

Image d'ici et d'ailleurs

Numéro 117, juillet 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50899ac>

[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

(1984). Compte rendu de [Image d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (117), 23–56.

Images d'ici

« Peu de gens sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile à la louange qui les trahit. » **La Rochefoucauld**



LES ANNÉES DE RÊVES — Réalisation:

Jean-Claude Labrecque —

Scénario: Robert Gurik, avec la collaboration de Marie Laberge, sur une idée originale de Jean-Claude Labrecque — Images: Alain Dostie

— Musique: Les Beatles, Robert Charlebois, Bob Dylan, Chopin — Montage: François Labonté —

Interprétation: Anne-Marie Provencher (Claudette Pelletier), Gilbert Sicotte (Louis Pelletier), Alexandre Guertin-Aird (Mathieu à 2 ans et demi), Guillaume Lemay-Thivierge (Mathieu à 5 ans), Monique Mercure (Tante Yvette), Amulette Gagneau (Tante Adèle), Jean Mathieu (John), John Wildman (John-John), Carmen Tremblay (Tante Marie), Roger Lebel (Armand, le député de Limoilou), Monique Joly (Madame Garand) — Origine: Canada (Québec) — 1984 — 96 minutes.

On pourrait dire, si on ne craignait pas de schématiser un peu trop les particularités propres à chacun de ces deux cinémas, que la principale différence qui sépare le documentaire de la fiction se résume à une question d'orthographe. D'orthographe « littéraire » en tout premier lieu, mais aussi d'orthographe cinématographique, ou ce qui en découle.

En effet, alors que le documentaire a souvent comme sujet l'Histoire, la fiction, elle, s'intéresse plutôt à l'histoire, sans majuscule. Alors que le premier saisit dans leur immédiateté des faits qui se déroulent devant la caméra (surtout dans le cas du cinéma direct), le second recrée ces faits de toutes pièces. Alors que, dans une certaine mesure, les faits et gestes des protagonistes d'un documentaire parlent pour eux-mêmes, ils n'existent, dans la fiction, que pour ser-

vir la narration. C'est-à-dire que pour servir le sens, la coloration de cette narration.

Un exemple.

Dans le dernier long métrage de Jean-Claude Labrecque, *Les Années de rêves*, les deux personnages principaux, Louis et Claudette, venant tout juste de se marier, défilent à toute vitesse à bord de leur décapotable, heureux et insoucians. Ils passent à vive allure devant la caméra qui, au lieu de suivre leur mouvement, fixe une inscription peinturlurée sur un mur: FLQ. Zoom avant, et montée dramatique de la musique nous mettent la puce à l'oreille que leur bonheur sera de courte durée.

Il n'aura suffi que d'un plan pour que l'Histoire bascule dans l'histoire. Soulignées par le réalisateur, ces trois lettres banales se démarquent du quotidien des personnages pour devenir une sorte de symbole prémonitoire, annonçant des événements qui se préparent à l'insu de Louis et de Claudette. Les faits, ainsi recréés, sont donc imprégnés d'une vision a posteriori de l'Histoire qui, afin d'établir un suspense, met la charrue devant les boeufs (faisant transparaître l'avenir dans le présent). Bref, la fiction écrase la réalité.

C'est le propre de la fiction lorsqu'elle se penche sur l'Histoire: elle a tendance à la regarder sous la lumière des événements ultérieurs. On peut, par contre, minimiser l'effet de ce miroir déformant en intercalant, par exemple, dans le découpage, des commentaires assumant pleinement cette fonction (comme on l'a fait dans *Les Ordres* ou *Reds*). Ou, entre autres, en gonflant tel Visconti toute la fiction de l'H(h)istoire afin de l'édifier en spectacle grandiose.

Malheureusement, *Les Années de rêves*, film historique, ne saisit pas très bien cette période (les années soixante et le début de la Crise d'Octobre) qui bouscula le Québec. Jean-Claude Labrecque, merveilleux documentariste, ne semble pas très à l'aise dans la fiction et c'est même avec plaisir (et soulagement, dirait-on) qu'il a recours dans son film à des extraits de son documentaire sur la visite du Général De Gaulle. C'est qu'il n'a pas su se sortir de l'impasse de l'histoire: les personnages ne vivent pas dans les années soixante, ils les représentent, ils participent à une entreprise de recreation. D'où les clichés, les stéréotypes, qui sont inévitables dans un tel cas. Labrecque, « cinéaste à hauteur d'homme » comme on peut le désigner, a trop tendance à nous montrer les années soixante dans l'homme plutôt que l'homme dans les années soixante, ce qui est étrangement contraire à ses habitudes.

Alors que dans *Les Vautours* il nous brossa un tableau de l'époque duplessiste à travers ses personnages qui baignaient littéralement dans cette époque « bleutée », donc à qui on ne demandait qu'à vivre pour que tout un pan de l'Histoire nous soit dévoilé, dans *Les Années de rêves* (deuxième volet d'une trilogie sur le Québec contemporain), il tourne de haut en bas. Ses personnages ne sont plus que des personnages de scénario qu'on a affublés de bandeaux et de sandales, et à qui on a demandé de faire « comme si ». Bref, ces aventures de Louis et de Claudette, perdus dans un monde politiquement bouillonnant, tiennent plus, de par la grosseur des traits, à la bande dessinée.

