir son propre journal intime

pour s'en rendre compte. Bresson n'est pas toujours à cheval sur un mystère en train de répandre de l'eau bénite sur ceux qui ne pensent pas comme lui. Il interroge l'autodestruction de l'homme qui fait face à l'absurdité de certaines de ses valeurs. Sa caméra est davantage portée à observer le sol qu'à nous dévoiler un ciel percé d'étoiles. À travers le couple Yvon-Élise, il nous suggère qu'un amour qui n'est pas dialogue va à sa perte et que l'incommunicabilité devient, dans ce contexte, un enfer insupportable. Il nous dit aussi que le mal appelle le mal comme les ténèbres se complaisent à ourdir de noirs desseins dans une existence ténébreuse. Il aborde de front les problèmes de notre temps. Ce n'est pas un rêveur désincarné. Sa foi l'a rendu profondément humain.

Bresson accorde une grande importance aux sons. Il rêve de remplacer plusieurs images par des sons. Dans son dernier film, les bruits de la rue sont omniprésents. Qu'on ouvre une porte et c'est tout de suite la rumeur mécanique qui vous saute au visage et aux oreilles. Dans la prison, le bruit des pas, des portes et des clés devient assommant. Sur ces amas de sons planent des voix « blanches », monocordes, impersonnelles. C'est comme une psalmodie sur fond de musique concrète. Cela vous agace au début. Et puis, si vous entrez dans le jeu, vous finissez par y découvrir une sorte de symphonie aux allures très modernes. Un peu à la manière de ces artistes qui se servent des bruits familiers dans la nature et dans des ateliers pour monter des pièces expérimentales. Pour *L'Argent*, je me suis surpris à rêver qu'un de ces musiciens modernes se pencherait sur la bande sonore de ce film pour nous en faire découvrir l'étrange modernité.

Il y a un personnage inventé de toute pièce par Bresson. Il n'existe pas dans la nouvelle. Il s'agit de Lucien, ce voleur idéaliste qui s'empare de l'argent des riches pour le distribuer aux pauvres. Il n'hésite pas à faire un faux témoignage pour sauver son patron qu'il détroussera par la suite. Sans approuver son comportement, on sympathise avec lui. J'y ai vu une sorte d'illustration moderne de la parabole de l'intendant malhonnête qui, avec ruse, se sert de son poste qu'il doit quitter pour se faire du capital humain pouvant le sortir de cette impasse.

Lucien sera arrêté et mis dans la même prison qu'Yvon. Il sera tué lors d'une tentative d'évasion. Cela nous vaut une séquence suggestive dont Bresson semble posséder le secret. La caméra observe le tout à l'intérieur de la cellule d'Yvon. Vive lumière sous la porte. Sirène tonitruante. Coups de feu. Tout est dit. C'est d'une efficacité étonnante avec un minimum de moyens. Et cela, en quelques secondes. Dans la même coulée, soulignons en passant une autre séquence qui confronte le mutisme d'Yvon au questionnement de son épouse: « Tu n'aimes pas que je pose des questions, mais j'ai le droit d'être inquiète ». La caméra se fixe sur la femme dans l'embrasure de la porte, tandis qu'on entend Yvon descendre bruyamment l'escalier. On a compris la détermination de ce dernier à n'en faire qu'à sa tête. C'est du grand art. Et tout le film est de cette qualité.

Plusieurs ne comprennent pas la folie furieuse qui s'empare d'Yvon à la fin du film. Elle ne m'apparaît pas du tout gratuite. Je la comprends comme une réponse désespérée à tous ces murs qui se dressent contre lui. Le mur de la prison, des incompréhensions, des abandons, de l'exploitation, des trahisons et des solitudes. Le seul passage lumineux, on le surprend quand Yvon aide la petite femme qui l'a hébergé à étendre son linge. Dans un geste amoureux, il lui offre des noisettes à croquer. Le tout se passe dans une nature qui chante la joie de vivre. Cette femme qui respire la bonté dit ne rien attendre de tout son dévouement, mais, si elle était Dieu, elle pardonnerait à tout le monde. Peu après, Yvon la tuera avec toute la maisonnée. On oublie la séquence radieuse pour ne retenir que la tragédie de ce carnage. Et, sans la moindre explication, on voit Yvon avouer à la police tous ses crimes, en toute simplicité. Des curieux s'attardent à observer ce spécimen rare dans les annales judiciaires. Et Bresson se garde bien d'afficher le mot « fin » sur l'écran pour laisser entendre que tout recommence pour Yvon. L'aveu de ses fautes est une démarche vers le pardon. À l'instar de Celui qui s'est fait Pardon pour sauver l'humanité. Bresson avoue lui-même que le Bien n'arrive qu'à la toute fin de son film. Mais, pourquoi tous ces meurtres avant d'arriver à la repentance? Était-ce nécessaire pour exorciser le mal de vivre d'Yvon? Pourquoi Yvon ne s'est-il pas converti au contact quasi amoureux de sa bienfaitrice? J'ai beau vouloir épouser le thématique de Bresson, ce revirement soudain demeure pour moi énigmatique. Malgré cette réserve, l'art de Bresson me fascine parce qu'il dit des choses importantes tout en posant des questions vitales. Et ce, avec une économie de moyens à faire fuir

les magnats du spectacle qui pensent tout obtenir avec de l'argent. Bresson, c'est une valeur sûre. Mais, il n'est pas à vendre. Comme tout amour authentique greffé sur l'absolu. *L'Argent*, c'est un bon investissement pour tout cinéphile qui accepte de prendre le temps de méditer sur la condition humaine à la manière de Bresson et de son mystère.

Janick Beaulieu

***THE DRESSER** — Réalisation: Peter Yates — Scénario: Ronald Harwood,d'après sa pièce « The Dresser » — Images: Kelvin Pike — Musique: James Horner — Montage: Ray Lovejoy — Interprétation: Albert Finney (Sir), Tom Courtenay (Norman), Edward Fox (Oxenby), Zena Walker (Her Ladyship), Eileen Atkins (Madge), Michael Gough (Frank Carrington), Cathryn Harrison (Irene), Betty Marsden (Violet Manning), Sheila Reid (Lydia Gibson), Lockwood West (Goeffrey Thorton), Donald Eccles (Mr Glodstone), Llewelyn Rees (Horace Brown) — Origine: Grande-Bretagne — 1983 — 118 minutes.*

« Let me play the fool,
With mirth and laughter let old wrinkles come,
And let my liver rather heat with wine
Than my heart cool with mortifying groans. »

The Merchant of Venice
Acte I, sc. I

Caine, Conti, Courtenay, Finney. Sur cinq candidats en lice pour l'Oscar du meilleur acteur, quatre sont britanniques. Dans un récent article,[1] je soulignais l'abondance de talents en provenance de la scène anglaise. En effet, nombre d'acteurs et d'actrices que l'on associait volontiers au théâtre se taillent désormais la part du lion au cinéma et *The Dresser* en constitue probablement le meilleur exemple et la plus éloquente démonstration.

Le film de Peter Yates nous fait partager la vie d'une troupe de théâtre itinérante en Angleterre, pendant la seconde guerre mondiale, et explore plus particulièrement les rapports entre son directeur, un acteur de stature légendaire connu simplement sous le nom de Sir, (d'ailleurs ne le sont-ils pas tous un jour ou l'autre?) et son fidèle habilleur Norman.

Le scénariste et auteur de la pièce originale, Ronald Harwood, a mis à profit son expérience d'acteur au sein de la Shakespeare Company de Donald Wolfit. Il a même signé la biographie de l'acteur: *Sir Donald Wolfit CBE: His Life and Work in the Unfashionable Theatre* et semble s'en être largement inspiré. Wolfit fut l'un des derniers *actor-managers* à présenter les grands rôles shakespeariens par toute l'Angleterre durant la guerre et la rumeur veut que son interprétation du roi Lear soit encore inégalée.

En 1947, George Cukor abordait, dans *A Double Life*, les problèmes que confronte un acteur qui doit, soir après soir, se mettre dans la peau de personnages forts et complexes et vivre, dans l'espace d'une soirée, le drame condensé de toute une vie. Ronald Colman y jouait déjà le rôle d'un acteur tellement accaparé émotivement par la personnalité d'Othello qu'il en venait à tuer une prostituée et manquait d'étrangler sa propre femme sur scène, dans le dernier acte.

Dans *The Dresser*, Sir doit, en plus de ce lourd fardeau émotionnel, assurer la continuité des opérations de sa troupe. Le succès de la compagnie repose uniquement sur lui puisque, comme il le dit lui-même, il n'a pu s'entourer que de gens inaptes à aller sur le champ de bataille. Il est la vedette incontestée du spectacle, se réserve les meilleurs éclairages et pousse même l'égocentrisme jusqu'à s'imaginer que les bombardements allemands le visent personnellement. Il pourrait fort bien reprendre à son compte cette boutade lancée avec une pointe d'ironie par Sir Laurence Olivier: « Shakespeare et moi sommes très proches, vous savez. Nous avons fait beaucoup l'un pour l'autre. »

On a dit de *King Lear* que c'était le test suprême pour un acteur, le rôle qui couronne toute carrière. On a aussi dit que l'histoire était par trop énorme, impossible à mettre en scène de façon crédible, que ce rôle de vieillard qui, curieusement, exige une grande résistance physique et émotionnelle, se situait au-delà des limites du talent de tout acteur. Quoi qu'il en soit, c'est surtout un personnage qui se nourrit à même celui qui l'interprète.

À la perspective d'affronter Lear pour la 227e fois, Sir cède à la panique et renonce à se grimer une fois de plus et à porter des défroques qui ne sont pas les siennes. Mais n'a-t-il pas dit que les acteurs doivent être prêts à « sacrifier ce que la plupart des gens appellent la vie »? Il n'éprouve aucun sentiment en dehors de la scène, si ce n'est la peur d'avoir

(1) **Séquences**, n° 115, janvier 1984, p. 66.

à y remonter. Il n'a déjà plus d'existence hors du théâtre et chaque rôle envahit de plus en plus ce qui en reste. Il ne s'exprime plus que dans un langage et par des actes grandiloquents qui ne sont pas non plus les siens, et sa révolte sur la place du marché de Brandford vient directement du IIIe acte de *King Lear*.

Il revient à Norman de ramasser les morceaux et de recharger les batteries. Depuis seize ans qu'ils travaillent ensemble, il s'est établi une relation d'interdépendance entre Sir et son habilleur. Le processus de mise en train de l'acteur (ou dans ce cas de simple remise en état), se compose d'une alternance contrôlée d'égards, de menaces, de flatteries, de crises de nerfs et de minauderies. C'est en fait grâce à Norman que le spectacle peut continuer: « *I just like things to be lovely*, dira-t-il; *no pain, that's my motto.* »

Norman occupe une position privilégiée auprès du vieux phénomène et il protège férocement ses arrières face aux influences extérieures qui risquent de lui gâcher le travail. Il se plaît à exercer une sorte de contrôle sur cette force de la nature; il a su se rendre indispensable.

Sir peut bien se permettre de peloter la jeune accessoiriste, mais Norman lui remet vite les deux pieds sur terre: « *Sir, it's time to age.* » Il défend son territoire avec passion et partage avec Madge, la régisseur qui est bien sûr un peu sa rivale, la frustration d'un amour impossible.

Norman a sûrement raté sa vocation d'acteur. Il doit aussi monter un spectacle tous les soirs et déployer toutes les ressources de son imagination pour préparer le terrain au génie. Cet emploi d'amuseur le rapproche indéniablement de bouffons shakespeariens comme Feste, Lavache, Touchstone et le fou de Lear, tous des hommes intelligents et d'une lucidité inquiétante qui, sous le couvert de la pitrerie, ont pour fonction de nous remettre en perspective avec un à-propos cinglant.

Un peu pour se protéger lui-même, Norman doit maintenir le vieil acteur dans sa tour d'ivoire. En propulsant l'artiste au sommet de son art, il accélère aussi la déchéance de l'individu.

The Dresser décrit, avec une rare finesse d'observation, le douloureux processus de mise en condition de l'acteur. Au fur et à mesure que se superposent les différentes couches de fard, la barbe, la longue perruque blanche, le personnage prend peu à peu forme et vie.

On met davantage l'accent sur cette période de préparation déterminante que sur l'exécution finale puisque ce qui se passe effectivement sur scène n'a jamais pu être expliqué: « *The agony was in the acting created.* » Combien de grands acteurs, après une prestation stupéfiante, s'avouent tout à fait incapables d'expliquer comment ils y sont arrivés. On peut comprendre les tourments d'un comédien qui doit créer, à partir d'un rôle exigeant parce qu'interprété par cent acteurs avant lui, un moment magique, unique, inoubliable.

Dans la décrépitude progressive de Sir se reflète la fin d'une époque, la chute de l'*actor-manager*, le directeur-étoile, une institution surannée à laquelle les restrictions imposées par la guerre allaient donner le coup de grâce. Quelle plus belle illustration que cette assiette commémorative reçue à l'occasion d'un Hamlet sans pareil et maintenant tachée de fard qui offre l'image

d'une gloire ternie par la nécessité: l'éclat des honneurs doit désormais se plier aux besoins du quotidien.

Il semble pratiquement impossible de dissocier les deux principaux comédiens ou de donner un prix à l'un sans le faire partager par l'autre. Albert Finney est tout simplement hallucinant... et tout à fait méconnaissable. Il a gagné quelques kilos, clairsemé son abondante chevelure et s'est fait la tête d'un Ralph Richardson. Il lui incombe la double tâche d'interpréter un vieux comédien apeuré que sa raison quitte peu à peu et de nous convaincre du génie de cet acteur (en même temps que du sien). Il passe avec brio l'épreuve ultime d'auto-critique, du double niveau de jeu. Dans son interprétation de Lear, il oscille entre le cabotinage éhonté et des éclairs de génie caractéristiques du style emphatique d'époque et sait, en outre, faire preuve d'une étonnante souplesse vocale. Son « *Howl, howl, howl* » emplit à la fois le théâtre de Bradford et la salle de cinéma et nous glace: c'est l'adieu désespéré d'un monstre qui s'éteint.

Pour sa part, Tom Courtenay reprend ici le rôle de Norman qu'il avait créé au Royal Exchange Theatre de Manchester. En assistant très attentionné et un peu précieux, il est remarquable de versatilité, brillant dans la drôlerie comme dans la douleur. La communion entre les deux acteurs est telle qu'on peut littéralement sentir son énergie se transmettre au vieil acteur qui lentement retrouve ses forces et ses facultés.

La musique délicate et les choeurs éthérés de James Horner apparentent le théâtre à un haut-lieu du sacré et participent à l'impression de rituel. Les maquillages très prononcés et anguleux, accentués par les éclairages restreints et la photographie expressionniste de Kelvin Pike, contribuent à créer un climat trouble et inquiétant.

La carrière de Peter Yates a connu des hauts (*Bullitt, Breaking Away*) et des bas (*The Deep, Krull*). Avec *The Dresser*, il signe son film le plus riche, un chant d'amour à la gloire du théâtre, de ses artisans et de tous les artistes dévoués à leur travail. Sans contredit, LE meilleur film de l'année 83.

Et j'ose espérer que Sir, où qu'il se trouve, aura bien reçu ces lignes de la part d'une de ces êtres « infirmes et mentalement déficients » que sont les critiques. « He that has and a little tiny wit... »

Dominique Benjamin

LE GOÛT DE L'EAU — Réalisation: Orlow Seunke — Scénario: Orlow Seunke, Dirk Ayelt — Images: Albert van der Wildt — Musique: Jan Musch — Montage: Tom Erisman, O. Seunke — Interprétation: Gerard Thoolen (Hes), Dorijn Curvers (Anna), Joop Admiral (Schram), Hans Van Tongeren (le stagiaire), Olga Zuiderhoek (Mme Hes), Monick Toebosch (la prostituée) — Origine: Hollande — 1982 — 100 minutes.

Mais qu'est-il donc arrivé à l'honorable M. Hes? Il y a peu de temps encore, il était le type même du fonctionnaire impeccable, bien vu de ses supérieurs, à l'aise dans la paperasse et les dossiers, ponctuel et efficace, tel un ordinateur à l'apparence humaine. Le voici qui ressemble maintenant à un clochard, mal rasé, vêtu négligemment, perdu dans la clientèle qui défilait jadis humblement dans son bureau, numéro effacé par le nombre, pauvre hère parmi une foule de malheureux. Qu'est-ce donc qui a opéré cette transformation?

M. Hes travaillait dans les services sociaux. Il avait pour tâche d'appliquer les mesures prévues par la loi pour mettre de l'ordre dans la misère, pour parer au plus pressé et réparer, en autant que cela était permis par les règlements, les injustices criantes de la vie. M. Hes était un agent de circulation en poste au carrefour des souffrances. Depuis longtemps, il avait appris à réprimer son zèle, à se blinder d'indifférence devant les cas pathétiques qui se présentaient à lui; il avait même appris à rationaliser son attitude. « Si quelqu'un se noie, ne devons-nous pas nous jeter à l'eau pour le sauver », lui objectait un jeune confrère débutant. « Il y en a cent qui se noient, on risque d'y passer avec eux », répondait imperturbablement M. Hes. Et M. Hes se contentait de jeter à la ronde des bouées dérisoires, de lancer des filins trop minces: il faisait son devoir, tout en sachant que ce devoir était insuffisant. Jusqu'à ce jour-là.

Ce jour-là, Hes fut appelé à remplir les formalités d'usage à l'occasion du double suicide d'un couple de miséreux dépendant de son service. En se rendant visiter le triste réduit qu'habitaient les disparus, le fonctionnaire entendit un bruit insolite en provenance d'un placard. Là se terrait une enfant arriérée que ses parents avaient rapportée comme morte quelques années auparavant. Les voisins étaient au courant, mais n'avaient pas alerté la police venue chercher les corps des suicidés. Depuis plu-

sieurs années, la fille, maintenant parvenue à l'état d'adolescençe, vit dans ce réduit. Ses réactions sont celles d'une bête sauvage. Hes commence par poser les gestes requis par sa fonction: il fait venir une infirmière que l'enfant assaille cruellement; il alerte les services de santé mais ne se résout pas à laisser emporter l'infortunée par les hommes en blouses blanches, munis d'une camisole de force. Poussé par la curiosité d'abord, par la pitié ensuite, soutenu par une étrange obsession, il entreprend d'apprivoiser la sauvageonne. Hes s'est laissé prendre au piège de l'engagement personnel qu'il avait pourtant soigneusement évité jusque-là. Une véritable passion l'emporte, le submerge; il néglige son travail, il compromet sa vie conjugale, il met en péril son propre équilibre mental pour ne plus s'occuper que d'un cas, celui d'Anna, la fille du placard.

Malgré une approche de style réaliste, ce film d'un jeune cinéaste hollondais, Orlow Seunke, prend vite l'aspect d'un apologue critique sur le besoin de relations humaines dans une société dépersonnalisée. Dès le départ, le climat ambiant ressemble à celui d'une prison. Alors qu'une journée de travail s'achève aux bureaux du service social où Hes a son poste, les portes claquent, les loquets s'abaissent, les clés tournent dans les serrures grâce à un montage rapide évoquant irristiblement des images carcérales. Ce thème de la claustration subie ou volontaire reviendra souvent dans ce film où divers personnages sont prisonniers, physiquement ou mentalement. Hes lui-même s'est volontairement enfermé dans une indifférence asséchante et le spectacle de sa libération peut être aussi émouvant sur un certain plan que celui de la délivrance d'Anna, l'enfant du placard.