Le talent de Labrecque,



par contre, ne pouvait pas être complètement absent, et il illumine de sa touche deux scènes susceptibles de figurer dans une éventuelle anthologie du cinéma québécois. La première met en scène les membres de la famille Pelletier réunis lors d'un repas, après qu'ils ont tous goûté à un gâteau assaisonné de marijuana. Le comique de la situation l'hilarité générale, de même que la performance des comédiens (époustouflante composition de Roger Lebel) nous font sentir, sans trop forcer la note, toute la douce folie anarchique de cette époque. C'est un exemple de reconstitution où on est tout d'abord parti de la base, c'est-à-dire des personnages eux-mêmes.

À l'autre bout du spectre se situe cette vision de l'Histoire qu'on peut qualifier de viscontienne, c'est-à-dire où on a poussé à son paroxysme l'artificialité de la reconstitution à tel point que l'Histoire devient un énorme spectacle. Il s'agit bien sûr de la merveilleuse

scène finale d'un lyrisme rare dans le cinéma de chez nous et qui réussit à tout balayer sur son passage. On touche ici aussi à l'essence de ces années turbulentes, bien qu'on se situe à l'opposé de tout réalisme. Dans les deux cas, Labrecque n'a pas fait « comme si »; il s'est mis totalement à l'écoute de ses personnages, ou de ses propres sentiments. Ce n'est que lorsque la vie ou le spectacle prennent le dessus sur la démonstration, l'exposé et l'analyse que le cinéma est ce qu'il est.

La question, bien sûr, n'est pas de savoir si *Les Années de rêves* constitue une demi-réussite ou un demi-échec. Ne serait-ce que pour ses hauts et ses bas qui nous font réfléchir sur les rapports qu'entretiennent Histoire et histoire, le film vaut la peine qu'on s'y attarde. La véritable question est celle-ci: après ce répertoire des visions de l'Histoire (documentaire, bande dessinée, scènes de la vie quotidienne ou opéra), laquelle choisira Labrecque pour le dernier volet qui devra être

le mieux figolé? Mais ceci est (déjà) une autre H(h)istoire...

Richard Martineau

SONATINE — Scénario et réalisation: Micheline Lanctôt — Images: Guy Dufaux — Musique: François Lanctôt — Montage: Louise Surprenant, Lucette Bernier — Interprétation: Pascale Bussièrès (Chantal), Marcia Pilote (Louisette), Pierre Fauteux (le chauffeur d'autobus), Kliment Dentchev (le marin bulgare) Pierre Giard (le père de Louisette), Thérèse Morange (la mère de Louisette), Pauline Lapointe (l'épouse du chauffeur), Jean Mathieu (l'inspecteur), Marc Gélinas (le chauffeur remplaçant) — Origine: Canada (Québec) — 1983 — 90 minutes.

« Y a-t-il quelqu'un dans le monde qui pense à nous autres? » Nous autres, c'est Chantal et Louisette, deux filles qui en sont à l'âge qu'on dit ingrat. Chantal est délicate et timide, Louisette est fonceuse et débrouillard, mais toutes deux ont en commun leur désarroi devant un monde qui semble changer parce qu'elles sont en train de se transformer, de devenir des femmes. Plus elles se sentent désemparées, plus elles se replient sur elles-mêmes, sur leur amitié commune, érigeant entre le monde et elles une barrière de son à l'aide d'un appareil pourtant conçu pour la communication mais qui devient en l'occurrence un instrument d'isolement, le « walkman ». Quelqu'un pourtant a pensé à elles, une comédienne devenue cinéaste qui s'est souvenu des troubles, des rêves et des contradictions de l'adolescence. Et ce faisant, Micheline Lanctôt a composé un joli morceau de cinéma

(comme on dit un morceau de musique) qu'elle a modestement appelé sonatine, sans doute parce que le dictionnaire affirme qu'il s'agit là d'une pièce en général assez facile. Il n'y a pourtant guère de facilités dans la confection de cette petite sonate en trois mouvements. L'auteur y joue en virtuose de deux instruments (ses héroïnes), tantôt séparées, tantôt réunies, avec une légèreté de touche qui n'exclut pas les notes graves.

Il y a trois mouvements donc, ce qui donne un peu à l'ensemble l'allure d'un film à sketches, d'autant que les liens d'amitié qui unissent les deux adolescentes mises en scène ne sont révélés (sinon par des indices très vagues) qu'en dernière partie. Chacun de ces sketches pourrait former un court métrage en soi, aucune allusion n'étant faite de l'un à l'autre, de l'action qui informe chaque intrigue. En filigrane, pourtant, comme un leitmotiv, passent des allusions à un conflit de travail qui s'envenime dans les transports en commun, conflit dont la cristallisation dans une grève aura son importance sur le sort du sympathique duo.

Donc il y a Chantal, il y a Louise, il y a Chantal et Louise. L'aventure de Chantal se déroule en fin d'hiver. Chaque vendredi soir, elle doit suivre des cours de physiothérapie. Chaque vendredi soir, elle rentre à la même heure par un autobus dont le chauffeur lui est devenu familier. C'est un homme dans la trentaine, un peu triste, dont les petites courtoisies ont touché la gamine au point qu'elle imagine une sorte d'idylle impossible. L'homme n'est pas indifférent non plus à l'amitié que lui témoigne cette jeune passagère. On pense au dialogue entre le petit prince et

le renard sur les conditions de l'appropriation. Rien n'est explicité. Au long d'une demi-heure, c'est un jeu de propos anodins, de regards en coins, de demi-sourires, de gestes inachevés... et c'est charmant. Bien sûr cela ne peut durer; une déception attend la fillette. Mais le temps que ça dure est un enchantement. Les notations sont brèves, rythmées par les fondus au noir qui séparent les vendredis et le tout se fond dans une belle harmonie de couleurs bleutées qui accentue la mélancolie acidulée de l'épisode.