Sur le plan formel, l'approche est volontairement rude, rugueuse même, à la façon d'un documentaire en prise directe sur une situation douloureuse. La couleur, sombre, délavée, se cantonne dans des teintes brunâtres ou verdâtres, sauf en de rares occasions; ainsi des passages tournés dans l'appartement de Hes où les tons pastels, quelque peu douceâtres, signalent la qualité de refuge de cet intérieur douillet, refuge contre les duretés extérieures. Le contraste sera d'autant plus fort avec le décor sordide où s'exercera son travail de rachat. Là, tout n'est que désordre, saleté. pourriture: on s'est efforcé de masquer les murs avec de vieux journaux, pitoyable décoration qui n'en souligne que plus la pauvreté des lieux. Pourtant, progressivement, un peu de couleur viendra éclairer ce contraste; à mesure que la sauvageonne s'habituera à la présence de son nouvel ami qui lui fournit les moyens de colorer, de barbouiller plutôt du papier, les pages qu'elle remplit de taches, uniformément noirâtres d'abord, puis de plus en plus claires, viendront décorer les murs du taudis.

Il y a un brin de folie dans l'entreprise du fonctionnaire qui sacrifie tout à son obsession utopique. Utopique sans doute dans l'esprit de l'auteur parce que la société ne tolère pas que l'on ait raison contre elle. Le franc-tireur hirsute qu'est devenu Hes parviendra certes à faire accéder l'enfant à un certain palier de libération par

l'attention qu'il lui prodigue: Anna sort de son placard, de sa nuit mentale; elle sort même du taudis pour aller respirer avec Hes l'air libre de la mer. Mais ce succès est de courte durée. Les autorités ont décidé que l'expérience avait assez duré et Anna doit changer de prison, être « institutionnalisée ». Hes reste seul dans la chambre minable où il a connu joies et déchirements. Sur un mur de cette pièce, un élément de décor a accroché l'oeil un moment, une représentation populaire du Christ aux outrages. Est-ce là simple indice d'une mentalité résignée de pauvres gens bercés d'illusions religieuses? Y aurait-il plutôt une discrète référence à Celui qui a dit: « Ce que vous aurez fait au plus petit d'entre les miens... »

Robert-Claude Bérubé

***LA TRUITE** — Réalisation: Joseph Losey — Scénario: Monique Lange et Joseph Losey d'après le roman de Roger Vailland — Images: Henri Alekan — Musique: Richard Hartley — Montage: Marie Castro Vasquez — Interprétation: Isabelle Huppert (Frédérique), Pierre Forget (son père), Jean-Pierre Cassel (Rambert), Jeanne Moreau (Lou), Daniel Olbrychski (Saint-Genis), Jacques Spiesser (Galuchat), Lisette Malidor (Mariline), Isao Yamagata (Daigo Hamada), Jean-Pierre Roussillon (le père Vergon), Roland Bertin (le comte), Ruggero Raimondi (lui-même) — Origine: France — 1982 — 105 minutes.*

Autant le dire tout de suite, *La Truite* n'est pas le meilleur film de Joseph Losey. Avant la mort de Roger Vailland, Joseph Losey avait projeté de tourner son roman « La Truite ». Déjà les acteurs étaient choisis, dont Brigitte Bardot dans le rôle de Frédérique. Malheureusement, le film ne vit jamais le jour et le projet fut abandonné. Vingt ans plus tard, Joseph Losey l'a repris sur les instances de la firme Gaumont qui allait en devenir le producteur. Et Joseph Losey a pu tourner son quatrième film en France.

Évidemment la truite est ici plus qu'un poisson. C'est aussi un symbole. Vive, nerveuse, louvoyante, insaisissable, la truite serpente dans les eaux avec une infinie souplesse. C'est bien ainsi qu'apparaît la petite Frédérique. Chaussée de ses gros sabots, la tignasse glissant sur ses épaules, elle s'emploie avec son père, dans son village du Jura, à l'ensemencement des truites dans un vaste vivier. Habile dans son travail, elle devient la hantise des hommes qui s'intéressent éperdument aux filles. Personne n'est indifférent à la présence de Frédérique. C'est dire le climat dans lequel elle a grandi.

Toutefois le film commence alors que Frédérique et son mari Galuchat pénètrent dans un bowling, aux portes de Paris. C'est là qu'ils rencontrent Saint-Genis et sa maîtresse Mariline ainsi que Rambert et sa femme Lou qui sont captivés par la jeune femme. Frédérique s'en donne à coeur joie en bousculant énergiquement les quilles. Tout de suite des regards s'échangent et des propositions s'affirment. Son mari apparaît passablement abusé par l'alcool et enclin à l'homosexualité. Avec son rire nerveux, Frédérique en profite pour glisser vers ceux qui la sollicitent en lui faisant miroiter une vie luxueuse. Chacun y va de ses avances alléchantes. Mais la moralité de Frédérique consiste à « tout ob-

tenir des hommes sans rien leur donner. » C'est de l'hédonisme pur. Le plaisir d'abord. Tout pour soi. On le voit, le clinquant la distrait de la vie monotone qu'elle a connue. C'est pourquoi elle s'échappe avec Saint-Genis vers Tokyo, ville éblouissante qu'Henri Alekan allume de tous ses feux étourdissants. Mais Frédérique résistera à Saint-Genis. Au retour, elle fait la connaissance, dans l'avion, de Daigo Hamada, patron d'une multinationale, qui semble le seul homme apte à la comprendre. Reposant sur son épaule, il lui récite un court poème japonais (haïku) plein de sagesse: « Même poursuivi — le papillon — jamais ne se presse."

Pendant que Frédérique s'amuse au Japon, Galuchat s'est réfugié chez Rambert qui espère, un jour, profiter de Frédérique. Peine perdue. C'est Hamada qui recueillera Frédérique et Galuchat et les installera au Japon pour l'élevage des truites.

Ce qui étonne ici chez un auteur comme Joseph Losey c'est que l'anecdote l'emporte sur les personnages, les événements sur leurs prémisses. Bref, les personnages de *La Truite* sont passablement schématisés et les mobiles de leurs actions insuffisamment illustrés. On n'en voudra pas à Losey d'avoir transposé le voyage de Saint-Genis et Frédérique au Japon plutôt qu'à Los Angeles, comme le précisait Roger Vailland dans son roman. Mais il semble que Joseph Losey a cédé au mirage de l'Extrême-Orient, lui qui s'est attablé à un bar comme pour identifier son film. Qu'importe. Ce qui est grave c'est que le spectateur ne saisit pas très bien le comportement des personnages qui gravitent autour de Frédérique. De plus, comment des hommes aussi attachants que Saint-Genis et même Rambert ont-ils pu être attirés par cette fantoche de Frédérique qu'Isabelle Huppert incarne avec autant de négligence? « Peut-être », lit-on sur son T-shirt. Isabelle Huppert n'a rien de la séductrice irrésistible. Cette erreur de distribution enlève une grande part de crédibilité au film. Il faut dire aussi que les flash-backs qui nous conduisent au temps de sa jeunesse sont maladroitement amenés. Si ces retours dans le passé contrastent avec la vie rêvée, il faut bien reconnaître que le cinéaste n'a pas su les introduire subtilement. Enfin les couples vivent des drames dont nous ne connaissons pas très bien l'origine. Tout se passe si vite. Et l'altercation qui rend Rambert si farouche, au point qu'il tue sa femme brutalement, apparaît comme un geste précipité.

En somme que nous présente ce film? Une petite profiteuse qui sauve les apparences avec son mari velléitaire et qui triomphe matériellement. Autour d'elle des êtres en proie à l'amour. Mais l'amour semble se réfugier dans les plaisirs sexuels qui apparaissent plutôt décevants. S'il n'est pas galvaudé, l'amour n'a pas même ici l'attrait de la passion. On sort de ce film à la fois décontenancé et frustré. Un peu comme les personnages inconsistants du film. Vraiment *La Truite* n'est pas le meilleur film de Joseph Losey.

Léo Bonneville

***PRÉNOM CARMEN** — Réalisation: Jean-Luc Godard — Scénario: Anne-Marie Mieville — Images: Raoul Coutard — Musique: Ludwig van Beethoven — Montage: Suzanne Lang-Willar — Interprétation: Maruschka Detmers (Carmen), Jacques Bonnaffé (Joseph), Christophe Odent (le chef des brigands), Myriam Roussel (Claire), Jean-Luc Godard (l'oncle Jean, cinéaste) — Origine: France — 1983 — 84 minutes.*

Le rideau se lève. Arrive sur la scène le jeune Orson Welles tenant, dans l'une de ses mains, le crâne d'Alfred Hitchcock. D'une voix ténébreuse, il reprend les mots célèbres: « Aimer ou ne pas aimer Godard? Telle est la question », puis se retourne face au public afin de le saluer. Les spectateurs ne bronchent pas et un silence lourd de reproches envahit la salle. Après un moment, par contre, quatre personnes assises à l'arrière se lèvent et applaudissent à tout rompre. Il s'agit de Fauré, Debussy, Mozart et Beethoven.

Rien à faire: cette image ne me quitte pas. Pour moi, elle synthétise le dernier long métrage de Jean-Luc-le-fou à merveille. Mi-rêve, mi-blague, apparue subitement dans le fil de mes pensées, elle s'accroche. Comme le discours de ce *Prénom Carmen* qui, en fait, devrait plutôt s'intituler *Prénom Ludwig,* tellement la musique (dans ce cas-ci, de Beethoven) y tient une importance capitale.

La musique. Voilà longtemps que cet art hante Godard, le fascine, le séduit. Au début de sa carrière, elle arrivait souvent comme cela, à l'improviste, naissant soudainement et s'éteignant plus rapidement encore, ne durant que quelques secondes mais balayant tout sur son passage: images, acteurs, récit. Explosant en bouffées tragiques et romantiques, ces notes, à côté desquelles les images et le réalisateur s'effaçaient, célébraient leur force à

capter la vie mieux que tout autre média. Godard y (re)connaissait leur toute-puissance, leur supériorité. Elles étaient émotions — alors que ses images étaient idées. Le temps de quelques photogrammes, il s'inclinait humblement devant leur passage.

Puis *Sauve qui peut (la vie)* vint. « Un film *composé* par Jean-Luc Godard », nous informait le générique, alors que la caméra s'amusait à attraper les nuages, comme si, dans ce vide, elle pouvait parvenir (elle aussi) à saisir l'essence de l'émotion pure. « Composé » comme on composé un concerto ou une symphonie, tout en ambiance, tout en « images », de ces images qui naissent à l'écoute d'un concert. Un monde à mi-chemin entre la cacophonie et les violons qui clôturaient cette réalisation, des personnages qui, au milieu du bruit de leur existence, tendaient l'oreille (« Vous avez entendu cette musique? », demandaient-ils), espérant, devinant, ressentant qu'il pouvait, qu'il fallait, qu'il devait y avoir plus. Alors, de « plus », d'ornement, cette musique devint l'essentiel de l'oeuvre godardienne. Cette passion que les gens recherchaient, Godard se l'appropriait et en faisait son univers à lui. *Passion*: lyrisme, une grue comme le bras d'un chef d'orchestre, une caméra comme un violon, de la lumière comme une série d'accords harmonieux. Godard tournait le dos à notre monde post-soixante-huitard désabusé, et rêvait de musique.

Prénom Carmen. Une femme prise entre deux vies: celle de l'action, celle de l'émotion (rappelez-vous Belmondo dans *Pierrot-le-fou* cherchant à saisir l'espace entre les êtres dans un monde qui ne se souciait que d'aventures, d'histoires, donc de banalités). Godard est un grand mystique, on le sait, cherchant dans sa fuite du récit ni plus ni moins que l'absolu. Sauve qui peut, criait-il, en s'évadant de l'histoire en flammes pour sauter à pieds joints dans la vie — cette vie qui ne pouvait que se situer au dehors de toute narration, à l'opposé de tout destin, de toute causalité. À l'image de cette Carmen, amoureuse et voleuse de banque (rappelez-vous Anna Karina dans *Pierrot-le-fou*, amoureuse et sombre intrigante), le long métrage articule deux discours: l'histoire de Carmen et le reste, c'est-à-dire des plans de la mer, des musiciens qui jouent de leur instrument, une main qui caresse un écran de téléviseur. Les pas-de-deux godardiens: histoire/vie, récit/émotion, narration/absolu. Prénom Jean-Luc.

L'histoire de *Prénom Carmen*? Allons donc! Aucune importance, de la bouillie pour les producteurs qui poussent le réalisateur à se prostituer à l'histoire (dans *Prénom Carmen*, on dévalise des banques pour financer son film: comment créer de l'art à partir de telles considérations bassement matérielles?). « L'essentiel est invisible pour les yeux », disait le Petit Prince. « Il faut fermer les yeux et ouvrir les oreilles », nous dit, quant à lui, Godard. L'essentiel, en effet, est cette musique, ces vagues qui lèchent la plage, ces violons qui vibrent, ces sons que n'approche aucune image — même la plus lyrique. *Passion* confessait son incapacité pour le cinéaste à saisir la vie. *Prénom Carmen* en avoue l'impossibilité, l'inutilité même de toute tentative allant dans ce sens. Les écrans de téléviseurs sont brouillés, Godard lui-même, impuissant, fatigué et hagard, se moque du cinéma et envoie promener tout amateur d'images, s'accrochant désespérément à sa radio stéréophonique portative (« ma nouvelle caméra », comme il l'annonce lui-même). L'oeil est trop analytique, appartenant à une période où l'on pouvait distinguer « les

innocents des coupables »; il constitue un sens avant tout politique. Et notre monde d'aujourd'hui est tout sauf politique, il n'est plus que cacophonie, que dissonance. Plus rien, désormais, ne nous semble sûr. On ne peut analyser, on ne peut que ressentir. L'oreille, comme sens féminin (Carmen). La musique, comme média de notre temps. La musique comme liberté. La musique comme vie, et comme seul art possible.

Un film pessimiste, donc? Non, un constat. L'aboutissement d'une démarche artistique et politique. Et d'ailleurs, n'appelle-t-on pas ces matins se levant sur une ville en sang, l'aurore? Reconstruire sur les ruines de celluloïd. À un monde politisé, un média politisé. Renommons nos coupables et nos innocents, et nous pourrons croire de nouveau au cinéma. Sinon: en avant la zizique! comme disait Vian.

Merveilleux Godard. Et dire que je ne sais de lui que deux ou trois choses... Quoique tu en penses, Jean-Luc, le cinéma vit. Grâce à des fous comme toi.

Richard Martineau

***TERMS OF ENDEARMENT** — Réalisation: James L. Brooks, d'après le roman du même nom de Larry McMurtry — Images: Andrzej Bartkowiak — Musique: Michael Gore — Montage: Richard Marks — Interprétation: Debra Winger (Emma Horton), Shirley MacLaine (Aurora Greenway), Jack Nicholson (Garrett Breedlove), Danny de Vito (Vernon Dahlart), John Lithgow (Sam Burns), Jeff Daniels (Flap Horton), Bettie King (Rosie), Lisa Hart Carroll (Patsy Clark), Huckleberry Fox (Teddy Horton), Troy Bishop (Tommy Horton), Megan Morris (Melanie Horton), Jennifer Josey (Emma Horton à huit ans) — Origine: États-Unis — 1983 — 132 minutes.*

On le croyait mort et enterré. Raillé et ridiculisé, relégué au rang de la médiocrité, il avait rendu l'âme à bout de souffle, croyait-on, vers la fin des années soixante. Mais voilà qu'après une décennie de désillusions et de virulentes critiques sociales, il refait son apparition. Non, le mélo n'est pas mort.

Ainsi sommes-nous à nouveau touchés par les tourments d'un père qui essaie de reconquérir son jeune fils, d'un fils incompris et rejeté par sa mère ou d'une fille ignorée par son père. Sous l'égide des Hoffman, Redford ou Fonda, le drame familial s'en trouve empreint d'une certaine profondeur. Il porte désormais le sceau du sérieux artistique en vogue et rencontre, il va sans dire, l'assentiment de la toute puissante Académie. Nous assistons au retour du mélo anobli.

Terms of Endearment se situe bien dans la lignée des *Kramer vs Kramer*, *Ordinary People* et *On Golden Pond*: il contient, au départ, juste ce qu'il faut de comédie et de pathos pour plaire à un large public. À priori, une relation quelque peu orageuse comme celle d'Aurora Greenway, cette riche veuve du Texas qui ne mâche pas ses mots, et de sa fille Emma, a de quoi séduire et offre de multiples possibilités. Alors pourquoi, malgré d'aussi encourageantes prémices, ai-je peu à peu senti l'ennui me gagner?

La trame du film de James L. Brooks se tisse autour des grandes étapes de la vie d'une mère et sa fille et ce, sur une trentaine d'années. On y verra donc la mort du père, le mariage d'Emma, auquel sa mère refuse d'assister (première séparation), le déménagement des Horton à DesMoines (seconde séparation), le second déménagement au Nebraska, la maladie d'Emma et sa mort. Autant de moments de crise qui, en fait, n'en sont pas puisqu'on assiste à tout ce qui les sépare sans avoir vraiment goûté leurs moments d'intimité. Il faut accepter leur connivence sans l'avoir vue se développer et ce, d'autant plus que leur relation semble basée sur une non-expression ou à tout le moins une expression fort peu orthodoxe des sentiments.

En fait, Aurora et Emma ne semblent jamais se rejoindre vraiment. D'ailleurs, Aurora ne dira-t-elle pas, dans un rare élan de confidence, qu'en ce qui la concerne, leur relation bâtie sur une tension constante, n'est qu'affrontement alors qu'Emma y voit toujours matière à amusement.

On a donc pris le parti de s'intéresser davantage à la nature des personnages qu'à leurs actions. On privilégie des comportements au lieu d'accomplissements, si bien qu'on n'y distingue aucune réelle progression, si ce n'est celle de la maladie.

Les deux personnages principaux sont, quand on y songe, fort peu approfondis et doivent toute leur vitalité à leurs interprètes. Avec un point de départ quelque peu limité, Shirley MacLaine (l'Oscar de la meilleure actrice à coup sûr[1]) crée un personnage de chair et de

(1) Elle en est à sa 5e « nomination » après **Some Came Running**, **The Apartment**, **Irma la Douce** et **The Turning Point**.

sang, une femme de son âge, tellement familière et imprévisible à la fois. On sait reconnaître une grande comédienne lorsqu'un simple geste, un simple regard illumine toute une scène. Il faut la voir cette Aurora Greenway, lors de ses rencontres avec son voisin, l'astronaute lunatique, qui sont autant d'altercations délicieuses, passer de l'exaltation au dépit le plus noir puis au je-m'en-foutisme affecté avec une économie de moyens admirable.

Aurora ne respire pas vraiment la générosité et si elle dispense ses faveurs au compte-gouttes, elle n'en espère pas moins une bonne situation pour Emma qu'elle chérit plus que tout au monde, quoi qu'il y paraisse. Alors que peut-on espérer d'un personnage à qui sa propre mère va dire: « Tu n'es pas assez exceptionnelle pour surmonter un mauvais mariage »? Son destin est déjà tout tracé et le déroulement des deux prochaines heures pas trop prévisible. Emma décide de mener une petite vie tranquille. Lorsqu'elle se permet une légère entorse au mariage, c'est avec un modeste employé de banque, foncièrement bon mais effacé, à l'image de l'Iowa, et elle insiste pour ne pas attirer l'attention, alors que, pendant ce temps, sa mère sillonne les plages en voiture sport.

Ici encore, le personnage ne peut nous toucher que par la vibrante interprétation qu'en donne Debra Winger qui décidément étonne de plus en plus. Winger ne ressemble à personne et c'est cette sensation d'imprévu qui séduit chez elle. Car enfin cette Emma ne présente vraiment rien de particulier. On en croise des centaines comme elle chaque jour. Ce qui restera d'elle, c'est ce que la comédienne en aura fait, sa voix rauque, son rire étouffé, cet entrain un peu enfantin, ce regard lucide et parfois douloureux.

Curieusement, puisque la dichotomie mère-fille constitue le coeur du sujet, la présence des hommes s'en trouve obligatoirement réduite et plutôt accessoire. On expédie rapidement le père d'Emma qui n'eut vraisemblablement pas une influence très marquante dans sa vie et dont la mort, au tout début du film, ne semble bouleverser personne. Dans cette scène, semble vouloir s'amorcer entre les deux femmes une certaine complicité qui n'a pas besoin de mots pour s'exprimer mais qui malheureusement aura peu d'écho par la suite.

Les prétendants de la riche veuve sont autant de vignettes aussi délicieuses que brèves. Flap, le mari un peu terne d'Emma, a peu de bons côtés et sa présence plutôt neutre et lointaine ne laisse pas une impression mémorable. Sam Burns, l'employé de banque, avec ses qualités de coeur évidentes, assume, quant à lui, l'apologie de la gent masculine. Avec toute la versatilité et l'intelligence qu'on lui connaît, John Lithgow compose ici, avec peu de moyens et en relativement peu de temps, un personnage simple et touchant. En le sélectionnant comme candidat à l'Oscar du meilleur acteur de second plan pour ce rôle, l'Académie a sans doute voulu souligner une année particulièrement bien remplie, mais on aurait préféré voir récompenser son électrisante prestation dans le sous-estimé *Twilight Zone — The Movie*.

Reste, bien sûr, ce curieux voisin, ex-astronaute, coureur de jupons, porté sur la bouteille et les voitures sport, spécialiste de la

réplique cinglante et répondant au doux nom de Breedlove. Il faut reconnaître que, sans ce goujat grimaçant et truculent comme peut l'être Jack Nicholson quand il s'y met, *Terms of Endearment* m'aurait plongé dans l'ennui le plus profond. Bien plus que le rapport mère-fille, ce sont les rencontres entre Aurora et Breedlove qui produisent des étincelles. C'est dans cette cour déguisée, tissée de précautions, d'insultes, d'essais maladroits, de ratages monumentaux où plus aucune règle, ancienne ou nouvelle, ne prévaut que la nature d'Aurora s'y révèle vraiment. Contrairement à sa fille, elle ne laisse pas venir à elle les événements. Elle a compris que la meilleure défense, c'est l'attaque, même à reculons.

James L. Brooks, à qui l'on doit entre autres choses la création des téléséries *Lou Grant, Taxi* et de l'immortel *Mary Tyler Moore Show* et, plus récemment, le scénario de *Starting Over*, signe ici sa première réalisation cinématographique dont il a en outre assuré la scénarisation. Force est de constater qu'il excelle davantage dans l'écriture que dans la mise en scène, qui ne brille pas par sa vigueur. Mais ce qui séduit chez Brooks, et ce depuis nombre d'années, c'est plutôt un sens inné de la mise en situation et une attention aux menus détails qui en disent plus sur la nature des personnages que tous les dialogues.

Qu'on songe, par exemple, à la scène d'ouverture où une jeune Aurora tente de s'insinuer dans le lit de bébé pour s'assurer qu'il respire, l'embrasse et se félicite de l'entendre brailler, ou au petit Tommy qui enfile tranquillement son petit manteau et, l'air résigné, va s'asseoir sur le perron lorsque ses parents se précipitent à l'étage pour un divertissement d'adultes de dernière minute. On peut savoir à l'avance qu'Aurora va faire un pas important ou ouvrir un nouveau chapitre de sa vie lorsqu'elle enlève ses chaussures d'un air à la fois absent et décidé, à la mort de son mari, par exemple, ou pour aller demander à Garrett Breedlove de l'inviter à dîner.

Dans dix ans, lorsque le mélo sera à nouveau démodé, on pourra fort bien rester de glace devant les déboires d'Emma Horton et faire fi des émotions scrupuleusement programmées, mais on se souviendra encore avec plaisir et tendresse de Debra Winger étouffant de rire sous sa robe de mariée ou de MacLaine, Nicholson et une Corvette dans le Golfe du Mexique.

Dominique Benjamin

SCARFACE — Réalisation: Brian De Palma — Scénario: Oliver Stone — Image: John Alonzo — Musique: Giorgio Moroder — Montage: Jerry Greenberg et David Ray — Interprétation: Al Pacino (Tony Montana), Steven Bauer (Manny Ray), Michelle Pfeiffer (Elvina), Mary Elizabeth Mastrantonio (Gina), Robert Loggia (Frank Lopez), Miriam Colon (Mama Montana), F. Murray Abraham (Omar), Paul Shenar (Alejandro Sosa), Harris Yulin (Bernstein), Pepe Serna (Angel) — Origine: États-Unis — 1983 — 169 minutes.

Blow Out, le film précédent de Brian De Palma, a connu une carrière assez désastreuse. La critique n'a pas très bien saisi les richesses de cette oeuvre remarquablement construite et réalisée. Le public a, quant à lui, boudé le film. C'est un échec d'autant plus regrettable que le film représente tout ce qui fait de De Palma un cinéaste passionnant. On pouvait donc craindre que le réalisateur soit obligé dorénavant de faire un cinéma plus facile à consommer et moins complexe. C'est probablement dans cette optique que De Palma a accepté de réaliser *Scarface*, un film de commande qu'il avait d'abord refusé au moins une fois. Le film marche plutôt bien sur le plan financier, mais la critique, elle, ne sait plus quel mot inventer pour signifier son désaccord. Je vais donc me faire l'avocat du diable en disant tout de suite que *Scarface* est un film considérablement réussi et passionnant d'un bout à l'autre. Le seul ennui c'est qu'il s'agit d'un film fortement excessif. Or, s'il est une chose que la critique ne pardonne pas, c'est bien l'excès. La liste des cinéastes qui en savent quelque chose contient des noms comme Welles, Von Sternberg, Kubrick, Fellini, Coppola, Boorman et, bien sûr, Cimino. Tous des cinéastes qui, avec De Palma, partagent un goût certain pour l'outrance, le débordement, la profusion et le baroque. Ce sont là des valeurs trop souvent associées au mauvais goût. En réalité, elles sont loin d'interdir la qualité d'un discours cohérent et significatif. À mon sens, il est parfaitement légitime, partant de là, d'apprécier *Scarface* pour les mêmes raisons qui font que certains le déprécient sans trop s'attacher à comprendre les motivations du réalisateur.

Comme dans le cas de n'importe quel cinéaste doté d'une très forte personnalité, De Palma fait du cinéma selon ses propres

règles. S'il est une qualité qu'on doit bien lui reconnaître, c'est l'exemplaire consistance de son style et de sa thématique. À ce titre, *Scarface* est une agréable surprise, puisqu'en dépit du fait que De Palma n'a pas écrit le scénario, le film porte néanmoins sa griffe distincte. Sur le plan thématique, tout d'abord, puisque le film adopte clairement la structure illusion-désillusion qui gouverne l'évolution des personnnages de presque tous ses autres films.

Al Pacino est un réfugié cubain, Tony Montana, qui à force d'opportunisme arrive à se propulser au sommet de la mafia floridienne. C'est un personnage qui cadre parfaitement avec le héros de palmien type. Victime de sa marginalité, il est constamment sur la défensive et son caractère de perdant s'accroche à lui comme une fatalité. Sa seule véritable ambition est d'atteindre un certain statut de normalité, lequel pourrait lui servir à nier son déracinement. Il rejoint parfaitement toutes les victimes qui habitent le cinéma de De Palma: la jeune malade de *Sisters*, le compositeur de *Phantom of the Paradise*, la petite Carrie, la jeune médium de *The Fury*, la mère de *Dressed to Kill*, ou les deux héros de *Blow Out*. Dans *Scarface*, le thème est souligné par l'absence charnière du père, signifiant de cette mise au monde sans appui qui caractérise le héros de palmien. Il n'y a pas, ici, recherche du père (comme dans *Obsession* ou *The Fury*), mais celle d'un substitut qui prend la forme du rêve américain et la richesse qu'il symbolise. Cette quête d'un idéal de bonheur ou de simple stabilité est représentée comme une sorte de passage de l'illusion brièvement concrétisée à la

désillusion finale. De Palma ne croit pas au rêve américain, pas plus qu'il ne croit en une quelconque justice sociale. Son attitude désabusée s'exprime donc par ce passage du blanc au noir, du rêve au cauchemar et de l'innocence à la connaissance. Le réalisateur souligne cette chute cruelle par une minutieuse préparation qui comprend forcément une forte négation de ce rêve américain dont il est ici question, ainsi que de la société qui s'en réclame. À ce titre, le film montre clairement jusqu'à quel point les crimes de Montana sont largement partagés, en termes de responsabilité, par des instances comme la police ou certains politiciens. Mais cela n'a rien de particulièrement original sur le plan du discours et il est permis de préférer les astucieuses coquetteries rhétoriques de la caméra du réalisateur. En outre, dans la mise en place de parallélismes s'inscrivant à l'intérieur des mouvements de caméra sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Pour revenir au fameux rêve américain, disons que dans *Scarface* il n'a qu'un temps. Montana finit, bien sûr, par l'obtenir, mais le douloureux glissement du rêve au cauchemar est inévitable. Et il s'accompagne d'une explosion de violence d'où ne réchappe aucun des personnages, comme dans les autres films de De Palma. Et ici encore, ce sont les innocents qui vont souffrir le plus durement de cette chute. Dans *Scarface*, l'innocence est incarnée par la jeune soeur de Montana, Gina, qui est sans aucun doute le personnage le plus proche du héros-victime de palmien. Elle possède cette pureté de l'innocence qui caractérise la jeune chanteuse de *Phantom*, Carrie, mais aussi, voir même surtout, la jeune médium tragique de *The Fury*. Ce sont tous des personnages qui sont entraînés, malgré eux, dans un monde où ruis-

sellent le sang et la fureur, sans qu'ils puissent comprendre vraiment ce qui leur arrive, ni faire quoi que ce soit pour éviter leur perte. Ici, le passage de l'innocence à la connaissance prend des accents d'une infinie tristesse.

Si c'est là le discours principal du cinéma de Brian De Palma, c'est aussi ce sur quoi repose une partie des techniques de sa mise en scène. Dans *Scarface* les mouvements de caméra sur grue, qui n'en finissent plus de monter puis redescendre, sont les plus explicites sur le plan du mariage des idées et de la technique. Mais d'autres mouvements de caméra jouent ce jeu avec encore plus de virtuosité. De Palma s'amuse à filmer Miami avec considérablement d'ironie, s'appuyant sur une dialectique très réfléchie entre la futilité apparente du paysage et la violence qui explose derrière les belles façades ensoleillées. La caméra souligne cette idée avec force. Dans une séquence, en particulier, elle l'illustre purement et simplement, en faisant la navette entre une avenue inondée de soleil et de belles voitures scintillantes et une petite chambre située derrière la devanture colorée d'un édifice dans laquelle des criminels se massacrent à la scie à chaîne! Le mouvement de la caméra, qui lentement va d'un espace à l'autre, est enrichi par un travail génial sur la bande sonore (passage du son banal d'une radio transistor au bruit infernal de la scie à chaîne). De Palma répète ce genre de mouvements à bien d'autres reprises, liant, par exemple, le trafic d'une autoroute remplie de voitures de l'année avec une sorte d'enclos où sont entassés les réfugiés cubains. L'utilisation du temps et de l'espace filmique ne donne pas dans *Scarface* des trouvailles aussi remarquables que dans les autres films de De Palma. Mais le réalisateur en profite pour travailler l'image elle-même, avec un net souci du baroque. Le style du film est très éloigné des formes habituelles du genre. De Palma a volontairement mis de côté l'utilisation des ombres pour adopter un éclairage d'une extraordinaire illumination. Les intérieurs sont constamment saupoudrés de couleurs extravagantes, ce qui donne à *Scarface* un ton visuel assez proche de *Phantom of the Paradise* ou de *Carrie*. Les éclairages sont souvent en négation avec la réalité des décors ou du paysage. Dans une séquence, par exemple, on aperçoit une discothèque vue de l'extérieur systématiquement frappée par des éclairs alors qu'il ne pleut ni ne tonne. Dans le bureau somptueux de Montana, des filets de lumière mauve viennent accentuer la noirceur du décor et donnent à l'ensemble un ton funèbre pour le moins approprié.

Toute la dernière partie du film est située pendant la nuit, en contraste avec ce qui précède. L'écroulement de l'univers des héros du film prend ici des allures de fin du monde. Le désespoir tragique qui s'empare des personnages est souligné par une mise en scène proche de l'hystérie et qui atteint une intensité dramatique quasiment indécente. C'est le passage le plus controversé du film. C'est aussi le plus réussi.

Pour ce qui est de l'interprétation, disons simplement que Al Pacino trouve ici son meilleur rôle. Comme c'est toujours le cas lorsqu'un acteur décide d'avoir un jeu extravagant et très démonstratif, la majorité des critiques l'ont accusé de cabotinage. En réalité, sa performance est remarquable et l'intensité de son jeu n'a d'égal que l'intensité des images du réalisateur. Pacino est, par ailleurs, soutenu par une excellente distribution et des dialogues pour le moins intéressants. Les images lyriques de Brian de Palma sont, quant à elles, soutenues par la musique de Giorgio Moroder, dont les thèmes et les arrangements rappellent les musiques de *Dressed to Kill* et *Blow Out*, version électronique.

Le cinéma de Brian de Palma va sûrement continuer à faire les beaux jours de ses admirateurs et les mauvais jours de la critique. Il va continuer à surpasser les limites du raisonnable et à faire les choses comme on ne doit pas les faire pour supposément bien faire. C'est tant pis ou c'est tant mieux. L'essentiel est d'y trouver son plaisir, sinon d'aller voir ailleurs.

Martin Girard

***BROADWAY DANNY ROSE** — Réalisation et scénario: Woody Allen — Images: Gordon Willis — Musique: Dick Hyman — Montage: Susan E. Morse — Interprétation: Woody Allen (Danny Rose), Mia Farrow (Tina Vitale), Nick Apollo Forte (Lou Casova), Craig Vanderburgh (Ray Webb), Herb Reynolds (Barney Dum), Milton Berle, Sandy Baron, Corbett Monica, Jackie Gayle, Morty Gunty, Will Jordan, Howard Storm, Jack Rollins (eux-mêmes) — Origine: États-Unis — 1984 — 86 minutes.*

L'amitié (comme l'amour) connaît parfois des fins étranges. Du jour au lendemain, les comportements de l'« autre » qui auparavant nous charmaient, désormais nous

agacent. Ce qu'on trouvait séduisant nous laisse maintenant indifférent. Ce qui nous semblait des attitudes et des comportements délicieux nous apparaissent soudainement comme des tics. Bref, le temps détruit la magie, dénude les êtres et les choses de leurs attraits, les dépossède de leur fraîcheur. Avec le temps, allez, tout s'en va, surtout si on demeure toujours au même stade. Si on joue toujours la même musique. Si on a toujours recours aux mêmes images. Alors l'innocence disparaît aussi rapidement qu'elle a enflammé notre imagination, emportant avec elle les couleurs de l'originalité. Les sourires se figent et, tels Dorian Gray, vieillissent à vue d'oeil.

J'aimais beaucoup Woody Allen. J'allais voir chacun de ses films avec une hâte et un enthousiasme excitants, comme on va rencontrer un grand ami après une longue séparation. D'avance, j'imaginais son visage, sa voix, ses gestes. Je me délectais, avant même que la salle ne devienne obscure, de ses jeux de mots, ses réflexions sur la vie, la mort, l'amour, la création, l'aliénation, l'urbanité. J'avais des images pleins la tête, des plans fixes dans lesquels se mouvaient des silhouettes nerveuses, des compositions méticuleuses jouant sur la profondeur de champ, des paysages éblouissant l'écran de leur sublime noir et blanc au son d'une musique transpirant les références culturelles. Je ne demandais, en fait, à Woody Allen de n'être que Woody Allen, c'est-à-dire de me parler de Dieu et de Freud à coups de bégaiements et d'hésitations. À chaque fois, j'espérais qu'il n'avait pas changé. Woody devait demeurer une borne, un miroir qui refléterait mon intelligence, mon goût, ma culture. Je lui demandais de me charmer pour que je puisse le quitter fier de moi, confiant et flatté. Une fois, une seule fois, Woody m'a perturbé: *Interiors* m'avait semblé comme une trahison. Heureusement, il est revenu dans le droit chemin de nos relations sans surprises — donc, sécuritaires.

Mais voilà. Avec le temps, comme ça, ne me demandez surtout pas pourquoi car je ne saurais le dire, Woody ne me charme plus autant. Tout cela aurait pu se passer hier ou bien demain, mais c'est maintenant que les fissures trahissent l'habitude, la recette. Le maniérisme.

Johan Huizinga, le grand historien de l'art danois, écrivait dans son ouvrage intitulé *Homo ludens*: « C'était une bénédiction pour l'art d'être largement inconscient de l'importance de son rôle et de la beauté qu'il génère. Lorsque l'art devient conscient de soi-même, c'est-à-dire conscient de sa propre grâce, il en vient à perdre son éternelle innocence enfantine. » C'est, malheureusement, le cas de *Broadway Danny Rose*.

L'histoire des démêlés d'un gérant artistique, Danny Rose (interprété par Woody Allen) avec l'un de ses clients, un chanteur italien sur le retour et son amie, une explosive blonde aux verres fumés (Mia Farrow, utilisée à contre-emploi et totalement méconnaissable), le plus récent Allen pèche par excès de

conscience. Hommage aux artistes de music-hall qui ne réussissent jamais à échapper aux cabarets minables et aux scènes miteuses, portrait de ces jongleurs manchots, de ces soeurs siamoises danseuses du ventre, de ces ventriloques bègues, de ces gonfleurs de ballons, de ces ratés du show-biz, de ces laissés-pour-compte du monde du spectacle, de ces personnages dénués de talent mais possédant une sensibilité frémissante, *Broadway Danny Rose* connaît trop ses cartes. Woody est devenu un séducteur de bar salon dont les tactiques, répétées et ré-utilisées, font sourire les habitués de l'endroit. Une figure à deux pas du pathétique.