Puis vient l'équipée de Louise qui fait une fugue au cours de l'été et se retrouve dans le port de Montréal où elle se glisse à bord d'un bateau en passagère clandestine. Découverte par un marin bulgare du genre ours bien léché, elle sympathise avec lui en tout bien tout honneur malgré la barrière du langage. Ici c'est le noir qui domine, le noir de la nuit, du sommeil. Le bref séjour de Louise sur le cargo est comme un oasis de paix dans une vie insatisfaisante. Au loin on entend des bruits sur les quais: crissements de pneus, bris de verre. Mais entre le matelot et la fillette, une sorte d'entente euphorique s'est créée. « C'était comme un rêve » enregistrera Louise sur son inséparable « walkman ». J'avoue avoir été moins sensible à cette deuxième partie qui m'apparut plus artificielle et un peu lourde, mais j'en connais qui ont été touchés.

Et tout à coup, comme une surprise, nous retrouvons à l'automne Chantal et Louise arpant ensemble les corridors du métro. Elles semblent indifférentes l'une à l'autre, chacune accaparée par son « walkman », puis l'on découvre qu'elles vont de compa-

gnie. On retrouve ici un rythme vif et ondoyant, des couleurs pimpantes, joyeuses même, en contraste avec le projet témérement macabre, l'espièglerie funeste qu'ourdissent les fillettes. Devant l'apparent manque d'intérêt du monde (parents, maîtres, étrangers), à leur égard, elles vont, en une sorte de défi, tenter un suicide public tout en attirant l'attention des gens sur leur geste. « O monde indifférent, nous allons mourir, inscrivent-elles sur une pancarte, fais quelque chose pour nous empêcher. » Mais le monde reste indifférent et, qui plus est, une grève du transport vient mettre un point final à une entreprise imprudente.

Mieux que dans son film précédent, *L'Homme à tout faire*, Micheline Lanctôt manifeste ici un bon tempérament de cinéaste; elle parle d'abord par l'image, évitant d'expliquer par des explications verbales trop appuyées ce qui est d'abord approche intuitive. Elle va même jusqu'à bloquer par moments sur le plan sonore, comme le fait une de ses héroïnes en se bouchant les oreilles, des éclaircissements trop marqués. En ce sens, elle fait confiance au spectateur, et, contrairement à ses protagonistes, le juge à l'avance intéressé aux états d'âme de l'adolescence. La mouvance de ces impressions, la mouvance de la vie elle-même (l'adolescence n'est qu'un passage) se concrétise symboliquement dans un usage inspiré des moyens de transport: autobus, métro, bateau. Il y a même des moments apparemment gratuits où les véhicules semblent prendre le pas sur les personnages; ainsi a-t-on un curieux ballet d'autobus en fin de première partie et des balayages de couleurs en fin de film alors que les voitures du métro défilent à vive

allure. Tout cela vient de ce que l'auteure a voulu un traitement poétique, musical si l'on veut, et non ouvertement psychologique de son sujet, même si psychologie il y a. Des thèmes naissent, s'amplifient et meurent sur un tempo différent selon le mouvement où l'on se trouve. Des sous-thèmes croisent les premiers, s'éloignent, reviennent.

Une mélodie s'impose.

Les émois de l'adolescence dominant, bien sûr, dans ce concert, avec trémolos discrets à l'appui. Mais il y a aussi une idée qui fait son chemin: l'inattention, l'incompréhension, l'indifférence qui imprègnent une société urbaine où les moyens de communication sont

pourtant omniprésents. S'il y a un message à retirer du film, c'est sans doute celui que l'on entend souvent dans les stations du métro (donc dans la dernière partie de *Sonatine*), un message si fréquemment répété qu'on ne lui porte plus guère attention: communiquez!

Robert-Claude Bérubé



Images d'ailleurs

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



NOTE — Notre rédacteur, Jean-François Chicoine, séjournant à Paris chez M. et Mme Jean Mouton, est allé voir **Un Amour de Swann** avec ses hôtes. M. Jean Mouton a été, pendant une dizaine d'années, attaché culturel de la France au Canada. De plus, il est un spécialiste de Proust, lui ayant consacré particulièrement deux livres: **Le Style de Proust** (1948) et **Proust** (1968). Tout en ayant une vaste culture littéraire et artistique, M. Jean Mouton est un cinéphile qui a connu les premières années de la naissance du cinéma. Jean-François Chicoine lui a demandé de rédiger la critique du film de Volker Schlöndorff pour le profit des lecteurs de **Séquences**. Nous en remercions vivement l'auteur. L.B.