Il gesticule deux fois plus qu'avant, comme s'il n'était qu'une caricature de lui-même. Il bégaie également beaucoup plus qu'autrefois, comme pour signaler aux personnes assises dans la dernière rangée de la salle qu'il est bien Woody Allen. Il utilise la caméra et le cadre de l'image de façon si maniérée et si systématique qu'il donne l'impression de vouloir crier aux retardataires: « Regardez l'écran, vous êtes bien dans la bonne salle, là où on joue mon dernier film! », tant il imprègne chaque photogramme de sa touche. Qui plus est, il utilise encore le noir et blanc, alors que, cette fois-ci, la couleur aurait été bien plus appropriée à cerner cet univers criard, vulgaire, pitoyable. Woody cligne de l'oeil, sourit, hausse les épaules, rougit, tente tellement de se rendre sympathique qu'il détruit l'illusion et tue son personnage. Après *Broadway Danny Rose*, inutile de se mentir à soi-même: Woody Allen n'existe pas, il n'est qu'un personnage de scénario, fignolé, dessiné au cours des ans, à force de pratiques devant le miroir, un monologuiste qui regarde sa montre à la même heure au cours de deux spectacles différents, aux gestes calculés, pesés, chronométrés. Lui qui avait si bien su nous faire croire à la réalité de son personnage par des trous, des temps morts, des comportements fragiles, des successions de force et de faiblesse, voilà qu'il vient (malgré lui, je le crois) de faire un faux pas: on a vu la ficelle qui soutenait Superman dans les airs. Le Père Noël n'existe pas, je le sais, il me l'a dit lui-même.

C'est le propre d'un artiste (du moins, est-ce convenu) de parler de lui-même, de ses angoisses, de ses peurs, de sa vision. C'est pourquoi *Stardust Memories*, considéré pourtant par plusieurs comme un acte de narcissisme inégalé, ne m'avait pas outragé. Woody, plus qu'avant, nous parlait de lui, et en avait bien le droit. Ce qui m'inquiète, m'agace et m'exaspère, c'est lorsqu'un artiste parle de son oeuvre. Là réside le véritable narcissisme, dans ce regard égocentrique et étouffant, dans ce cercle vicieux artiste-oeuvre-artiste qui ne laisse place à aucune ouverture sur le monde. L'oeuvre n'est plus un tremplin passant du personnel à l'universel, mais bien un mur sur lequel rebondit l'ambition et la prétention de son autre. « À la longue, écrit l'auteur de *The Culture of Narcissism*, Christopher Lasch, la déification du génie artistique a des effets néfastes, menant à la mort de l'expérimentation, de la lutte en vue de la nouveauté et de l'originalité, et aussi à la mort de la défiance des formes et les contraintes établies ou à leur recomposition de la façon la plus figée possible ». Fellini, Kubrick, Peckinpah, peut-être même Resnais ont succombé à cette crispation de la création. Woody les suit. C'est peut-être le prix à payer pour entrer au Temple de la Renommée cinématographique.

Car dans *Broadway Danny Rose*, même s'il a cessé ses introspections qui énervaient tant la critique américaine, même s'il revient à ses comédies inoffensives d'antan, même s'il réussit à être et sérieux et drôle dans le même film, Woody parle avant tout de son oeuvre. Comme *Vivement Dimanche!* de Truffaut, son plus récent long métrage est un vaste complexe référentiel. Ne référant plus cette fois à Freud et cie, ou à Eisenstein (*Love and Death*), Bergman (*Interiors*) ou Fellini (*Stardust Memories*) mais à Woody Allen lui-même. Ce travelling latéral, il est tout droit sorti de *Manhattan*. Et ce panoramique se terminant sur un gros plan de Woody, de *Stardust Memories*. Cette promenade dans les champs est tirée de *A Midsummer Night's Sex Comedy*, alors que cette histoire racontée par un monologuiste rappelle le début d'*Annie Hall*. Et ainsi de suite. Du générique initial au générique final.

L'écran s'est éteint, et Woody Allen a remis ses lunettes noires. Il ne sait plus quoi dire, quoi faire. Il est fatigué d'imiter tout le monde, de grossir et de maigrir sur commande, de prendre la couleur de ses influences. Alors il s'imite lui-même, ou il imite ce qu'il a imité auparavant. Un auto-caméléon. Un chat qui tente d'attrapper sa queue. Une conscience qui se retourne sur soi et essaie de se saisir. Un cercle vicieux. Stérile.

Le café ferme ses portes. Je quitte mon ami la mort dans l'âme. Le temps a passé, je présume que je ne suis plus le même.

Mais lui, il garde toujours son sourire figé, ignorant que j'ai remarqué, dès mon entrée, qu'il portait maintenant un dentier.

Richard Martineau

COUP DE FOUDRE — Réalisation: Diane Kurys Scénario: Diane Kurys et Alain Le Henry — Images: Bernard Lutic — Musique: Luis Bacalov — Montage: Joëlle van Effenterre — Interprétation: Miou-Miou (Madeleine), Isabelle Huppert (Léna), Guy Marchand (Michel), Jean-Pierre Bacri (Costa), Robin Renucci (Raymond), Patrick Bauchau (Carlier), Jacques Alric (Vernier), Christine Pascal (Sarah) — Origine: France — 1983 — 108 minutes.

Je reste toujours perplexe lorsque l'on me présente un film dont les personnages principaux sont des femmes et que l'on n'ose pas aller jusqu'au bout de certains sentiments. Je ne me plains pas d'une absence d'émotions, ou d'une vision trop imagée du récit qu'on veut en faire, mais je me rends compte chaque fois qu'au terme de la projection, je reste un peu sur ma faim. Loin de moi cependant l'idée que *Coup de foudre* soit un film inachevé, inabouti ou superficiel, ou l'idée qu'un scénario aussi fouillé, aussi réaliste n'ait pas réussi à me toucher. Toutefois, j'essaierai d'expliquer en cours de route les raisons singulières de ma soif inassouvie sur le plan du récit et celles plus complexes pour lesquelles ce film sur l'amitié n'a pas, selon moi, brisé suffisamment de tabous.

Précisons tout de suite que Diane Kurys n'avait probablement pas l'intention de briser de tabous. Du moins, je ne le crois pas. La richesse des dialogues et le style de l'ensemble apportent à *Coup de foudre* une dimension nouvelle dans le portrait des relations humaines, somme toute communes, mais présentées ici avec le réalisme propre à la biographie filmée (ceci dit sans idée péjorative). Car l'auteure a avoué qu'elle s'était inspirée (comme pour ses deux premiers films *Diabolo menthe* et *Cocktail Molotov*) de sa propre expérience, ayant cette fois choisi, avec *Coup de foudre*, de tracer un portrait de ses parents dont elle raconte l'histoire et à qui elle dédie le film.

D'ailleurs, tout dans *Coup de foudre* respire le réalisme, depuis les premières scènes où Hélène Weber (plus tard, Léna) rencontre Michel Korski, jusqu'à leur séparation finale. Le récit a cette qualité de vous prendre par la main dès le début et de vous faire cheminer avec lui à la conquête de l'expérience, de la liberté, bref, de la vie.

Lorsqu'en 1942, pour échapper à la déportation, Léna épouse Michel, ce n'est pas par amour. Point de coup de foudre ici, dans les brumes hésitantes des Pyrénées orientales. C'est à travers des barbelés qu'ils font connaissance. Issue d'une famille juive d'Anvers, Léna a perdu sa mère deux mois auparavant: se marier à la sauvette, c'est aussi pour elle sauver sa peau.

Au même moment, ailleurs en France, Madeleine épouse Raymond. Ils ne sont pas juifs, ils sont jeunes et beaux. Et ils s'aiment. Photo de famille en plein soleil (« L'image peut éterniser les personnes. ») C'est le bonheur, simple et frais.

Le lien entre les deux histoires se fait grâce à la musique lente et lancinante de Luis Bacalov, et l'image, qui s'éclaire petit à petit chez Léna, s'assombrit du côté de Madeleine, dont le jeune mari est tué par la Milice. Tout au long du film, d'ailleurs, et avec une précision et une constance à peine perceptibles, donc parfaites, le film s'allume et s'éteint, s'ouvre et se renferme, s'élargit et se rétrécit au rythme de la vie quotidienne des deux femmes qui deviendront amies.

C'est en 1952, au cours d'une représentation théâtrale d'enfants dans une école de Lyon que Madeleine et Léna font connaissance. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, elles ne semblent pas à première vue faites pour s'entendre, mais Diane Kurys nous étonne parce qu'elle requiert de nous l'attention que l'on doit accorder au moindre geste, responsable du moindre sentiment. Les deux femmes se rencontrent donc le plus simplement du monde comme il se doit dans un bon film réaliste, et commencent par « parler gosses ». J'étais prêt à tiquer sur cette constante nécessité de la conversation domestique entre femmes, comme quoi c'est le seul sujet qui les passionne. Mais j'ai vite vu qu'il fallait passer rapidement sur cela, la caméra ayant réussi à capter un sourire différent par ci, un regard suspect par là. De plus, c'est justement grâce à leurs enfants qu'elles se rencontrent; l'excuse est donc acceptable. Non, ces deux futures amies (l'une en blanc et col rouge, l'autre en noir et col bleu) ont, grâce à Dieu, des choses beaucoup plus intéressantes à se dire et beaucoup en commun.

Et dans leurs conversations subséquentes, pointeront petit à petit ces courtes répliques naturelles qui jaillissent uniquement lorsqu'on est

sûr de l'interlocuteur et de la manière dont il prendra la chose. Exemple: Léna se confie. « Je suis timide », dit-elle. « Tout le monde est timide », réplique Madeleine. Autre exemple: la voyante devant les cartes. Léna: « Qu'est-ce qu'elles disent, ces cartes? » Madeleine: « Des bêtises. »

Au fur et à mesure des jours qui passent, l'amitié entre Madeleine et Léna se renforce, l'une permettant à l'autre de se définir ou de se redéfinir, la timidité de l'une déteignant sur l'autre, la vivacité de l'une influençant l'autre. Ce qu'elles ont en commun: le naturel et cet instinct particulier qui font qu'on reconnaît en l'autre non pas un complice, non pas un allié, mais vraiment un ami de coeur et d'esprit, intime et accueillant.

Madeleine s'est remariée avec Costa, un homme d'affaires de petite envergure qui ponctue sa mince vie de spectacles de mime sans prétention (« Il m'a fait rire, on a couché ensemble, je suis tombée enceinte. ») Leur fils est un garçon timide et empoté. Impulsive et enthousiaste, Madeleine ne va pas se contenter de cette existence insipide. Bientôt, elle reverra Carlier, son ex-professeur, se liera avec lui mais sans passion, sans cette ferveur qu'elle recherche constamment. Elle dira à Léna, lorsqu'elle rencontrera Michel pour la première fois: « Vous n'allez pas du tout ensemble. » Mais Léna est heureuse, elle le dit et elle l'est vraiment: « Ce qu'il aime, Michel? Moi, il m'aime, moi. » Diane Kurys s'ingénie à éviter à tout prix la relation conjugale unidimensionnelle, où par exemple l'émancipation de la femme a ses racines et ses causes faciles dans l'incompréhension et le chauvinisme du mari. Dans *Coup de foudre*,

Michel nous est montré comme un excellent père de famille, dévoué, travailleur, amoureux. Ce sont des raisons plus profondes qui pousseront sa femme à le quitter à la fin, des raisons purement individuelles où la personne, prise comme être humain « différent », a besoin d'espace pour pouvoir à loisir partir à la recherche de son identité.

Il arrive cependant que le film emprunte des biais parfois difficiles à avaler. Pourquoi, par exemple, montrer la rage de Michel qui gifle sa femme? Pourquoi lui faire dire et répéter: « La paix, je veux la paix, c'est tout ce que je demande. »? Ou cette réplique, lorsque Léna se fait belle pour une sortie: « Je ne sors pas avec une putain »? Le public non avisé ne pourra-t-il pas conclure trop vite que ce seraient là les raisons de leur rupture?

La force de Madeleine est telle qu'elle avoue que c'est elle qui étouffe Costa, qu'elle va divorcer et, devant Léna qui se demande comment elle va vivre, elle réplique: « Vous ne croyez pas qu'on peut refaire sa vie à trente ans? » Profitons de cet exemple pour signaler ce vouvoiement gênant pour des amies qui sont censées s'aimer. Or, jusqu'à la fin, entre elles, on n'entend pas le « tu ».

C'est ce point et d'autres de la même famille qui m'ont un peu indisposé.

Madeleine et Léna semblent éviter au maximum que leur amitié devienne plus physique. L'une dit, et c'est presque le seul terrain sur lequel elle osera s'aventurer: « Pourquoi je me sens si bien avec vous? » ou au téléphone: « Vous me manquez. » À un moment donné, la tête dans le creux de l'épaule de Madeleine, cet aveu timide mais clair: « J'ai envie de vous embrasser. »

Après tout, ces deux fem-

mes s'aiment. Le coup de foudre du titre, c'est celui qu'elles deux vivent. Je ne reproche pas à Diane Kurys d'éviter de nous les montrer se trémoussant sous des couvertures, mais j'aurais voulu *voir* l'amour, plutôt qu'en entendre parler de façon détournée. Je me sens roulé lorsque je les entends se dire par lettre ou au téléphone des phrases telles que « Comment pouvez-vous renoncer à nos rêves les plus fous? » ou « Si au moins vous étiez là pour me conseiller ».

Coup de foudre reste cependant un des rares films sur les femmes qui ne dénonce pas le mariage comme une invention permettant aux hommes de contrôler les femmes. Et s'il s'agit de lui décerner la palme de la qualité et de l'intelligence rien que pour ce point, il la remporte haut la main.

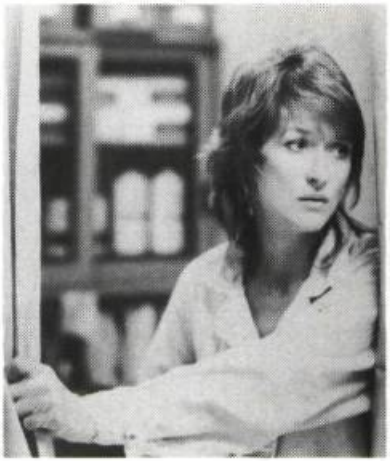
Un dernier mot, rapide, secondaire: Miou-Miou n'a jamais été aussi parfaite et son talent fait respirer le film qui bat au rythme de son coeur.

Maurice Elia

***SILKWOOD** — Réalisation: Mike Nichols — Scénario: Nora Ephron et Alice Arlen — Images: Miroslav Ondricek — Musique :Georges Delerue — Montage: Sam O'Steen — Interprétation: Meryl Streep (Karen Silkwood), Kurt Russell (Drew Stephens), Cher (Dolly Pelliker), Craig T. Nelson (Winston), Diana Scarwid (Angela) Charles Hallahan (Earl Lapin) Josef Sommer (Max Richter), Fred Ward (Morgan), Ron Silver (Paul Stone), Sudie Bond (Thelma Rice) — Origine: États-Unis — 1983 — 132 minutes.*

Le dernier film de Mike Nichols (*The Graduate, Catch 22*) raconte l'histoire de Karen Silkwood, morte à 28 ans dans un mystérieux accident d'automobile. Karen était employée de la société Kerr McGee qui exploitait une usine de plutonium dans l'Oklahoma. Cette jeune femme, séparée et mère de trois enfants, vit dans une petite maison qu'elle partage avec son ami Drew et une amie Dolly. Karen est une femme un peu vulgaire, très flirteuse et somme toute pas très sympathique, qui se préoccupe bien peu de politique et de débat nucléaire jusqu'au jour où une employée de l'usine, Thelma, se fait contaminer. Le désarroi de cette femme qu'elle connaissait bien déclenche en Karen une prise de conscience qui va en s'amplifiant au fur et à mesure des événements, des contaminations répétées et de la découverte de retouchages de photographies. Lorsqu'elle réalisera le peu de cas que la société fait de la vie humaine, que ce soit la sienne ou celle de ses collègues, Karen s'impliquera dans le syndicat et tentera même de découvrir des preuves des actes malhonnêtes et dangereux qui se passent à l'usine. Elle acceptera aussi de témoigner. Malheureusement, elle ne pourra confier ses découvertes au reporter du New York Times venu la rencontrer, car elle mourra avant.

Énième film sur le nucléaire, *Silkwood* se démarque pourtant des autres films sur le sujet dans la mesure où il ne devient jamais débat politique abstrait et théorique, mais présente au contraire le nucléaire dans son contexte à la fois quotidien et humain. *Silkwood* est avant tout un film sur les gens, sur le milieu ouvrier, sur l'horreur d'une vie réduite à des allers et retours



en voiture entre le travail et la maison, un film où l'horreur n'arrive plus seulement aux autres mais vient, au contraire, nous frapper en plein coeur. La mise en scène claustrophobique participe efficacement à ce propos — des plans très resserrés, des cadrages limités par des portes ou des fenêtres, une structure répétitive s'associent pour nous enfermer dans un monde sans issue. *Silkwood* se déroule uniquement dans des intérieurs — chambre, cuisine, usine, voiture — les quelques échappées vers l'extérieur sont toujours très brèves. *Silkwood* évite le sensationnalisme tant dans son propos que dans son traitement et s'attache à nous présenter, avec sympathie et respect, des êtres de chair et de sang, des êtres qui nous touchent et nous émeuvent. Mike Nichols a choisi le réalisme: les scènes à l'usine sont traitées avec une précision quasi-documentaire: décors aseptisés comme les uniformes, travail routinier, tristesse désabusée des repas à la cantine. Les ouvriers sont plus vrais que nature, tout chez eux sonne juste, que ce soit leur accent

ou leur façon à la fois naïve et efficace de résumer, en une phrase telle qu'« It's a lot a crap », les explications médicales ou techniques que leur donnent les dirigeants syndicalistes. Par petites touches successives — rencontre à la salle de toilettes, discussion à propos des enfants, blagues sur la contamination — Mike Nichols nous fait pénétrer dans leur intimité, créant ainsi un climat propice à l'identification. Le rythme du film est dans l'ensemble plutôt contemplatif, si ce n'est pour les scènes de contamination ou celles de douches où le rythme se précipite, grâce à un montage vif et précis qui met en parallèle la lumière rouge, le regard affolé des victimes, les gestes mécaniques des autres employés qui se jettent sur leurs masques de protection, leurs regards désapprobateurs, et traduit avec une efficacité implacable l'horreur de la situation et le désarroi des protagonistes. Les scènes intimistes, filmées surtout en plans-séquences, sont particulièrement bien réussies parce qu'il s'en dégage une tendresse poétique qui nous rapproche de Karen, de Drew et de Dolly, tout en nous permettant de nous remettre de l'horreur. Il faut dire que la musique tendrement émouvante de Georges Delerue et la photographie chaudement sensuelle de Miroslav Ondriceck contribuent à créer ce climat à la fois poétique et chaleureux. Le personnage de Dolly, lesbienne malheureuse en amour, pour surprenant qu'il apparaisse au premier abord s'avère, en fait, être une trouvaille géniale des scénaristes dans la mesure où il est un commentaire indirect sur le milieu social environnant. Sur Drew et Karen en particulier, les amis les plus proches de Dolly qui, même s'ils sont surpris d'apprendre ses préférences sexuelles, n'en sont pas choqués pour autant et se moquent même de leur propre surprise, témoignant ainsi d'une ouverture d'esprit qui rendra encore plus plausible et plus vraisemblable l'engagement ultérieur de Karen. Sur la société de cette petite ville du sud des États-Unis, en effet, la solitude de Dolly est un témoignage indirect sur l'état d'esprit étroit qui règne dans ces localités, ce même état d'esprit qui se manifestera par la méfiance et la mesquinerie témoignées à l'égard de Karen, lorsque celle-ci s'engagera dans des activités syndicales. L'interprétation est en tous points excellente: tous les comédiens, du plus petit rôle au plus grand, jouent juste. Meryl Streep, grâce à un jeu nuancé et marqué de sobriété fragile, nous fait participer à toutes les phases de l'évolution de Karen. Cher, dépouillée de ses artifices habituels, est remarquable de pudeur et de naturel. C'est une comédienne née qui joue vrai à tous les instants. Kurt Russell incarne à merveille un homme rustre dans son éducation, mais délicat dans ses sentiments. Bref, une interprétation impeccable et qui ajoute beaucoup à la qualité de l'ensemble. Et c'est ainsi que, peu à peu, grâce à la description minutieuse du milieu ouvrier, grâce à l'attention sympathique portée aux êtres et aux choses, ce film acquiert une profondeur non agressive mais efficace et devient ainsi un vibrant plaidoyer, authentique et profondément émouvant pour le respect de la personne humaine. Il est intéressant de souligner que peu de temps après la sortie du film, la Société Kerr McGee qui avait dû fermer, un an après la mort de Karen Silkwood, a été condamnée à verser 10$ millions aux enfants de celle-ci.