UN AMOUR DE SWANN — Réalisation: Volker Schlöndorff — Scénario: Peter Brook, Jean-Claude Carrière, Marie-Hélène Estienne, Volker Schlöndorff, d'après l'oeuvre de Marcel Proust — Images: Sven Nykvist — Musique: Hans-Werner Henze — Montage: Françoise Bonnot — Interprétation: Ornella Muti (Odette de Crécy), Jeremy Irons (Charles Swann), Alain Delon (le baron de Charlus), Fanny Ardant (la duchesse de Guermantes), Marie-Christine Barrault (Madame Verdurin), Anne Bennent (Chloé), Jean-François Balmer (le docteur Cottard), Jacques Boudet (le duc de Guermantes), Jean-Louis Richard (Monsieur Verdurin) — Origine: France — 1984 — 110 minutes.

La réalisation du film *Un Amour de Swann* renouvelle la rivalité entre le cinéma et la littérature.

Philippe Sollers (*Le Monde*, 23.2.84) s'écrie presque triomphalement: « Ce film est un événement parce qu'il brise un tabou formidable. » En fait ce film ne brise rien du tout, mais il affirme le sentiment d'infériorité du cinéaste qui espère toujours rejoindre la littérature, et pourquoi pas? la dépasser. Le cinéma a opéré son évolution majeure en échappant à la théâtralité. Cela ne devrait pas l'inciter à se soumettre à un texte écrit, en particulier à celui d'un roman. Si la littérature révèle une aptitude unique pour l'analyse de la vie humaine, si le cinéma doit supporter la lourde charge de son appareillage industriel, il atteint, lui, une liberté qui lui est particulière, liberté lui permettant des modes de vision inconnus jusqu'à lui.

Les fervents du cinéma ne lui font pas grief de ses contraintes; l'un d'eux, Jacques Siclier (*Le Monde*, 25.2.84): « Là où il faut à Proust plusieurs pages pour décrire les émois, les sensations intérieures de Swann lorsqu'il entend certaine phrase musicale de la Sonate de Vinteuil qui lui restera toujours au coeur, un seul plan du personnage aux traits bouleversés, replongé dans son rêve, suffit à Schlöndorff pour exprimer cet état d'âme à deux ou trois reprises ». Étrange rapprochement, à l'opposé de ce que Proust a fort bien compris: à savoir que les grands maîtres ne nous font pas percevoir les sentiments humains (frayeur, douleur, colère) en affichant les modifications produites dans le visage de ceux qui les éprouvent; cette prétention affaiblit plutôt la force des sentiments. Les masques tragiques sont impossibles, et Piero della Francesca traduit le tumulte des coeurs, dans une bataille par exem-

ple, en dissimulant les mêmes sentiments derrière des visages de pierre. Pour que nous vibrions avec lui, l'artiste nous montrera et nous fera entendre ce qui l'a lui-même mis dans un état d'émotion. La levée des yeux au ciel, les frémissements des joues dans le style de Guido Reni portent plutôt à la caricature; et c'est un des bons passages du film lorsqu'il nous montre Mme de Cambremer, écoutant un intermède de piano de Liszt, battant la mesure, ayant « transformé sa tête en balancier de métronome ».

Évidemment il manque au film toute l'amplitude du monde proustien et de sa nuit tragique. On a comparé l'oeuvre de Proust à la *Divine Comédie*, mais une *Divine Comédie* d'où le ciel est absent, dont le purgatoire est peu perceptible, et l'enfer presque omniprésent. Dans le film, la dimension théologique est complètement abolie. Le parti pris de Schlöndorff s'explique: il confiait à un journaliste, Pierre Montaigne (*Le Figaro*, 22.2.84) que ce qui le frappe chez Proust « c'est son nihilisme. Refusant toute transcendance, niant la survie, le bonheur est à trouver, à consommer dans l'instant. Il n'y a pas d'autre issue ». Rapprocher Proust d'un Chigalev n'a aucun sens; il n'a absolument rien d'un nihiliste, car le nihiliste est celui qui fait du rien l'absolu. Or Proust n'est même pas un négateur; il a toujours été celui qui laisse une place à ce qui s'oppose au rien. Ainsi l'amour de Swann pour Odette paraît, d'une part, animé par la sensualité la plus immédiate, par la seule cupidité de l'autre. Cependant, en dépit de toutes ces frivolités, l'amour de Swann arrive à nous rendre solidaires de lui dans la mesure où cet amour

pour une demi-mondaine finit par symboliser le poids de la nature humaine dans ce qu'elle a de déchirant. Comme pour Phèdre, c'est la fatalité de la passion: Swann pourrait reprendre le soupir de la *Magicienne* antique, qui se plaint à la lune de l'infidélité de son amant: « La mer se tait, les vents se taisent, mais la douleur dans mon cœur ne se tait pas. »

Tout au long des années, l'amour de Swann rejoint peu à peu les bords de la vie spirituelle, donnant ainsi à toute l'œuvre un singulier élargissement, élargissement dont le film ne peut se préoccuper. Le film va plutôt vers le rétrécissement de l'œuvre, ou quelquefois même jusqu'au saccage: ainsi lorsque nous est racontée la visite de Swann dans une maison de prostitution, où il espère obtenir d'une pensionnaire des renseignements sur le « passé » d'Odette. Le texte nous dit: « Swann restait une heure à causer tristement avec quelque pauvre fille étonnée qu'il ne fit rien de plus »: témoignage d'une pitié humaine pouvant friser la tendresse, telle que l'a exprimée Visconti dans une scène analogue de *Mort à Venise*. Ce qui est évoqué chez Proust comme une « belle conversation », selon l'expression de l'entremetteuse, est transformé au cinéma en une démonstration brutale d'un exercice érotique, exercice qui ressemble plutôt à un acte de torture sur la pensionnaire choisie. Scène aiguisée par le cynisme, sentiment tout à fait étranger au véritable héros de la *Recherche*: ainsi le « jouisseur » tire les bouffées de son cigarillo pour bien montrer qu'il est à la hauteur de toute situation. La scène réalisée de cette façon entre Swann et Chloé par Schlöndorff éclate comme « le coup de

pistolet au milieu d'un concert » imaginé par Stendhal. En effet, les hommes en général se retirent naturellement pour réaliser ce qu'ils considèrent comme sacré: pour mourir (ainsi fait le roi Oedipe qui entre dans le bosquet du temple de Colonne, d'où il ne sortira pas) et pour s'accoupler: tous les Freud du monde, malgré leur science et l'habileté de leurs analyses, n'ont pas apporté à cette nécessité de retrait une explication éclairante. Il y a là le respect inné d'un mystère qui engendre un besoin d'éloignement, besoin que Proust éprouvait fortement. Il a connu, mieux que personne, les écroulements sexuels les plus brisants: parlant des égarements de Swann vers des plaisirs qui n'étaient plus les plaisirs « délicats » qu'il avait connus autrefois avec Odette, il écrit: « Par quelle trappe soudainement abaissée avait-il été brusquement précipité dans ces nouveaux cercles de l'enfer d'où il n'apercevait pas comment il pourrait jamais sortir? » (*Du côté de chez Swann*, Pléiade I, 367).

Alors pourquoi cette intrusion de la pornographie dans le film? Aucune explication si ce n'est un avantage commercial. La pornographie serait-elle ce que Paulhan a appelé une « féerie pour adultes »? Mais l'origine de la féerie est en nous; d'autres, pour la voir se créer, se tournent de préférence vers la limpidité lumineuse de Giorgione.

Le projet de Schlöndorff est relativement modeste: il a préféré la réduction à la totalisation. Aussi a-t-il choisi un fragment de l'œuvre: « Un amour de Swann » qui dans l'ensemble a les proportions d'une histoire brève et tenue, dont la substance a été éliminée.

Jean-Yves Tadié a fort



bien résumé le nouveau format raccourci monté par Schlöndorff: « Un individu agité, excessif, qui fait des scènes injustifiées à une femme charmante, aux robes ravissantes qu'elle ne demande qu'à ôter ». (*Les Nouvelles*, 23.2.84). Comment l'action se déroule-t-elle? Pas selon notre souhait: on aimerait que pendant l'enchaînement des scènes les acteurs soient silencieux; une lecture de textes correspondants en serait le meilleur commentaire. L'action semble vouloir se dérouler ainsi, au tout début, lorsque Swann, dans son lit, écrit une lettre où il dit que son amour pour Odette est maintenant « inopérable ». Méthode employée par Bertold Brecht pour dérouler son *Opéra de quat' sous* où Mackie raconte son histoire en faisant se succéder sur un chevalet des panneaux de cartons grossièrement dessinés.

Avec cette méthode, le lecteur citerait de temps en temps des paroles des personnages, celles-ci

étant considérées avec leur voix comme des échantillons essentiels de leur être, au même titre que la couleur de leurs yeux, et la forme de leur visage. Mais Schlöndorff s'est vite senti obligé de ramener le cinéma à la théâtralité afin que, par la continuité des dialogues, son oeuvre puisse avancer. Aussi les personnages dans le film parlent beaucoup plus que dans l'oeuvre écrite; et pour alimenter ce supplément de paroles mises dans la bouche des interlocuteurs, le librettiste empruntera les propos d'un personnage pour les placer au compte de tel ou tel autre. Ainsi un proverbe que Françoise a recueilli du patois de sa mère, pour persifler les amours de la pauvre fille de cuisine à Combray,

*Qui du cul d'un chien s'amourose,
Il lui paraît une rose*

se trouve attribué à la duchesse de Guermantes, sur les lèvres de qui cette truculence paraît au moins étrange (bien que des dames de la plus haute aristocratie tiennent quelquefois à rappeler leurs origines paysannes).

La réduction recherchée par Schlöndorff a souvent entraîné une trop grande compression. D'où une tendance à préférer une image de quelques secondes (ainsi l'attitude de Swann pendant l'exécution de la Sonate de Vinteuil) au développement qui ne cesse de s'approfondir dans les découvertes du mystère. Le metteur en scène serait tout simplement amené à déclarer, à la suite de McLuhan: « ce qui compte, c'est le message ». Mais quel message? Du fait que ce soit un instrument qui soit chargé de nous transmettre des modulations de l'âme plutôt que la voix même de l'auteur, le message est un message figé, incapable de saisir tous les sub-

tils mouvements de l'évolution intérieure. Paul Claudel, qui a été quelquefois si injustement dur pour Proust, a parfaitement saisi l'importance dans son oeuvre de ce rythme lent, de cet allongement nourricier: « L'illumination gagne de proche en proche. Mais nous sentons que toute l'oeuvre est là d'avance; ce n'est pas elle qui se fait, c'est nous devant qui elle s'éclaire au fur et à mesure de notre pénétration. » (Lettre de Paul Claudel à Jacques Rivière, janvier 1923).