Silkwood est un film intéressant, bien joué, mené avec intelligence et sans esbrouffe qui nous touche et nous fait réfléchir.

Simone Suchet

***À LA POURSUITE DE L'ÉTOILE (CAMMINACAMMINA)** — Réalisation: Ermanno Olmi — Scénario: Ermanno Olmi — Images: Ermanno Olmi — Musique: Bruno Nicolai — Montage: Ermanno Olmi — Interprétation: Alberto Fumagalli (Mel) Antonio Cucciarre (Rupo), Eligio Martellacci (Kaipaco, le centurion du roi), Marco Bartolini (Cushi), Renzo Samminiatesi (le berger), Lucia Peccianti, Caterina Zizi, Claudio Camerini — Origine: Italie — 1983 — 164 minutes.*

Vous souvenez-vous des Rois Mages? Quelle signification moderne pourrions-nous donner à ce conte, à cette parabole? Après avoir réalisé le magnifique film qu'est *L'Arbre aux sabots*, Ermanno Olmi tente de répondre à ces questions en nous offrant une lecture de l'histoire des Rois Mages remplie d'audace et de naïveté.

À la poursuite de l'étoile débute à la manière des représentations populaires des mystères joués au Moyen Âge sur les parvis des églises: des individus endossent des costumes d'étoffes rugueuses pendant qu'un narrateur (en voix off) avertit que le spectacle va bientôt commencer. Par ce procédé, Olmi ouvre son jeu: il s'agit là d'une représentation dans la représentation. Immédiatement, le réalisateur nous précipite dans l'imaginaire,

loin, très loin des histoires et des idéologies traditionnelles. Des personnages bibliques connus, il n'en reste qu'un seul, Mel, sans doute pour Melchior; cependant ni les noms de Gaspard, de Balthazar, de Marie, de Joseph, d'Hérode ne seront mentionnés. Olmi ira jusqu'à omettre même le nom de Jésus.

Dès le début du film, la caméra participe et colle à l'action. Elle suit à la trace les personnages, s'approche d'eux et traduit avec rigueur leurs états d'âme. Cette action nous plonge, dès que la représentation débute, dans la confusion générale: les individus vont en tous sens, il ne savent où se diriger. Volontairement, Olmi ne donne aucun point de repère, nous sommes sans référence: où sommes-nous, avec qui sommes-nous et à quelle époque sommes-nous? Nous devons faire confiance, nous laisser guider et transporter. Comme nous, les fidèles emboîtent le pas, les yeux rivés sur l'horizon. Lorsque la caravane s'arrête et s'installe pour la nuit, les gros plans signalent l'inquiétude des pélerins qui guettent avec impatience la lumière libératrice de l'aurore qui mettra fin à leurs cauchemars. Dans *À la poursuite de l'étoile*, toute l'action dramatique pivote sur un même axe, celui de la lumière: son absence terrifie et cause les plus grandes peurs; sa présence rassure, dirige, attire et donne à espérer. Cette lumière qui irradie tout au long le voyage des pélerins, dans une blancheur froide et aveuglante, jaillira de la nuit dans des teintes de rouge feu et de jaune ambré, lorsque le peuple arrivera devant les ruines abritant le Sauveur. Cette séquence possède des images dont la beauté magique et l'atmosphère irréelle rappellent celles que l'on retrouve chez Rembrandt, Giotto et dans l'iconographie médiévale. Toujours dans la même séquence, la caméra glisse et scrute les visages stupéfaits des croyants et souligne, par des plans d'ensemble, la sereine quiétude de la Nativité; grossissant le contraste entre les attentes du peuple naïf et misérable de la venue d'un être puissant et protecteur qui viendrait régler leurs problèmes, et la vue d'un petit enfant sans défense. Enfin, la caméra coïncide parfaitement avec la volonté d'Olmi de refuser tout dogmatisme, toute fausse sécurité et montre à quel pont l'humilité nécessaire fera défaut à ces gens pour qui il n'y a pas d'autre dieu que celui qui répondrait aux fantaisie de toute-puissance dont rêve l'homme pour surmonter sa condition.

Par cette parabole des Rois Mages, Ermanno Olmi condamne le rôle des intellectuels dans notre culture. « Nous avons un besoin impérieux de ces hommes de culture, dit-il. Mais ils ont préféré une niche bien douillette auprès de ceux qui détenaient le pouvoir... C'est le rôle des hommes de culture de nous enseigner à avoir le courage de douter. Mais nos maîtres de vie, qui devraient nous défendre contre les rusés, sont les plus lâches. » (1)

À la poursuite d'étoile, sous les apparences d'un simple conte à caractère théologique par son sujet et utopique par ses lieux et ses costumes, est, en fait, une féroce et intrépide attaque contre le pouvoir et ses tenants. Toute la complexité de la lecture et du discours d'Olmi passe par le personnage de Mel. Ce grand-prêtre, sage, astrologue, philosophe, possède le savoir et la connaissance. À l'aide de son disciple, le jeune et déluré Rupo, il peint sur une toile l'image du ciel, avec la sérénité de ses certitudes. C'est avec la même assurance qu'il décide d'officier en grand-prêtre un rituel en sacrifiant un agneau à Dieu. Par ce geste, Mel communique avec l'au-delà avec la conviction du bien-pensant, sans s'inquiéter le moins du monde des conséquences que cela peut avoir sur les vivants. C'est pourquoi, aux yeux de Rupo, cette célébration tient plus du châtiment et du carnage que de l'offrande et lui apparaît intolérable. Rupo n'accepte pas de faire payer par une victime innocente l'expiation de nos fautes.

Par la suite, voyant apparaître dans le ciel l'éblouissante Lumière, Mel rassemble tous ceux qui attendent le Signe porteur d'Espérance et ordonne le départ vers la direction de l'Étoile. Ceux qui se joignent à lui pour ce voyage interminable sont tous des damnés de la terre. Chemin faisant (traduction du titre italien du film *Camminacammina*), Mel ajoutera à son pouvoir spirituel celui de la loi, en se substituant au roi. Lors de la rencontre avec l'ermite, Mel devient méfiant et soupçonneux. Il ne tolère pas de faire face à quelqu'un qui sait lui aussi, mais qui n'est ni prêtre, ni chef, ni puissant. Quelle délivrance sera pour lui la venue de deux autres mages. Dans une séquence ironique, Olmi en profite pour montrer comment Mel, se parant des habits royaux, cherche à en mettre plein la vue aux nouveaux venus. Le pouvoir, c'est d'abord l'apparence.

Ermanno Olmi attaque d'une façon cinglante lorsqu'il montre la collusion entre les mages et le roi-tyran. Sans hésitation, les

(1) Ermanno Olmi, **Télérama**, n° 1768, 30 novembre 1983.

mages abandonnent les pélerins durant plusieurs heures pour fraterniser avec quelqu'un de leur rang. Aucune ambiguïté possible, les mages sont avec les puissants de ce monde, ils se considèrent comme l'élite. Les mages sont avec le peuple non pas par amour des hommes mais pour être admirés, considérés, aimés par eux. Ils ont besoin des pauvres gens et de leur misère pour exercer leur pouvoir.

C'est pour ne pas perdre ce pouvoir que Mel s'exclame devant le petit enfant : « Voilà le Sauveur du monde. » (Séquence admirable où Olmi ne nous montre que la main du jeune enfant.) Y croit-il vraiment? On peut en douter. Déconcerté il avoue « qu'il n'a pas d'autre choix que celui des certitudes ». Le doute devient inacceptable après tant d'efforts accomplis et de promesses soutenues. Ces certitudes ne sont pas celles de la foi, mais celles d'un être qui refuse de douter, de s'interroger, de reconnaître que l'erreur pourrait être possible. Savoir et pouvoir demeurent dans l'esprit de Mel totalement inséparables.

Pressentant une tragédie, les mages, ces guides de la conscience, prennent panique. Que faire? Rester et défendre au prix de leur vie un enfant dont on n'a aucune assurance qu'il soit Dieu ou fuir et sauver sa peau en prétextant qu'il doit bien y avoir des survivants afin de pouvoir louer Dieu par des temples et des monuments? Mel opte pour la fuite. Il sait qu'après avoir affirmé et reconnu l'existence du Sauveur, il est dès lors témoin, complice et donc responsable. Mel cherche à camoufler sa lâcheté derrière un discours institutionnel, mais quelqu'un saura lui dire: « Avec vos rêves de prêtres, vos beaux discours, vous avez trompé le peuple. Et dans vos temples, c'est la mort de votre Dieu que vous célébrerez désormais! » Mel continue de concevoir un dieu vengeur au-dessus du monde et des humains; c'est sa propre ambition de devenir un dieu lui-même qui l'empêche de voir ce qu'Olmi appelle « la dimension divine de l'homme ».

Même si *À la poursuite de l'étoile* demeure une charge violente contre les intellectuels et les dirigeants, en parallèle, ce film fait aussi l'éloge de l'enfance. Du début à la fin du film, c'est au petit Rupo qu'Olmi donne raison. C'est par sa voix et son regard qui traduisent l'espoir, le bonheur et l'innocence que la réalité éclate. C'est lui seul qui ose affronter Mel lors du sacrifice de l'agneau en lui disant: « Si quelqu'un a une dette envers Dieu, qu'il la paye avec sa peau et non pas par la peau d'un innocent »; à la fin, il se révoltera contre celui qui a refusé de payer de sa peau pour ses convictions. Mel apparaît comme le plus incroyant de tous parce qu'il a toujours nié qu'une foi qui ne doute pas est une foi morte. Englouti dans son dogmatisme, Mel ne s'arrête jamais pour comprendre puisque chercher à comprendre impliquerait qu'il ne sait pas et ne pas savoir serait perdre du pouvoir. C'est pourquoi il continue à demander à Rupo, avec des allures de bon pédagogue, des questions dont il sait pertinemment que l'enfant n'a pas les réponses et il ne fait rien pour les lui apprendre. « Mais pourquoi tu me demandes toujours des choses, puisque tu dis que je ne peux pas comprendre? », dira Rupo.

Ce qu'Ermanno Olmi reproche aux mages, ce n'est pas d'être croyants mais de ne l'être pas assez; d'avoir besoin d'institutions, de monuments, de costumes, de visite papale: « Dieu n'a pas envoyé

son fils sur la terre pour que des temples soient édifiés », dira-t-il.

Même si le sujet du film nous conduit dans les racines du christianisme, *À la poursuite de l'étoile* s'adresse à chacun d'entre nous, qu'il soit croyant, athée ou encore agnostique parce qu'il reflète, avec une justesse admirable, la condition humaine dans son ensemble.

Par *À la poursuite de l'étoile*, Ermano Olmi témoigne de son inébranlable foi dans l'humanité et dans le sacré comme étant « ... le seul message pour l'homme qui ne peut se sauver que par lui-même et non pas par les autres... Dans mon film... le problème de la foi est à tous. On peut croire à Mahomet, en un président dictateur ou démocrate. Chaque vérité implique une responsabilité... J'ai choisi les mages parce qu'en fait, ils n'étaient pas des rois, mais des intellectuels de l'époque... Ils avaient réponse à tout... Le pire des échecs, pour un intellectuel c'est de ne pas avoir la réponse... Si l'on poursuit une étoile sans se poser de questions, sans jamais douter, où est la foi? » (2)

Par son rythme, ses décors et ses costumes, *À la poursuite de l'étoile* est certes un film difficile et déroutant, mais c'est un film qui ne cesse de fasciner et d'émouvoir par la pudeur de son traitement, la sincérité de sa démarche et la méticuleuse rectitude avec laquelle Olmi nous livre, par une histoire en apparence aussi dénuée d'originalité, une vision du monde personnelle, complexe et impliquante pour tous.

André Giguère

(2) Ermanno Olmi, **Le Quotidien de Paris**, 12 mai 1983.

GARÇON! — Réalisation: Claude Sautet — Scénario: Claude Sautet et Jean-Loup Dabadie — Images: Jean Boffety — Musique: Philippe Sarde — Montage: Jacqueline Thiedot — Interprétation: Yves Montand (Alex), Nicole Garcia (Claire), Jacques Villeret (Gilbert), Bernard Fresson (Francis), Rosy Varte (Gloria), Marie Dubois (Marie-Pierre), Dominique Laffin (Coline), Yves Robert (Simon) — Origine: France — 1983 — 110 minutes.

Paris brûle-t-il? Qu'est-ce donc que cette foule qui se presse et s'entasse sur les grands boulevards? Est-ce là un préambule à l'armistice, une célébration de l'arrière-saison ou plus simplement la toute dernière des manifestations gauchistes? J'ai beau ouvrir les yeux, je n'y vois que la cohue. Épuisé, j'entre dans un café où curieusement je ne trouve personne. Plongé dans le silence qui m'absorbe, je suis à réfléchir lorsque soudain, dans un éclair de génie engourdi, je réalise enfin l'essentiel de ma détresse: Aujourd'hui, 9 novembre 83, jour de sa sortie « nationale », *Garçon!* de Claude Sautet, ou si vous préférez, *Garçon!* avec Yves Montand, enregistre 16,704 entrées au box office français. Pour rien au monde, messieurs les garçons de table de la République, garçons des terrasses ou bien des palaces, n'auraient voulu rater une grande primeur sur les choses de la vie et de leur métier. Désertant sans remords leurs tabliers, ils se sont, pour ainsi dire, rassemblés dans les rues, puis finalement dans des salles de cinéma pleines à craquer. Ont-ils eu tort, ont-ils eu raison? A-t-on jamais tort, a-t-on jamais raison? Dans le doute, il vaux mieux ne pas s'abstenir.

Alors, à mon tour, je rejoins la masse agglutinée aux guichets du fameux *Garçon!* Je me serre, je m'éreinte jusqu'à ce que je franchisse enfin les murs de la salle. Assoiffé, littéralement assoiffé, je n'en sortirai que deux heures plus tard, affamé, terriblement affamé. *Garçon!* a beau récolter les meilleurs publics ou empocher les meilleurs pourboires, il a beau être l'oeuvre de son auteur, l'écriture de son scénariste et les feux de la rampe de ses interprètes, il n'est qu'un petit film de série ordinaire, mais alors là si irrémédiablement ordinaire et identique à tant d'autres qu'il nous donne l'angoisse d'exister à une époque où plus rien ne resterait à inventer. Que le cinéma de Sautet ait déjà fait ses preuves, ou du moins qu'il nous en ait déjà fourni les éléments de quelques unes, c'est un fait. J'ai assez aimé, moi aussi, cette approche subliminale du presque rien, cette façon personnelle de traduire le prêt-à-vivre quotidien et de nous en imprégner jusqu'à ce qu'ambiance s'en suive. J'ai assez aimé ces huis clos amicaux qui faisaient les beaux jours de *César et Rosalie*, la grisaille de *Vincent, François, Paul et les autres*, et la pluie triste de *Mado*. J'ai assez aimé. Sans m'extasier, bien sûr, sans parler d'un art essentiel, génial ou absolument perturbant. Mais j'ai tout de même assez aimé pour réaliser qu'actuellement je n'aime plus du tout. Déjà, depuis *Une Histoire simple*, depuis un *Mauvais fils*, je sentais que la verve créatrice sautetienne ou sauteienne — je ne sais trop au juste — je sentais incidemment que cette verve, dis-je, ses méandres et sa source

étaient sur le point de tarir. Avec *Garçon!*, chose certaine, nous sommes maintenant bel et bien au sec. La déshydratation a ses limites. Moi, j'ai horriblement soif.

J'ai soif d'illusion. J'ai soif d'abstraction. J'ai soif d'un cinéma qui soit non pas une imitation « bébête » de l'homme lui-même, mais un miroir de ce dernier, comme une transparence qui l'aiderait à s'oublier pour mieux peut-être se redécouvrir. Plus simplement, j'ai soif d'un acte de création. Il n'y a pourtant rien de simple là-dedans. Mes mots sont mal choisis. Tant pis. Vous voyez à peu près ce que j'ai voulu à peu près dire.

Ainsi, quand je visionne *Garçon!*, je cherche d'abord une idée, une réflexion amusante ou pertinente sur le vécu humain. Puisque je n'en trouve pas, je tente ensuite de me raccrocher à l'histoire, c'est-à-dire à des situations ou des répliques qui s'articulent d'une manière supposément novatrice ou tout au moins divertissante. Mais c'est peine perdue. Rien à faire, je n'arrive pas à me passionner pour les amourettes parisiennes tarabiscotées de ce pauvre Montand converti en serveur de brasserie, jouant les Belmondo du troisième âge. Je n'arrive pas à croire à son optimisme outrancier, ni non plus à ses aventures sentimentales, notamment celle avec Nicole Garcia qui est une actrice pourtant si bonne et si belle, et qu'on a ici reléguée à l'inconsistance et à la médiocrité du personnage de Claire. Je n'arrive pas et je serais perdu s'il ne me restait pas un dernier espoir: le style. Car Sautet, il faut bien l'avouer, a déjà eu un certain style, une façon à lui de charger, de créer une fausse réalité sur écran

couleur en choisissant un certain cadrage, son cadrage, en optant pour un rythme, son rythme et en créant finalement une atmosphère — vous me voyez venir — oui, c'est cela, son atmosphère. Seulement dans *Garçon!*, de tout ce style, son style, peu, bien trop peu, aura réussi à transparaître. La base est là, très certainement: mêmes amitiés figées au stade de leur adolescence, mêmes prénoms enchevêtrés dans des cafés enfumés où l'alcool distille à peine l'ennui mortel, même petit film de Paris en accéléré pour actionner une prétendue conversation d'automobile, mêmes orages qui éclatent au moment où on s'y attend le plus, mêmes « vices » finalement qui tous ensemble façonnent le cortège habituel du cinéaste. Mais une base ne suffit pas. Il faut, à défaut d'y faire surgir l'invention, y maintenir une dose de passion. Dans *Garçon!*, le coeur n'y est pas. Le rythme est plat, la construction paraît hachurée, forcée pour les besoins de la cause et la texture de l'image s'imprègne à son mieux d'un caractère vieillot, monocorde ou plutôt sans lumière. Il y a bien deux ou trois travellings, principalement ceux de la brasserie, qui apparaissent techniquement bien fabriqués, mais au total ils sont trop peu et pas assez notables pour rendre à *Garçon!* la distinction qu'il était en bonne voie de perdre.

Ni le style, ni l'histoire, ni les idées ne pouvant être retenus, l'illusion souhaitable n'a donc pas été créée. Heureusement, me direz-vous, il y a la réalité. Mais la mienne, aujourd'hui, ne me semble pas spécialement gaie. Je me suis bousculé dans une queue interminable, qui sait, j'y ai peut-être risqué ma peau (!), et tout cela pour assister à un boulevard de coin de rue, assez lancinant, désespérément

spirituel, démodé, presque fané, pas même pourri. Triste est mon bilan. Triste est le bilan de celui qui s'enflamme pour un film éteint.