Ce film ne va pas sans réussites: le décor, l'ambiance de la « belle époque » sont évoqués avec bonheur; ce pourrait n'être qu'une visite au musée Grévin, mais la reconstitution est d'une telle exactitude: beauté des robes, des vases de fleurs, intérieur des pièces qui évoque un rembourrage confortable: une véritable forêt vierge pour un monde voulant se protéger. Tout est capitonné, les tapis évitent le moindre bruit, les chrysanthèmes étalent leurs épaisses floraisons. Tout contribue à donner au « jardin d'hiver » la sensation d'un lieu douillet, totalement clos, au point de ne pouvoir permettre le moindre vide pour qu'une pensée venant d'ailleurs puisse le traverser et le combler. Un tel lieu ne peut abriter que des produits de serre chaude comme Swann et Odette.

Tout naturellement Swann symbolise l'oisiveté; il est celui qui ne fait rien, qui n'est utile à personne, entouré par des salariés de luxe: maîtres d'hôtel, cochers, femmes de chambre. Dans un monde marxiste il apparaît comme un parasite, il n'apporte rien au travail de la ruche; mais Swann aime une femme, et d'une manière irréversible. Alors justement son amour apparaît comme une maladie; et

Proust affirmait qu'un malade ne peut que se sentir plus près de son âme. *La Recherche du temps perdu* se révèle à celui qui croit à la réalité de l'âme. La solitude du mondain n'est pas comblée comme celle de l'ermite, mais elle lui permet toutefois d'entrevoir, au fond de lui, son identité profonde. Cela va de soi lorsqu'il s'agit d'un Swann, et le film de Schlöndorff n'empêche pas absolument de le supposer, ce qui est déjà quelque chose d'important. Évidemment la plupart des mondains qui remplissent la *Recherche* ont été oblitérés par un mécanisme quotidien et se réduisent à un pur jeu de marionnettes. Telles ces dames qui assistent à une réception du plus haut gratin et qui, lorsqu'un invité nouveau arrive, se retournent dans un parallélisme absolu.

Et les autres personnages? Odette, menteuse, au bord de la sottise. Eh bien! elle entend quelquefois, pour un très court instant, le murmure d'un sentiment humain. Et on peut être reconnaissant à Ornella Muti, qui joue le rôle d'Odette, d'avoir fait passer dans sa voix une certaine douceur lors de sa première confidence à Swann: « Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous. À n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher. » Ce qui ressemblait à l'appel normal d'une demi-mondaine, connaissant bien la pratique de sa profession, atteint pendant quelques secondes un registre supérieur, celui de la pitié.

Parlons des autres interprètes. Jeremy Irons transporte avec lui la noblesse angoissée de Swann et il évoque, sans qu'il y ait une trop grande disjonction (sauf dans la scène de la maison de prostitu-

tion) la grâce de Charles Haas, l'élégant membre du Jockey Club qui en est le modèle.

Quant à Alain Delon, était-il possible pour lui de jouer le rôle d'un autre acteur, d'un virtuose de l'exhibitionnisme tel le baron de Charlus, qui demeure d'ailleurs racé? Acteur plus acteur: c'est le théâtre dans le théâtre, comme nous le présente Hamlet. Il y a là entrelacement très complexe de miroirs, jeu difficile à interpréter dont Alain Delon est parvenu à tirer quelques effets.

Jean Mouton

L A VIE EST UN ROMAN — Réalisation: Alain Resnais — Scénario: Jean Gruault — Images: Philippe Brun — Musique: M. Philippe-Gérard — Montage: Albert Jurgenson et Jean-Pierre Besnard — Interprétation: Vittorio Gassman (Walter Guarini), Ruggero Raimondi (Michel Forbek), Géraldine Chaplin (Nora Winkle), Fanny Ardant (Livia Cerasquier), Sabine Azéma (Elisabeth Rousseau), Pierre Arditi (Robert Dufresne), Robert Manuel (Georges Leroux), Martine Kelly (Claudine Obertin), André Dussollier (Raoul Vandamme) — Origine: France — 1983 — 110 minutes.

Dans son dernier long métrage, Alain Resnais nous parle de bonheur. C'est dire qu'il ne s'éloigne point de son univers thématique. En effet, qui dit bonheur, dit imaginaire. L'un ne va pas sans l'autre; il existe entre ces deux mots un lien de sang qui les rend presque synonymes. Mine de rien, Resnais nous entretient, comme il l'a toujours fait d'ailleurs, de la conscience de l'Homme, du fonctionnement des rouages