Quoiqu'on en dise, Paris ne brûle pas encore. Je me demande seulement s'il ne faudrait pas y mettre le feu.

Jean-François Chicoine

***ERENDIRA** — Réalisation: Ruy Guerra — Scénario: Gabriel Garcia Marquez — Images: Denys Clerval — Musique: Maurice Lecoeur — Montage: Kenout Peltier — Interprétation: Irène Papas (la grand-mère), Claudia Ohana (Erendira), Michael Lonsdale (le sénateur), Oliver Wehe (Ulysse), Rufus (le photographe), Blanca Guerra (la mère d'Ulysse), Pierre Vaneck (le père d'Ulysse) — Origine: Mexique/France/Allemagne fédérale — 1983 — 105 minutes.*

Au début des années soixante, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos et Ruy Guerra fondent le Cinéma Novo brésilien. Le regroupement participe à de nombreuses productions dont les thématiques sociales se doublent d'une approche formelle, privilégiant une certaine expérimentation. Parmi ces réalisations, *Terre en transe* et *Antonio das Mortes* de Glauber Rocha, *Vidas Secas* de dos Santos de même que *Doux chasseurs* et *Les Dieux et les morts* de Ruy Guerra qui consacrent leur auteur.

Erendira, le dernier film de Guerra, résulte de sa rencontre au début des années 70 avec l'écrivain colombien Gabriel Garcia Marquez. À l'origine du projet, Garcia Marquez avait rédigé un scénario de film qu'il publia en 1972 sous la

forme d'une nouvelle intitulée: *L'incroyable et triste histoire de la candide Erendira et de sa grand-mère diabolique*. C'est ce texte qui fut porté à l'écran.

À l'instar de *Cent ans de solitude*, de *L'Automne du patriarche* et de ses autres récits, Garcia Marquez s'inspire des souvenirs de son enfance passée dans le petit village d'Aracataca en Colombie et d'autres événements importants de son existence.

Les aventures de la candide Erendira révèlent des facettes culturelles et politiques de son pays: l'exploitation humaine, la répression policière, la politicaillerie, le pouvoir religieux et autres aspects typiques de l'univers latino-américain. L'histoire se déroule dans la péninsule du Goajira, une région aride en bordure du Vénézuéla où n'habitent que des Indiens, des contrebandiers et des sorciers. Erendira, une jeune fille de quatorze ans vit avec sa grand-mère. Un soir, elle incendie la demeure de son aïeule qui lui réclame dédommagement en la prostituant à tout-venant. Survient Ulysse, le fils d'un contrebandier qui tue la grand-mère et délivre la belle Erendira.

Cette trame ressemble à celle d'un conte de fée où les protagonistes semblent parachutés dans une intrigue qui témoigne d'une synthèse réussie des éléments du mythe et de la réalité. Ulysse, même s'il ne représente pas l'égal de son homonyme grec, symbolise le héros ou le Prince charmant qui tue le monstre (la grand-mère), délivre la princesse (Erendira) et affirme sa toute puissance sur le réel. Cependant, les choses diffèrent pour notre Ulysse moderne: la princesse lui file entre les doigts.

Marquez fignole une antidote à la trajectoire mythique. Il la désamorce en symbolisant la réincarnation de la grand-mère dans le personnage de sa petite-fille en fuite. En certains passages de la nouvelle, l'auteur compare la grand-mère despotique à une « baleine blanche », sorte de Moby Dick du roman de Melville qui signifierait le mal persistant. Quant au grand-père contrebandier, Amadis, il fait directement référence à Amadis de Gaule, héros d'un roman de chevalerie espagnol du XVIe siècle dont on attribue une partie au Portugais Garci Ordonez di Montaldo. On rapporte que ce personnage mythique serait à l'origine de la folie obsessionnelle de Don Quichotte.

Quant au film de Ruy Guerra, il laisse perplexe. S'il demeure fidèle à l'imaginaire de Garcia Marquez, le travail du cinéaste s'efface devant celui de l'écrivain. On hésite à qualifier l'oeuvre de « littérature cinématographique » ou de « ciné-

matographie littéraire », tant la frontière entre les deux genres semble fragile. Chose certaine, Ruy Guerra ne pratique pas d'envolées cinématographiques. Il se contente d'une faible variation dans l'échelle des plans, ramenant presque toujours l'image à un cadrage en plan d'ensemble. On dirait qu'il a cru bon de donner un support stable à un contenu fantaisiste.

Cependant, Ruy Guerra n'oublie pas les oranges dorées porteuses de diamants, le « vent de la mauvaise fortune », les grandes étendues désertiques, les « papillons jaunes de Mauricio Babilonia » ni aucun autre des détails susceptibles de rendre correctement le « réalisme magique » du récit de Garcia Marquez. Le jeu des comédiens, Irène Papas, Rufus et Michael Lonsdale, contribue à cette impression de rêverie-éveillée, propre aux films des Raul Ruiz, Carlos Saura, Luis Bunuel et même Federico Fellini dans leurs plus beaux dérapages du réalisme.

Certains ont associé *Erendira* a une allégorie politique. Ruy Guerra s'est empressé de démentir ces allégations de critiques occidentales qui ne peuvent visionner un film d'Amérique du Sud sans crier au témoignage politique. D'autres qualifieront la réalisation de Ruy Guerra, d'oeuvre « baroque » en raison du chevauchement opéré entre les genres de narration. Cependant, si « baroque » il y a, il provient de l'amalgame littérature-cinéma qui produit un effet incertain.

Louis Gagnon

HEAT AND DUST — *Réalisation: James Ivory — Scénario: Ruth Prawer Jhabvala, d'après son roman. — Images: Walter Lassally — Musique: Richard Robbins — Montage: Humphrey Dixon — Interprétation: — **Satipur 1920**: Christopher Cazenove (Douglas Rivers), Greta Scacchi (Olivia), Julian Glover (Mr Crawford), Susan Fleetwood (Mrs Crawford), Patrick Godfrey (Dr Saunders), Jennifer Kendall (Mrs Saunders) — **Palais du Khatm**: Shashi Kapoor (le Nawab de Khatm), Madhur Jaffrey (la Begum Musarat Jahan), Nicholas Grace (Harry Hamilton-Paul), Barry Foster (Major Minnies), Amanda Walker (Lady Mackleworth), Sudha Chopra (Première Princesse) — **Satipur 1980**: Julie Christie (Anne), Zakir Hussain (Inder Lal), Ratna Pathak (Ritu, épouse d'Inder Lal), Tarla Metha (la mère d'Inder Lal), Charles McCaughan (Chid), Parveen Paul (Maji, la sage-femme), Jayut Kripilani (Dr Gopal) — Origine: Grande-Bretagne — 1983 — 130 minutes.*

James Ivory aime l'Inde. Son dernier film témoigne de cette passion inconditionnelle jusque dans ses moindres détails. Mais si *Heat and Dust* promet de faire des merveilles pour l'Office du tourisme indien, il ne s'en borne pas pour autant à une vision édulcorée du pays des Maharadjahs. Au contraire, il parvient presque à nous en faire goûter le climat culturel et spirituel si riche et ce, bien mieux que n'y était parvenu le *Gandhi* de Richard Attenborough.

Ivory et sa collaboratrice de longue date Ruth Prawer Jhabvala ont choisi de nous raconter l'Inde telle qu'ils la ressentent et telle que perçue par deux femmes dont le destin fut irrémédiablement changé par le simple fait d'y être venues.

C'est dans toute la splendeur du Raj, en 1920, que la jeune Olivia Rivers, nouvellement mariée, vient rejoindre son époux, fonctionnaire de sa Majesté à Satipur. Emballée par ce nouveau décor, mais supportant mal les interdits de cette société fermée et l'ennui qu'elle fait naître, elle se laisse séduire par un prince indien, provoquant un scandale dans la petite communauté. Elle disparut, un jour, sans laisser de trace pour finir ses jours seule, dans les montagnes du Kashmir. Soixante ans plus tard, guidée par la correspondance qu'a laissée Olivia, Anne part sur les traces de sa grande-tante et fait revivre son histoire au fil d'un pélerinage à la fois géographique et émotionnel.

Dans cet itinéraire de la conscience, l'Inde ne sert pas que de toile de fond, elle constitue le coeur du sujet.

Pour les fonctionnaires en poste à Satipur, ce pays purgatoire n'est effectivement que chaleur et poussière. On y pleure longtemps la perte d'un enfant. Les dames

anglaises doivent s'exiler dans les montagnes pour ne pas succomber à la chaleur de l'été. Peu à peu, l'ennui s'installe, tenace, et la nostalgie de l'empire aidant, on peut toujours passer sa frustration sur le dos de ces indigènes sournois et méprisables qui ne pensent qu'à vous savez quoi avec une femme blanche.

Au contraire de ses compatriotes, Olivia n'y voit que beauté et exotisme. Dès le départ, elle semble déplacée dans tout ce qu'elle dit ou fait. « J'ai su qu'elle était pourrie dès le premier jour où je l'ai vue », dira d'elle le Dr Saunders. Olivia est trop franche et ouverte, trop vivante et naïve pour s'accommoder des règles strictes de bienséance imposées par ce régime de co-habitation forcée de deux cultures si rigides dans leurs différences.

Dans ce pays aux multiples facettes où se côtoient Anglais et Indiens, Hindous, Musulmans et Sikhs, il n'est pas étonnant de voir évoluer des personnages qui semblent déplacés ou mal à l'aise dans leur milieu, et qui, devant l'impossibilité d'en forcer les cadres ou de changer les choses, manifestent une volonté de se démarquer du groupe auquel ils appartiennent pour mieux pénétrer dans un autre monde plus séduisant. Olivia commet inconsciemment des erreurs d'étiquette, comme de parler du Nawab devant la Begum, d'assister à un divertissement musical strictement réservé aux hommes ou au spectacle des *hijras*, ces eunuques du quartier des femmes. Elle supporte mal la compagnie des *memsahibs* à laquelle on voudrait la confiner et préfère de beaucoup celle du Nawab et de Harry, cet Anglais un peu curieux qui réside au palais.

Un peu à l'instar du Nawab, qui se distingue de ses compatriotes par des manières toutes britanniques, Inder Lal, le logeur d'Anne, renie les préjugés obtus de ses semblables, qu'il traite de « sots ignorants ». Il se croit progressiste, bien qu'il ait davantage confiance aux vertus d'un pélerinage qu'au pouvoir de la médecine pour guérir l'épilepsie de sa femme. Lal se sent emprisonné par son milieu familial, les tabous de la société indienne et croit pouvoir trouver chez cette femme étrangère qu'il admire, l'âme-soeur.

Douglas Rivers succombe également en quelque sorte à cet attrait de la différence. Dans un moment d'intimité, n'avouera-t-il pas à sa femme: « Il se pourrait bien que je t'aime parce que tu n'es pas des nôtres. Je souhaiterais pouvoir me payer le luxe d'avoir des sentiments. Mais tant de gens nous surveillent... » Retenu par ses obligations et les conventions, il ne pourra pas empêcher sa femme de lui échapper.

C'est Harry, le plus lucide de tous, qui aura le mot juste au sujet d'Olivia, soixante ans plus tard: « Elle n'était pas de l'étoffe dont on fait les bâtisseurs d'empires. Elle ne faisait pas une *memsahib* convenable. »

Bien qu'il semble avoir parfaitement assimilé les deux cultures, Harry connaîtra aussi des problèmes d'appartenance, même s'il paraît autant à l'aise en compagnie des Rivers que dans les appartements de la Begum. Le Nawab dira d'ailleurs de lui qu'il n'est pas *a proper Englishman*. La chaleur, la dysenterie et la peur des soulèvements armés auront raison de son amitié pour le prince aux activités douteuses et il ira soigner son mal du pays en dévorant Dic-

kens. Il est par contre le seul à sortir indemne de ce pays et sa position fournit un apport dramatique considérable en ce que son rôle ne se limite pas qu'à servir d'intermédiaire entre les Anglais et les Indiens, entre le Nawab et Olivia; il constitue également le lien entre Olivia et Anne, entre le présent et le passé. C'est la source vivante d'information.

Si on ignore ce qui, au départ, a attiré Harry aux Indes, les motifs de Chid, l'hindou roux, sont limpides et très courants. Ce drop-out typique de la société occidentale, séduit par l'exotisme, a opté pour le trip-gourou, l'assimilation-éclair d'une culture millénaire doublé d'un parasitisme de bonne conscience. Mais son physique l'emportera sur son mental et il ne se remettra pas de son indigestion d'hindouisme.

Contrairement à Chid, Anne n'arrive pas aux Indes avec des idées préconçues ou le but bien précis de se « ressourcer spirituellement », mais tout juste quelques informations glanées dans des bouquins. Recherchiste de métier, elle cherche à éclaircir les circonstances qui ont entraîné la disgrâce d'Olivia. C'est une observatrice et on sait peu de choses sur elle, sinon qu'elle cherche à oublier une déception amoureuse. Devant Inder Lal qui la presse de questions, elle se montre réticente à parler mariage et enfants et ce n'est pas par hasard qu'elle raconte son union ratée sur la tombe de l'enfant des Saunders. Sans vraiment se l'avouer, elle cherche à combler un vide et cette femme très réfléchie, méthodique, contre toute attente, sera séduite, envoûtée, absorbée par ce pays. Elle laissera progressivement tomber toute retenue et, en pleine connaissance de cause, laissera l'Inde la gagner.

On se réjouit de revoir Julie Christie dans un rôle si richement étoffé. L'interprète de Petulia se fait plutôt rare au cinéma ces dernières années et plusieurs de ses plus récents films n'ont pas encore traversé l'Atlantique. On attend toujours la venue sur nos écrans de *Memoirs of a Survivor* de David Gladwell et du très beau *Return of the Soldier* d'Alan Bridges.

Tous les membres de la distribution sont impeccables du premier au dernier. Dans le rôle d'Olivia, Greta Scacchi, une toute nouvelle venue, s'affirme avec un charme fou et une présence étonnante. Dans le rôle-charnière d'Harry Hamilton-Paul, Nicholas Grace, qu'on a pu voir en bègue plus-que-précieux dans l'excellente télésérie *Brideshead Revisited*, passe avec une aisance remarquable de la vingtaine à l'âge de la retraite et nous fait partager son dilemme à choisir entre l'amitié du Nawab et ses principes moraux et, au soir de sa vie, sa nostalgie d'un paradis perdu.

Il faut souligner tout l'à-propos de la trame sonore évocatrice de Richard Robbins qui allie judicieusement, dans les scènes du présent, un son électronique à des instruments traditionnels et qui, d'autre part, laisse à Schumann le soin de traduire tour à tour la fragilité, la sensibilité et les tourments de la délicate Olivia.

Le travail exemplaire du monteur Humphrey Dixon permet de retracer l'évolution d'un pays grâce aux portraits complémentaires de deux époques; le Raj anglais et la société indienne d'aujourd'hui, plus de trente-cinq ans après l'Indépendance. Il présente également, avec un art consommé, une vision parallèle du cheminement de deux femmes, soulignant l'influence des morts sur les vivants dans une convergence des destinées qui culmine dans le reflet d'une fenêtre au Kashmir où le passé et le présent se confondent et se réconcilient dans la plus grande sérénité. Sublime.

Rarement aura-t-on exprimé avec une telle sensibilité la fascination qu'exerce ce pays fabuleux sur l'Occidental. *Heat and Dust* réussit à rendre compte de l'extraordinaire complexité de la société indienne, de son incroyable richesse, de sa diversité de populations, de croyances et de traditions, et ultimement, de son pouvoir d'absorber et d'ensevelir tout ce qui n'est pas indien.

Dominique Benjamin

YENTL — Réalisation: Barbra Streisand — Scénario: B. Streisand et J. Rosenthal d'après la nouvelle « Yentl the Yeshiva Boy » d'Isaac Basheirs Singer — Images: David Watkin — Musique: Michel Legrand — Montage: Terry Rawlings — Interprétation: Barbra Streisand (Yentl), Mandy Patinkin (Avigdor), Amy Irving (Habass), Nehemiah Persoff (le père), Stephen Hill (Reb Vishkover Alter) — Origine: États-Unis — 1983 — 134 minutes.

Yentl s'inscrit dans ce courant de films généré par *La Cage aux folles* et qui a inspiré les réussites comme *Victor/Victoria* de Blake Edwards et *Tootsie* de Sydney Pollack. Mais comme elle ne peut rien faire simplement, la chère Streisand y a incorporé des éléments de

comédie musicale empruntés à *Cabaret* (les chansons psychologiques qui font avancer l'action en dévoilant les sentiments, une sorte de monologue musical) et à *Fiddler on the Roof* (la couleur locale, le milieu ethnique et la fin libératrice).

Cela dit, le film est bon, moins cependant que certains critiques l'ont souligné, et s'il est en nomination pour cinq Oscars, c'est pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le film lui-même.

Barbra Streisand a situé son film en Tchécoslovaquie, au début du siècle. Elle incarne Yentl, fille unique d'un rabbin, passionnée de savoir à une époque et dans un contexte où la condition de la femme juive est régie par une suite de règles absurdes et dégradantes. La mort de son père sera l'occasion pour elle de prendre sa destinée en main: elle se transformera en garçon désireux de s'inscrire à une école rabbinique célèbre de Lublin.

Ces prémisses ainsi posées, le scénario se poursuit selon les péripéties d'usage: elle (déguisée en garçon) tombe amoureuse d'un confrère de classe qui, lui, est fiancé à une jeune fille, Habass. La promesse de mariage étant rompue, Yentl (qui s'appelle désormais Ancho) est amenée à épouser(!) celle qui était primitivement destinée à son ami dont, ne l'oubliez pas, elle est amoureuse... Ce chassé-croisé des sentiments pousse le jeu aussi loin qu'il est possible, sans la moindre concession ni au comique ni à l'humour qui prévalaient discrètement dans les films d'Edwards et de Pollack.

Streisand joue le jeu à fond, un peu trop même, et fini par s'emberlificoter dans la toile qu'elle a si habilement tissée.

Le film accuse un fléchissement très net après le présumé mariage, et cela tient davantage à Streisand metteur en scène qu'à Streisand scénariste ou comédienne. Par contre, ces scènes sont nécessaires pour indiquer le revirement de situation, mais trop longues et mal faites. Et c'est très dommage, car le film est attachant et intéressant. La photo (les extérieurs ont été tournés en Tchécoslovaquie) est souvent admirable et suggère parfois, d'après les cadrages et les éclairages, de véritables scènes d'époque, peintures ou daguerréotypes. La voix célèbre est aussi toujours impressionnante, mais il ne faut que l'entendre. Voir Streisand est un problème, à cause des grimaces nécessaires pour obtenir tel ou telle note, et c'est un peu gênant.

Streisand, comme Edwards et Pollack, y va également de son petit couplet sur l'opposition des sexes, la ségrégation féminine, la toute puissance masculine (elle a évidemment choisi le cadre de sa démonstration) et réussit le doublé de la femme libre et de la juive conquérante, à la fin. Nul doute qu'une grande partie du public (les femmes et les juives) sera comblée par l'engagement intense et sur tous les plans de l'un des phénomènes de notre époque.

On aime ou on n'aime pas, mais je suis obligé de reconnaître que le film se voit avec plaisir, voire intérêt, qu'il est intelligent et bien fait, et surtout qu'il est le témoignage indéniable d'un talent un peu envahissant peut-être, mais incontestable.

Patrick Schupp

***L'HISTOIRE DE PIERRA** — Réalisation: Marco Ferreri — Scénario: Marco Ferreri, Dacia Maraini, Pierra degli Espositi, d'après le livre du même nom de Pierra degli Espo-*

siti — Images: Ennio Guarnieri — Musique: Renato Angiulini — Montage: Ruggero Mastroianni — Interprétation: Hanna Schygulla (Eugenia), Bettina Gruhn (Pierra enfant), Isabelle Huppert (Pierra), Marcello Mastroianni (Lorenzo, le père), Tanya Lopert (Elide, la bonne), Angelo Infanti (Tito, l'amant) — Origine: Italie — 1983 — 106 minutes.

Marco Ferreri nous conte là une bien étrange histoire, celle de Pierra née dans l'immédiat après-guerre, juste au moment du départ des Américains. Sa mère, c'est Eugenia, belle, anti-conformiste et suprêmement libre; son père, c'est Lorenzo, un être faible, bon et doux et qui n'a que deux passions dans la vie, sa femme Eugenia et le drapeau rouge. Un amour étrange, ravageur, insensé lie ces trois êtres désemparés, intransigeants et absolutistes jusqu'à la destruction — ils vivent dans une Italie d'hier, de demain et de toujours, une Italie à la fois rurale et citadine, une Italie de rêves, de fantômes et de fantasmes.

Le film s'ouvre avec la naissance de Pierra. Eugenia accouche: la scène est filmée dans une superbe lumière dorée, l'ambiance est feutrée, ponctuée de gémissements doux et sensuels et des ronronnements de plaisir d'Eugenia. Cette femme au sourire éclatant nous dit la joie d'enfanter. Le film commence sous le signe du bonheur le plus total. Qui pourra jamais oublier ce magnifique premier gros plan d'Eugenia, légèrement tournée de trois quarts, souriante, ravie, épanouie — gros plan superbe, premier d'une éblouissante série? Ponctuation sublime de ce film fascinant et ennuyeux tout à la fois, composé d'une suite d'épisodes brefs, détachés les uns des autres, et dépourvus d'explications. La structure ainsi éclatée a pour effet de dédramatiser et de nous tenir toujours à distance des personnages qui nous demeurent à jamais énigmatiques et indifférents — dédramatisation d'autant plus vive qu'elle est accentuée par un montage elliptique qui saute allègrement années et expériences et qui a donc un effet déconcertant. C'est d'ailleurs dans cette structure lâche et décousue que réside la faiblesse majeure de ce film, par ailleurs, d'une beauté plastique indéniable. La photogaphie délicatement sensuelle de Ennio Guarnieri et les éclairages doux, chaudement ambrés, confèrent à ce film une texture presque palpable qui nous permet de sentir le vent sur notre peau, la mer et le soleil. La musique de Philippe Sarde, tout particulièrement le magnifique solo de saxophone de Stan Getz qui vient à intervalles réguliers comme crever l'écran et inonder d'un feu brûlant les rêves d'amour fou de Pierra, d'Eugenia et de Lorenzo, participe également à la fascination trouble de ce poème d'amour. Si le film éclate de beauté visuelle, il souffre par ailleurs d'un regrettable manque de rigueur au niveau du développement des personnages et du scénario. Le film manque d'un fil conducteur et, ainsi présentées, les diverses scènes apparaissent plutôt comme une succession de fantasmes que comme les éléments divers d'une histoire logique. Le personnage du père, pourtant pivot central du désordre amoureux qui agite Pierra et Eugenia, est caricaturé et présenté de manière épisodique et, de fait, il demeure à jamais superficiel. De

plus, le film bascule dans la banalité et la complaisance avec l'arrivée de Pierra adolescente et perd une grande partie de l'intérêt mystérieux qu'il possédait jusque là. La première partie nous faisait assister à la naissance d'un monde différent, déphasé, où l'imaginaire était roi grâce au personnage de Pierra enfant — superbement incarnée par une Bettina Gruhn impassible et froide et d'où émane une force peu commune — une enfant faisant totalement fi des commentaires, sûre d'elle et de son bon droit, prenant en charge sur ses frêles épaules toute sa famille. La deuxième partie malheureusement n'est qu'une suite de clichés sur les prétendus désirs féminins qui ne sont, en fait, que les fantasmes masculins les plus évidents. De plus, Pierra s'enlise peu à peu dans le conformisme, s'assagit et perd une bonne partie de son charme équivoque. Il faut dire aussi que l'interprétation maniérée et mécanique d'Isabelle Huppert n'aide en rien à la compréhension du personnage, et ce qui aurait donc pu être interprété comme une magnifique reprise en mains de Pierra par elle-même devient une rentrée dans les rangs plutôt insignifiante.

L'Histoire de Pierra est donc une succession de scènes visionnaires, sublimes de beauté, et empreintes d'une sensualité à fleur de peau, mais somme toute gratuites. Des scènes magnifiques et émouvantes sans doute, comme celle splendide de l'initiation où une Pierra à peine pubère fait la découverte du corps masculin et de l'amour, guidée par la bienveillance radieuse et amusée d'une Eugenia heureuse de rire, d'aimer et de jouir, comme également la scène finale où Pierra et Eugenia, enlacées, nues s'embrassent devant la mer, unies pour une dernière fois, comme pour lancer un défi à la mort. Évidemment, il est impossible de parler de ce film sans mentionner l'interprétation absolument sans faille d'Hanna Schygulla dans le rôle d'Eugenia — jamais prix d'interprétation n'a été plus mérité. Sublime de bout en bout, elle porte avec un génie éclatant ce rôle difficile, complexe, de folle parfaitement lucide, même trop lucide. Elle réussit ce prodige d'être mesurée dans la démesure, d'être sage dans la folie et calme dans la passion. Avec une extrême économie de gestes et de paroles, elle nous fait sentir toutes les ambiguïtés et toutes les contradictions d'un personnage hors du commun et absolument unique. Son sourire radieux, sa force tranquille, la moindre de ses palpitations, ses moues boudeuses d'enfant blessée, nous font pénétrer jusqu'aux recoins les plus secrets de l'âme d'Eugenia, à la fois mère et enfant, louve défendant ses petits — avec quelle énergie sauvage elle écartera les jeunes voyous lancés à l'assaut de Pierra, — bambin meurtri qui se recroqueville dans son drap comme dans un linceul pour échapper à une vie qui lui pèse. Arrivée à une telle perfection de jeu, il est difficile de dissocier actrice et personnage. On peut pourtant dire qu'Hanna Schygulla s'est donnée corps et âme à son personnage, en a vécu intensément chaque sentiment, chaque pulsion de vie et qu'elle porte littéralement le film sur ses épaules. Magnifique Hanna Schygulla dont l'interprétation géniale réussit à joindre les morceaux éparpillés de ce puzzle fascinant mais incomplet et non encore parfaitement constitué.

L'Histoire de Pierra est un film d'autant plus décevant qu'il regorge de qualités de toutes sortes, qualités auxquelles malheureusement le réalisateur n'a pas réussi à imposer une vision d'ensemble. C'est dommage!

Simone Suchet

HANNA K. — Réalisation: Costa-Gavras — Scénario: Franco Solinas et Costa-Gavras — Images: Ricardo Aronovich — Musique: Gabriel Yared — Montage: Françoise Bonnot — Interprétation: Jill Clayburgh (Hanna K.), Jean Yanne (Victor Bonnet), Gabriel Byrne (Josué Herzog), Mohamed Bakri (Selim Bakri) — Origine: France / Israël — 1983 — 110 minutes.

Après le Chili, pourquoi pas le Moyen-Orient? Costa-Gavras suit tranquillement et consciencieusement le cours de l'Histoire. « Hanna K. est un conte paradoxal qui illustre une situation », affirme Costa-Gavras.

D'origine juive polonaise, Hanna Kaufman s'est installée à Jérusalem pour terminer son droit. Elle est maintenant avocate et entretient une liaison avec le procureur Josué Herzog, un sabra. Enceinte de lui, elle repousse l'idée de l'épouser. Peu certaine de ses sentiments à l'égard de Josué, elle fait appel à son mari, Victor Bonnet, qu'elle a quitté après dix ans de mariage, à Paris.

Ayant à défendre un arabe, Selim Bakri, entré illégalement en Israël, Hanna K. découvre le sort des réfugiés palestiniens. Josué ne trouve en Selim qu'un vulgaire terroriste. Victor Bonnet, lui,

ne voit que le gâchis et l'incertitude de sa femme devant une situation politique et sentimentale. Le mari se met au neutre. L'amant ne comprend pas l'attitude hésitante d'Hanna K. Quant à Selim, mystérieux et silencieux, on ne saura jamais s'il se sert d'Hanna K. ou si son problème est réel, retrouver la maison ancestrale confisquée, et mourir pour cette femme, s'il le faut.

Costa-Gavras nous laisse choisir, comme il laisse le choix à Hanna K. de redéfinir sa propre identité. Sur le rythme de cette valse hésitation, le choix se fera par la force des choses.

Au début, la ville, Jérusalem, la musique lancinante et obsédante de Gabriel Yared, un petit village sur la montagne, une caméra statique, un souffle de vent et une explosion. Un beau sujet, un beau début qui se gâte malheureusement. Costa-Gavras dit que, cette fois-ci, même si la situation est réelle et qu'il tente à travers une histoire de décrire le conflit israëlo-palestinien, il ne s'agit pas d'un fait réel mais d'une fiction. L'histoire d'Hanna K. est sortie de l'imaginaire du scénariste Franco Solinas, disparu peu de temps après le tournage d'*Hanna K.* « Avec Franco Solinas, dit Costa-Gavras, nous avons choisi Hanna K. et nous l'avons suivie. Si elle avait été à Monte Carlo nous l'aurions laissée tomber. Cela aurait peut-être mieux valu! »

Jill Clayburgh, actrice américaine, sensible et fébrile, ne m'a pourtant jamais donné, à aucun moment du film, le sentiment du déchirement, ni de la douloureuse quête de l'identité. Elle ressemble à une juive comme moi à une suédoise. Costa-Gavras est plus à l'aise avec des chars d'assaut, des intrigues politiques que des drames sentimentaux. Il confond tout. Il y a du *Clair de femme* dans le film *Hanna K.*, un je ne sais quoi. À Josué, le procureur, sioniste intransigeant et jaloux, il oppose le mystérieux Selim que l'on a d'ailleurs fort envie de suivre dans les ruines. Le film, qui tente de tracer un portrait douloureux de ce Moyen-Orient déchiré, ne vibre que par la musique de Gabriel Yared et le regard inquisiteur et glacé de Mohamed Bakri. L'Arabe devient, par son passé personnel, le point névralgique du film. Quant à la désinvolture bonasse de ce brave Bonnet qui ne fait que des allers-retours Paris/Jérusalem, à croire qu'il a un abonnement pour venir au secours de son ex-femme qui ne sait pas finalement ce qu'elle veut. Quant à la scène finale, c'est d'un grotesque hilarant. Après avoir décidé qu'elle se débarrassait de Josué son amant-procureur, pour mettre au monde son bébé, comme une grande, vlan, en deux plans trois séquences, un petit coup de circoncisin, Hanna K. héberge Selim aux prises avec la justice. Réunis autour d'une table, on trouve Victor, le mari, Josué l'amant, et Selim l'étranger, tandis que la télévision diffuse le récit d'un attentat terroriste. Selim se lève et se dirige vers la chambre du bébé. Hanna K., Victor, Josué se lèvent. Suspense. Selim tend le bébé à Hanna K. Ouf! Elle le refile à Josué qui ne sait qu'en faire. Quant à Victor, il a l'air de trouver la situation loufoque. Quel dommage! Costa-Gavras ne convainc pas. Le film s'étire en un baillement sempiternel. La seule belle respiration du film, c'est la ville de Jérusalem, le monde extérieur, la violence qui suinte dans ce paysage paisible. La guerre sourde plane quelque part ailleurs que dans les coeurs. Il n'y a que Selim qui semble réellement souffrir et grincer des dents devant la situation infernale et sans issue. Mohamed Bakri a gardé son nom de famille. Il est né dans un village arabe en Israël

en 1953, son passeport est israélien, mais il se dit palestinien. « J'ai une maison en Israël, une famille, des amis, mais le sentiment le plus fort c'est d'être sans toit, sans véritable refuge, cantonné dans une sorte de ghetto. » À travers l'histoire fictive et réelle de Selim Bakri, alias Mohamed Bakri, la complexité de la situation israëlo-palestinienne passe. En se tournant vers ce portrait de femme aux prises avec son identité, Costa-Gavras fait un détour du côté du coeur et Hanna K. risque non seulement de rester dans l'anonymat de son nom de famille mais de sombrer aux oubliettes...

Minou Petrowski

L'AMIE — Réalisation et scénario: Margarethe von Trotta — Images: Michael Ballhaus — Musique: Nicolas Economou — Montage: Dagmer Hirtz — Interprétation: Hanna Schygulla (Olga) , Angela Winkler (Ruth), Peter Striebeck (Franz), Christine Fersen (Erika), Franz Buchrieser (Dieter), Vladimir Yordanoff (Alexei) — Origine: Allemagne fédérale — 1982 — 105 minutes.

« Un rayon de soleil ne constitue pas la fin de l'orage. » « Au pied fatigué, tous les chemins sont longs. » « La peur est malsaine. Elle doit être stimulée parce qu'elle est survivance. » « Quand j'ai très envie de quelque chose, je suis prête à croire tout ce qu'on me dit. »

C'est tantôt sous la forme de réplique dialoguée, tantôt sous la forme de citation de texte que ces phrases sont dites dans *L'Amie*, le film que Margarethe von Trotta avait longtemps voulu faire, qu'elle a donc finalement fait et qui a été jugé comme un des réquisitoires les plus violents contre les hommes. Selon moi, toute oeuvre d'art à caractère sérieux devrait s'appeler réquisitoire. Pour que le propos passe, il faut qu'il casse. Pour qu'il puisse toucher, il faut qu'il puisse blesser. Personnellement, je ne crois pas que l'auteure ait conçu son film dans le seul but de mettre la gent masculine sur un pied de guerre, prête à hurler vengeance. *L'Amie*, tout comme *Coup de foudre* (voir p. 54), raconte une amitié entre deux femmes, le profond attachement qui les fait s'intéresser l'une à l'autre et les obstacles qu'une société inattentive à ces sentiments dresse sur leur union.

Olga nous est présentée comme une femme forte, libre, bien équilibrée, qui, au lieu de s'ajuster à son environnement, l'a ajusté elle-même en fonction de ses propres besoins. Sa vie professionnelle est une réussite. De son échec conjugal lui est resté un fils d'une quinzaine d'années qu'elle adore, et elle vit avec un artiste, Alexei, une relation amoureuse intense et pleine. Tout à coup, au cours d'une réunion, elle est confrontée avec Ruth, dont la personnalité lui semble très vite diamétralement opposée à la sienne. Ruth est une femme timide et hypersensible, mal adaptée à une vie qui semble, du moins pour Olga, lui avoir été imposée par une famille névrosée et un mari qui réussit, de par sa nature (de par sa nature de mari, diront les détracteurs de von Trotta), à l'asphyxier intellectuellement et physiquement.

Olga commence par observer Ruth. Et c'est facile pour elle: Olga est, à cet instant de sa vie, plus libre, disponible, prête à l'analyse des comportements. C'est un peu ce qui semble la gêner de prime abord: est-ce que sa propre disponibilité mentale et physique du moment ne la pousse pas à s'intéresser à cette femme mystérieuse dans le seul but d'étudier un cas typique, peut-être celui de son propre mariage raté et d'arriver à une conclusion qu'elle connaît d'avance, à savoir que l'attitude égoïste et intransigeante du mari est sans doute la cause de la terreur barbare de leur quotidien conjugal?

C'est plus tard seulement qu'Olga s'apercevra que le contact avec « l'amie » la conduit elle-même à une recherche psychologique personnelle et que la violente « amitié mentale » (je ne vois pas d'autre expression) qui les lie ne peut qu'aboutir à la découverte réciproque des faiblesses de chacune.

Von Trotta insiste peut-être un peu trop sur les contrastes de couleurs, sur les jeux d'images claires et foncées, sur la lumière et l'ombre. Ruth s'est construit un monde opaque de visions et ses rêves sont une succession d'obscurs cauchemars. Elle est toujours vêtue de sombre, se réfugie dans des grottes, se cache dans son sous-sol pour se livrer à la peinture dont les thèmes chez elle sont de sauvages images en noir et blanc. Lorsque la caméra la capte, c'est pour la cadrer dans des embrasures de portes, derrière le carreau d'une fenêtre, grise silhouette parmi les couleurs naturelles et vives de la vie qui l'entoure. Olga, par contraste, c'est la lumière, le jardin, les bureaux décorés de belles plantes vertes, l'ambiance académique et ensoleillée d'une salle de classe où tous les étudiants sont tout ouïe. L'évidence de l'opposition est encore plus accentuée par le choix des deux actrices, la blonde Hanna Schygulla et la sombre Angela Winkler.

Très vite, Olga voit la peur sur le visage de Ruth. Elle voit l'insatisfaction, mais ne découvre pas dans sa nouvelle amie le moindre brin de révolte. Ayant toujours vécu selon le principe (enseigné dans ses classes) que la femme doit avoir tous les droits d'être heureuse, Olga essaie le contact naturel, la sincérité, une approche sans doute un peu littéraire, livresque, face à une femme qu'elle croit à tout jamais condamnée à vivre en marge. Pour combattre sa peur des gens, des cabines, du téléphone, Ruth écoute Olga, mais n'agit pas. Olga osera alors s'immiscer dans sa vie de manière plus directe. Elle essaiera de lui expliquer que son isolement a un caractère un peu narcissique que semble encourager un mari « qui t'aime mieux quand tu es malheureuse », puisqu'ainsi il peut agir sur elle du haut de sa force à lui.

La montagne noire et solitaire que Ruth dessine avec fébrilité n'aura bientôt plus sa raison d'être. Une exposition de ses tableaux est déjà mise en branle et Olga se fait encore plus disponible. Ruth soudain semble heureuse. Sa tenue vestimentaire s'en ressent et les couleurs qu'elle choisit sont tout à coup celles de la vie retrouvée. Mais bientôt le mari se plaint qu'il la voit moins, qu'elle pourrait rester plus souvent auprès de lui, au lieu de passer ses journées avec Olga. « Qu'est-ce qu'elle fait que je ne fais pas? », demande-t-il. « Elle prend le temps. » La tentative de suicide de Ruth est même prise par son mari comme une gifle personnelle: « Pourquoi elle m'a fait ça? »

À la fin du film, Olga apprend qu'Alexei a décidé de la quitter. Elle se trouve dans une cabine téléphonique lorsque son fils

lui annonce la nouvelle, prisonnière à son tour des décisions de l'homme, résignée, soudain perdue. De son côté, Ruth tuera son mari de sang-froid. Au juge qui la condamne, elle se permet quelques mots qu'elle choisit avec soin. Elle remercie Olga « mon amie, pour m'avoir aidée à le tuer ».

Les failles de *L'Amie*? Malheureusement, j'en note plusieurs, mais j'avoue avoir été conquis par le film à sa première vision. Un second visionnement permet parfois à certaines réticences de se manifester.