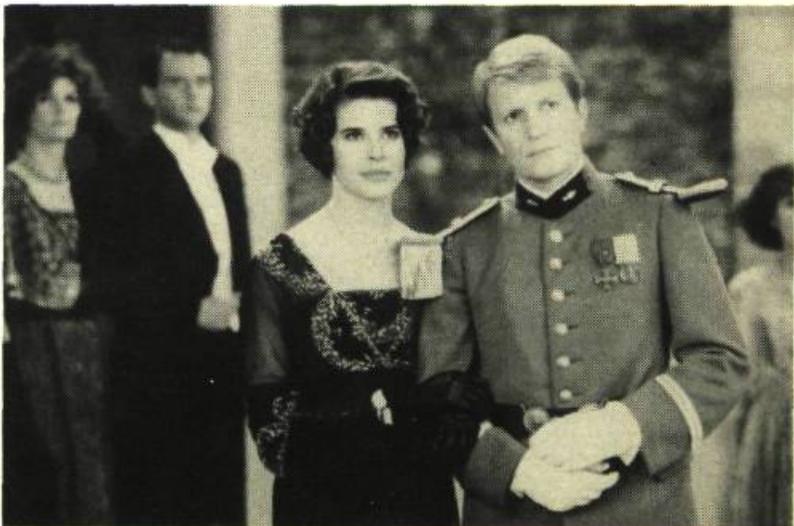
intellectuels qui conditionnent sa vision du monde et de lui-même. Plus qu'un arpenteur de l'imaginaire, il nous prouve de nouveau que son terrain de recherche est la réalité, mais la réalité prise dans son ensemble, saisie par une subjectivité possédant son propre code spatial et temporel. Bref, Alain Resnais, malgré toute la fantaisie et la quotidienneté qui transpirent de *La Vie est un roman*, évolue encore une fois dans la science-fiction. Une science-fiction qui est en fait une vie-vérité dévisagée par un regard qui n'accepte pas les compromis, avide d'exactitude comme l'est celui d'un chirurgien.

Donc, Resnais est toujours Resnais. Oui, mais voilà: il chante! Et son chant est, à nos oreilles, aussi étrange, aussi superflu et, disons-le, aussi déplacé que l'était le rire de Garbo. Quoi, Resnais, le Resnais de *Hiroshima mon amour*, de *Muriel* ou *Le Temps d'un retour*, de *Je t'aime, je t'aime* chante, le Resnais logique, voire didactique, s'improvise une personnalité à la Demy! Oui. De

même que Godard, dans *Pierrot le fou* chantait lui aussi. Rappelez-vous Anna Karina et Jean-Paul Belmondo: « Ma ligne de chance, ma ligne de chance, dis-moi chéri, qu'est-ce que t'en penses? / Ta ligne de chance, quelle importance? Ta ligne de hanche, ta ligne de hanche... » Resnais chante, en fait, pour reprendre l'air là où Godard l'a abandonné. Il chante pour remettre la vie à sa place.

Car Godard n'est pas le seul qui préfère la beauté à la causalité, l'esthétisme au destin, la fugacité d'un désir à l'irrévocabilité de l'histoire d'une vie (bref, le superflu à l'essentiel). Resnais, aussi, teintait ses films de dérision, d'humour, d'absurde même et ce, régulièrement. Mais voilà, ce qui surprend cette fois-ci c'est qu'il le fait en plein jour, qu'il se barbouille le visage en bleu pour tourner le dos à tous les rationalistes de son époque. Trois ans seulement après son exposé scientifique intitulé *Mon Oncle d'Amérique*.

Brisure? Peut-être pas. En



tout cas, changement de ton. Resnais délaisse le tableau noir pour le carré de sable. Apprendre en s'amusant — ou plutôt, s'amuser pour apprendre. Apprendre quoi, cette fois-ci? Mais, du Laborit, quoi d'autre? N'a-t-il pas écrit, dans « Éloge de la fuite⁽¹⁾ »: « Le bonheur sera toujours incomplet, frustré, car lié à une recherche jamais satisfaite (...) Heureusement pour l'Homme, il reste encore l'imaginaire, qui fait appel à la mémoire et à l'expérience. L'imaginaire s'apparente à une contrée d'exil où l'on trouve refuge lorsqu'il est impossible de trouver le bonheur ». Et qu'est *La Vie est un roman*, sinon l'éloge du bonheur, donc l'éloge de la fuite dans l'imaginaire et l'utopie? Trois fuites, en fait: celle du comte Forbek qui, au début du siècle, s'invente une cité du bonheur où il séquestre ses amis; celle des participants à un colloque sur l'éducation qui s'inventent des théories propices à changer l'Homme et le monde; et celle d'un groupe d'enfants qui s'inventent des contes de fées pour rêver les yeux ouverts.

Trois fuites aux conséquences diverses, par contre. La première, une fuite dans la folie et la mégalomanie qui aboutit à la dictature et à la mort. La deuxième, une fuite dans la science (inexacte: éducation, sociologie, philosophie) qui mène à une mauvaise foi intellectuelle peu menaçante, mais tout de même symptomatique. Et la troisième, la fuite dans l'imaginaire pur, la plus saine, peut-être. Resnais sourit: la folie, le rêve et la science sont pour lui le même masque qui cache nos insatisfactions. Laborit lui-même n'est qu'un utopiste qui rêve son bonheur, qui s'invente un oncle d'Amérique chimérique.

Et qu'apprend-on également dans le carré de sable d'Alain Resnais? Que le vrai bonheur, celui qui est à notre portée, est peut-être cette chose toute relative, tout individuelle, tout aussi peu reluisante aux yeux des cyniques insatisfaits que nous sommes: l'amour. Oui, nous chante Resnais, l'amour, cette valeur même que ce cher Henri diminue à n'être plus que le résultat d'un transfert de substances biologiques, qu'une question d'équilibre du système nerveux. N'en déplaise à ces messieurs sérieux qui froncent les sourcils en observant leur ligne de chance, Resnais chantonne, les yeux rivés sur la ligne de hanche de Sabine Azéma et de Fanny Ardant.