D'abord, j'ai eu l'impression d'un film un peu didactique, presque démagogique, presque le style « écoutez-moi, voilà ce que vous attendez de moi en tant que cinéaste. » Je ne veux pas nier le talent de Margarethe von Trotta pour qui j'ai toujours eu beaucoup d'admiration et d'estime, mais je crois que *L'Amie* a ce côté un peu clinquant, qui se propose sous le couvert de la recherche artistique de démantibuler la société contemporaine. J'avoue côtoyer parmi mes connaissances (ne les appelons pas des amis) certains maris qui jouent à l'époux modèle pour la galerie, pour ensuite faire, comme on dit, la vie noire à sa femme en privé, des hommes secrets, souffrant sans doute d'un manque de sécurité, d'un manque de confiance en soi, et qui, en décidant de prendre en main la destinée de leur épouse, croient que celle-ci ne peut rien faire d'autre que les en remercier. Ces hommes existent, je les ai rencontrés.. Mais j'en ai rencontré d'autres, plus insouciants, plus bohèmes, des tziganes heureux, dont les femmes sont radieuses. D'ailleurs, je ne peux pas dire que von

Trotta ait voulu placer sur le plan de la généralité son portrait de l'époux contemporain, mais je décèle, dans son traitement du sujet, un aspect racoleur que j'aurais voulu absent.

Deuxième chose: j'ai comme eu l'impression que ce film avait été écrit *pour des femmes* de A à Z. Je sais combien est ignoble de qualifier de *film de femme* tout film dont les héros sont des héroïnes, et/ou dont les réalisateurs sont des réalisatrices. Je me rends compte donc de l'insulte que je viens de proférer au sujet de *L'Amie*, mais à bien y réfléchir, on ne peut que sentir ce film conçu pour et destiné à des femmes. Réquisitoire, j'accepte; pamphlet, j'accepte moins. Olga et Ruth me sont apparues, à certains moments, comme des héroïnes de western qui parviennent à se débarrasser de celui qui terrorisait leur petite ville. J'exagère, je le sais, mais j'imagine difficilement comment on oserait appeler cela une amitié. Ou alors les fils de ce sentiment doivent être tellement ténus dans ce film qu'ils me sont invisibles.

Enfin, dernier point, une question qui me chiffonne. Von Trotta ne s'est-elle pas un peu trop plue à re-potasser Sigmund Freud lors de la conception et de la rédaction de son scénario? Les symboles trop visibles, les couleurs trop choisies semblent avoir été apposées au film comme pour lui donner une dimension psychanalytique destinée à dissimuler les failles d'un récit où l'on parle de relations conjugales, de dérision, de manque de communication certes, mais bien peu d'amitié.

Maurice Elia

***LE BOURGEOIS GENTILHOMME** — Réalisation: Roger Coggio — Scénario: Roger Coggio et Bernard G. Landry, d'après la comédie de Molière — Images: Claude Lecomte — Musique: Jean Bouchety — Montage: Raymonde Guyot — Interprétation: Michel Galabru (M. Jourdain), Rosy Varte (Mme Jourdain), Christine Deschaumes (Lucile), Franck David (Cléonte), Roger Coggio (Covielle), Xavier Saint-Macary (Dorante), Ludmila Mikael (Dorimène), Étienne Chicot (maître de musique), Pierre Gallon (maître de danse), Robert Manuel (maître d'armes), Jean-Piere Darras (maître de philosophie), Mario Gonzalès (maître tailleur) — Origine: France — 1982 — 133 minutes.*

Pour sa première année comme directeur artistique du Théâtre du Nouveau Monde, Olivier Reichenbach voulait monter *Le Bourgeois gentilhomme* en se joignant à deux autres compagnies. Il a dû abandonner son rêve à cause des coûts de production trop élevés. Tout fervent admirateur de Molière que je suis, il ne m'a pas encore été donné de voir cette pièce jouée par des professionnels. C'est donc dire qu'il faut profiter de l'occasion qui nous est offerte pour aller voir dans une salle obscure ce spécimen rare. Au cinéma, nous n'avons pas cette communion directe avec des acteurs en chair et en os. Par contre, le cinéma a plus d'un petit tour dans ses plans pour mettre en valeur certaines scènes de Molière. Roger Coggio ne s'en est pas privé.

Monsieur Jourdain est un marchand plein de fric. Il peut se permettre d'avoir un maître de musique, un maître de danse, un maître d'armes et un maître de philosophie. Sans oublier un maître tailleur. Pourquoi tous ces maîtres? C'est que M. Jourdain ambitionne de se hisser à la hauteur d'un homme de qualité, c'est-à-dire parvenir à une noblesse certaine.

Cette comédie-ballet a été écrite en collaboration avec Lulli, à la demande de Louis XIV qui voulait un divertissement royal. C'était vers la fin de la vie de Molière, alors que ce dernier était en pleine consécration. La pièce date de 1670. Elle a été jouée le 14 octobre de la même année. Molière mourra trois ans plus tard.

Dans cette mascarade, Molière laisse libre cours aux fantaisies les plus extravagantes et va jusqu'à donner dans le burlesque. Roger Coggio semble avoir demandé à Michel Galabru de lâcher la bride à toutes ses mimiques. Peut-on se montrer chagrin sur les minauderies et les ronds de jambe de cet acteur tout en courbettes? D'ailleurs, je vois mal un acteur jouant le rôle de M. Jourdain avec beaucoup de retenue. On ferait alors de cette pièce un drame imbuvable. Le ridicule émanant de M. Jourdain deviendrait quasi tragique. Pour Molière, les nombreuses caricatures dans cette pièce donnaient la chance à tous les talents de sa troupe de se faire valoir. Un directeur de troupe pense à toutes ces petites attentions et va chercher ce qu'il y a de meilleur chez tous ses interprètes. Roger Coggio me semble avoir compris l'esprit de cette mascarade. Il permet à plusieurs acteurs de faire leur numéro pour la grande joie d'une caméra qui n'en finit pas de courir après cette ribambelle de comédiens en folie.

Madame Jourdain n'ap-

prouve pas les excentricités de son mari. Elle voit les choses d'un autre oeil à travers la lunette du bon sens. Et Nicole, la servante au langage sans fioritures abonde dans le sens de Madame.

La grâce dont M. Jourdain veut faire montre contraste avec l'épaisseur du personnage. Amas de dentelles, oui. Mais, de cervelle, point. Il faut souligner, ici, une des séquences parmi les plus drôles de ce film, quand Nicole n'en finit plus de rire aux éclats devant le déguisement de notre bourgeois qui ressemble davantage à un épouvantail à moineaux qu'à un noble racé. La caméra s'attarde sur Nicole pour ensuite aller cueillir, en plans rapprochés, d'autres figures hilarantes. L'effet recherché est réussi. Le rire devient contagieux. C'est un des avantages du cinéma que de pouvoir aller chercher des gros plans. En les accumulant, on décuple le rire. Et toute la galerie de s'en réjouir!

M. Jourdain a un faible très fort pour la marquise Dorimène à qui il offre des cadeaux dont profite le comte Dorante. À travers cette intrigue loufoque, Molière, mine de rien, nous brosse un tableau peu reluisant des moeurs de son époque: alors que des parvenus enrichis essaient de monter toujours plus haut dans l'échelle sociale en affichant de ridicules prétentions à la noblesse, les nobles se dégradent jusqu'à devenir des escrocs, pour réparer les brèches faites à leurs fortunes. Cette comédie n'est pas aussi innocente qu'elle en a l'air.

M. Jourdain, tout entier dévoué à sa folie de grandeurs, refuse à Cléonte, un simple bourgeois, jeune et beau, la main de sa fille Lucile, jeune et belle. Parce qu'il veut la « greffer » sur un noble.

Coggio veut mettre à la portée du peuple des oeuvres classiques encore trop peu connues. Voilà pourquoi, il avait réalisé et joué auparavant *Les Fourberies de Scapin* avec un certain bonheur. Dans ce film, il se donne un rôle de valet. C'est peut-être significatif. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Coggio s'est mis davantage au service de Molière, en étant fidèle à l'esprit de ce spectacle qui en met plein la vue et les oreilles. La mise en scène de Coggio m'est apparue judicieuse. Cela se présente comme un ballet dont le montage imite les entrées dans les changements de plans. On voit même des serviteurs préparer la table en dansant. Je voudrais souligner une trouvaille qui s'inspire de la danse-poursuite. Cléonte et son valet jouent les indifférents devant

Lucile et sa servante, tout en marchant dans la rue. Lorsque ces dernières piquent la curiosité de nos deux larrons, la poursuite se fait littéralement en sens inverse. C'est d'une efficacité superbe. Avec des rires, en prime.

Covielle, valet de Cléonte, pense à un jeu de dupes pour tromper M. Jourdain. Il lui présente Cléonte déguisé en fils du Grand Turc qui lui demande la main de sa fille. Suit le consentement qui fait de M. Jourdain un « mamamouchi ».

Que vient faire « dans cette galère » la « turquerie » qui clôture cette pièce? On pourrait invoquer le fait que Molière se préoccupait peu d'une action bien ordonnée. Il soignait ses entrées, mais ratait parfois ses sorties. C'était le caractère des personnages et les jeux de scènes qui l'intéressaient. Le dénouement de ses pièces était souvent puisé, au hasard, dans la trousse aux accessoires. Dans *Le Bourgeois gentilhomme*, il s'empare d'une anecdote pour faire plaisir au roi. C'est le Molière courtisan qui s'adonne au jeu des courbettes.

En 1669, Louis XIV, qui aimait impressionner ses visiteurs, avait reçu une ambassade turque en déployant tout le faste de Versailles. Le roi s'était même accoutré d'un habit portant pour 14 millions de livres de diamants. Déception! L'envoyé du Sultan, en bon diplomate, ne s'était pas montré impressionné outre mesure par ces extravagances. Le roi en fut ulcéré. Histoire de plaire au roi, la cour s'est gaussé de ces Turcs, des mois durant. Pour ne pas être en reste, Molière a voulu se payer la tête de ces « barbares ». Aujourd'hui, on considère comme médiocre cette fin-prétexte. Dans le film, ce ballet-

bouffe m'est apparu un peu longuet. À trop étirer la farce, on casse le rire.

L'ensemble du film de Coggio rend justice à la pièce de Molière. Il serait dommage de bouder la joie débordante qui s'en dégage. Et le cinéma est heureux d'accueillir un classique qui ne se prend pas au sérieux.

Janick Beaulieu

SANS SOLEIL — Réalisation et montage: Chris Marker — Images incorporées de Sana Na N'Hada, Jean-Michel Humeau, Mario Marret, Eugenio Bentivoglio, Danièle Tessier, Haroun Tazieff — Cameraman: Sandor Krasna — Vidéo-artiste: Hayao Yamanedo — Musique: Michel Krasna — Origine: France — 1983 — 100 minutes.

Une femme inconnue lit et commente les lettres qu'elle reçoit d'un ami, cameraman pigiste qui parcourt le monde. Une tierce personne, un vidéo-artiste japonais, déforme électroniquement, quant à lui, les images parvenues du Japon et de l'Afrique.

Voilà la trame — si trame il y a — du dernier long métrage du fascinant Chris Marker. Une trame s'articulant autour de trois thèmes: le voyage, la subjectivité et la mémoire. Autant de thèmes, autant de questions, nées des interactions entre ces mêmes thèmes, des liens qui les traversent et les unissent. Comment donner un sens aux expériences de notre vie, quel itinéraire tracer entre le Japon et l'Afrique, le cinéma et la pauvreté, l'amour et la mort? Comment recréer notre mémoire, l'ordonner? Comment voir le monde, comment arriver à franchir cette frontière entre une réalité et la vision qu'on peut en avoir? Comment concilier ces réalités que constituent l'espace, le temps et la mémoire?

Tout est mémoire, répond Marker. Le temps, l'espace, le monde ne sont, en fait, que ces images que nous avons emmagasinées dans notre cerveau, ces images que nous déformons au gré de nos souvenirs, que nous associons ou dissocions les unes des autres. En cela, *Sans soleil* rejoint la thématique littéraire d'un Alain Robbe-Grillet, par exemple, qui nous offre un monde à l'image de notre conscience, un monde à la mesure de l'homme, un monde aux multiples dimensions qui ne cesse de se construire et de se reconstruire selon notre culture, notre savoir, notre vécu, la faiblesse ou la force de nos souvenirs. Un monde formé de particules infimes et infinies que nous pouvons déformer selon nos humeurs, comme on déforme des images électroniquement.

Comme Robbe-Grillet, aussi, le monde de Marker est formé de ces moments banals qui nous imprègnent de leur saveur subtile, qui s'accrochent dans un coin de notre mémoire à notre insu. C'est d'ailleurs pourquoi le film de Marker est éminemment personnel, et éminemment universel. Ces images, ces lettres, sont celles d'un cameraman; elles lui appartiennent et lui rappellent des moments de vie qui nous seront à jamais inaccessibles, des moments de conscience qui nous seront éternellement interdits. Ces lettres sont commentées par une femme qui les digère, les absorbe et les fait siennes — c'est-à-dire qui les ré-ordonne selon sa propre conscience. À son tour, un vidéo-artiste joue avec les images de ce cameraman, et les ordonne de nouveau. Jeu d'associations d'idées, jeu de conscience et de perception, jeu de

ré-association, *Sans soleil* n'est donc pas un film, mais des films. Chaque spectateur fait son propre film à partir des images, des associations qui lui sont proposées. C'est ainsi que le dernier long métrage de Marker incite au partage d'idées, à la discussion. Prendre connaissance du film (de la perception intellectuelle et sensorielle du film) de notre voisin, c'est donner naissance à une nouvelle perception, à un nouveau film, et ainsi de suite, selon le principe du choc des particules atomiques.

Sans soleil, bien sûr, est un film sur la perte de la mémoire, mais ce n'est pas une oeuvre pessimiste. À défaut de mémoire, il nous reste une mémoire à inventer, une mémoire à construire, faite de la mémoire de millions d'hommes . Véritable manifeste sur l'image et ses pouvoirs, chant d'amour rendant hommage au vidéo, cette mémoire-en-boîte à portée de la main, *Sans soleil* est aussi une apologie de l'art, de la perception sensitive. Mémoire, espace, temps, tout est art, tout est apte à être construit par une subjectivité individuelle ou collective.

Ce qui rend *Sans soleil* si puissant, si efficace (donc, si imperméable à toute critique telle que celle-ci), c'est que son message, si on peut s'exprimer ainsi, possède la particularité d'être constamment présent tout au long des images, sans pour autant entraver la poésie qui s'en dégage. La thématique (les thématiques) de *Sans soleil* est à la fois évidente et imperceptible, rationnelle et diffuse, nous touchant de partout à la fois sans donner l'impression de nous bombarder. Chaque scène, chaque image peut être prise en soi, ou en relation avec les précédentes et/ou les suivantes. Si le cinéma peut être perçu comme un assemblage d'images, comme une somme toujours plus importante que l'addition de ses parties, *Sans soleil* est un film pur, jouant à la fois sur le contenu et la forme, l'idée et l'association, la partie et le tout.

Dans son dernier long métrage intitulé *Au rythme de mon coeur* (un film rejoignant étrangement les propos de Chris Marker, une interrogation, un mode d'emploi à l'intention de la génération de l'image, un guide, une sorte de préface), Jean-Pierre Lefebvre déclare qu'il y a deux cinémas, le cinéma de la signification, et le cinéma de la représentation. *Sans soleil* joue sur les deux tableaux à la fois.

C'est le signe, je crois, de sa puissance et de sa qualité exceptionnelles, donnant une profondeur particulière à l'image. Voilà où se situe le véritable cinéma en trois dimensions. Alliant la longueur (l'espace), la largeur (le temps) et la profondeur (la mémoire).

Richard Martineau

L'AFRICAIN — Réalisation: Philippe de Broca — Scénario: Philippe de Broca et Gérard Brach — Images: Jean Penzer — Musique: Georges Delerue — Montage: Henri Lanoe — Interprétation: Philippe Noiret (Victor), Jean-François Balmer (Planchet), Jean Benguigui (le trafiquant), Catherine Deneuve (Charlotte), Jacques François (Patterson), Joseph Momo (Bako), Vivian Reed (Josephine) — Origine: France — 1982 — 101 minutes.

Depuis déjà un certain temps, Philippe de Broca fait le même film, et sa veine s'essouffle un peu: *L'Incorrigible*, *Le Magnifique* ne faisaient que présenter des variations sur un thème archi-connu avec le concours de Jean-Paul Belmondo. *On a volé la cuisse de Jupiter* reprenait le principe élaboré dans *L'Homme de Rio* et mis au point avec génie dans *Le Roi de coeur*: des gens, en apparence ordinaires, se voient lancés dans une série d'aventures rocambolesques et inattendues, selon le mode plaisant et un scénario plus ou moins logique et bien amené. Belmondo, Alan Bates, le couple Noiret-Girardot étaient embrigadés bien malgré eux dans des histoires de trafiquants, de vol ou de recel d'oeuvres d'art, de drogue ou de traite des blanches. *L'Africain* procède directement de ce genre de scénario. Mais cette fois-ci c'est la Casamance et le Kenya qui servent de cadre aux ébats du couple Noiret-Deneuve, et non plus la Grèce, le Brésil ou les châteaux de la Loire. On sent toujours autant le désir de faire voir du pays, d'autant plus que Charlotte a décidé d'implanter un village de tourisme en plein coeur du pays pygmée où l'homme blanc n'a que très rarement mis le pied. Au coeur de la brousse, elle retrouvera évidemment son ancien mari (un Noiret désabusé et un peu vide), se fera abandonner au coeur de la jungle, démasquera un réseau (qu'est-ce que je vous disais?) de chasseurs d'ivoire et regagnera naturellement l'amour de l'ex. De très beaux paysages (combien de francs le Club Mediterranée y a-t-il investis?), le scénario prévisible et sans consistance que j'ai dit, une interprétation de qualité sans être transcendante, voilà ce qu'il faut retenir de ce petit divertissement sans prétention qui ne vaut, en fait, que par le talent des protagonistes. Mais même là, on sent que pour

eux, c'est de la routine, et que la perspective de vacances au Kenya a probablement été pour quelque chose dans leur décision de faire ce film. Dans la première moitié du film, Deneuve parle si vite (question de rythme sans doute, ou peur de s'endormir?) qu'on ne comprend que la moitié de ce qu'elle dit, et encore... Jacques François m'a bien amusé en vieux lord britannique superbement chargé par deux cents ans de clichés, tandis que le crétin Planchet de Jean-François Balmer fournit avec astuce le contrepoint du ronchonneur et rondouillard Noiret. Quelques répliques fort drôles — mais hélas trop rares — émaillent le film; et ce n'est d'ailleurs pas tant les répliques elles-mêmes que la façon dont elles sont dites, donnant, ainsi que je disais, tout le crédit aux comédiens. Mais à part cela, *L'Africain* n'est certainement pas une date à retenir dans la filmographie de Broca, ni de Noiret, ni dans l'histoire du cinéma français. De Broca et autres d'ailleurs, Sautet, Rappeneau même qui était si bien parti, Zidi, Oury font et refont *ad nauseam* le même film avec toujours les quelques mêmes comédiens. Et on s'étonne que le cinéma français soit en perte de vitesse. Voulez-vous me dire la différence entre *Le Sauvage* de Rappeneau et *L'Africain*? Ce « genre » sclérosé n'amuse plus qu'un petit nombre de gens dont j'ai de plus en plus tendance à me désintéresser. Et je le regrette, parce que j'aimais bien ce genre de film. Mais trop, c'est finalement un peu trop. Tant pis.

Patrick Schupp