La Vie est un roman comme réponse aux Henri Laborit du monde entier? Pourquoi pas? Une réponse à deux visages pour un film à trois têtes, par contre: car derrière l'ombre cynique du scientifique qui appelle l'amour un jeu d'hormones, demeure un penseur de l'imaginaire qui avait visé juste. En effet, dans sa recherche du bonheur des autres, l'Homme ne cherche que le sien propre. Resnais intervient dans cette proposition qui veut que l'amour constitue le rêve, la fuite dans l'imaginaire la moins nocive pour ceux qui nous entourent. Entre la tête et le corps, la guerre serait-elle finie? Permettez-moi d'en douter. C'est l'enjeu même de la vie qui est, soulignons-le, un roman. Et comme a dit Alain Robbe-Grillet: « Quant à dire où va le roman, personne évidemment ne peut le faire avec certitude. »

Vous avez pensé? Eh bien! chantez maintenant...

Richard Martineau

RUE CASES-NEGRES
— Réalisation: Euzhan Palcy — Scénario: Euzhan Palcy, d'après le roman de Joseph Zobel — Images: Dominique Chapuis — Musique: le groupe Malavoï — Montage: Marie-Josèphe Yoyotte — Interprétation: Garry Cadenat (José), Darling Légitimus (M'man Tine), Doua Seck (Médouze), Laurent Saint-Cyr (Léopold), Joby Bernabé (Monsieur Saint-Louis), Marie-Jo Descas (la mère de Léopold), Henri Melon (le professeur), Joël Palcy (Carmen) — Origine: France (Martinique) — 1983 — 103 minutes.

On savait que *Rue Cases-Nègres* n'était pas sans intérêt, puisque le Festival de Venise lui avait donné son Lion d'argent, en 1983. On n'ignorait pas aussi que le film s'inspirait d'une nouvelle autobiographique que Joseph Zobel, un Martiniquais, avait fait paraître en 1950. Dans son pays d'origine, *Rue Cases-Nègres* avait été interdit pendant plus de vingt ans. Pendant son adolescence, Euzhan Palcy avait été si profondément émue par ce récit qu'elle s'était juré qu'elle porterait à l'écran, un jour, ce classique de la littérature martiniquaise pour faire connaître au monde cette tranche d'histoire sous le colonialisme français. On avait appris aussi que le film avait battu tous les records d'assistance en Martinique et que la France lui avait réservé un accueil chaleureux.

Il arrive qu'un film précédé d'une aussi bonne réputation déçoive un peu quand on le voit sur nos écrans, parce qu'on s'attendait à trop d'étonnement. J'avoue avec joie que, loin d'avoir été déçu, j'ai été fortement intéressé par cette histoire touchante. En plus d'avoir été impressionné par le talent d'Euz-

(1) Editions Gallimard, Collection Idées, p. 98.



han Palcy qui en est à son premier long métrage.

Le film raconte l'histoire de José, un Martiniquais d'une dizaine d'années. Nous sommes en 1931, dans une plantation de canne à sucre. Il habite dans cette fameuse rue qui donne son nom au film. José va à l'école. Sa grand-mère, M'man Tine, prend grand soin de lui. Cette dernière déménagera ses pénates à Fort-de-France pour permettre à José de continuer ses études. Une fois l'avenir de son petit-fils assuré, M'man Tine s'éteindra doucement.

Ce résumé succinct ne rend pas justice à cette oeuvre touchante. Arrêtons-nous à quelques détails. Il y a d'abord Médouze, un vieux sage, fils d'un esclave africain qui aime s'entretenir avec José. Histoire de lui transmettre une certaine tradition orale. Malgré l'abolition de l'esclavage, Médouze ne se fait pas

d'illusion sur le sort de son peuple: « On était libre, mais on avait le ventre vide. Les Békés (les Blancs) sont redevenus nos maîtres. » Plus loin, il évoque une certaine nostalgie de l'Afrique: « C'est quand je serai mort que j'irai en Afrique. Mais, je ne pourrai pas t'y emmener. Nous retournerons tous, un jour, en Afrique. »

C'est Médouze qui tisse la toile de fond de ce drame social. L'avenir est assombri par ceux qui exploitent les travailleurs-esclaves. En effet, les ouvriers sont mal payés. On ira même jusqu'à couper dans le maigre salaire d'un travailleur parce qu'il urine plus souvent qu'à son tour. Restent quelques lueurs d'espoir, parce qu'au fond de tout Martiniquais la fierté des racines ne sait pas mourir.

Un jour, Médouze a disparu. Toute la rue part à sa recherche. On le trouve mort dans le

champ de canne à sucre. José n'oubliera pas ce sage qui lui avait dit: « Tout ce qui appartient à la création a son secret. Personne ne doit toucher à la vie. On peut la défaire, mais pas la refaire. » Comme « l'instruction est la clé qui ouvre la deuxième porte de la liberté », au dire du professeur, José qui se découvre un talent d'écrivain s'orientera vers d'autres études pour comprendre plus à fond les dires de Médouze, tout en sachant qu'il traînera toujours avec lui sa rue d'origine.

Il y a, ici et là, quelques allusions à des coutumes locales. Je pense à la croix sur la langue pour signifier un secret bien gardé. Au lavement des pieds et des mains, quand la grand-mère décède. Mais, la réalisatrice ne tombe pas dans la facilité d'une exploitation à outrance du folklore pour épater le touriste. Elle nous offre une galerie de personnages qui donnent à son récit une profondeur humaine tout en nous livrant le contexte social de l'époque.

J'ai retenu ce fameux Carmen qui apprend à bien écrire pour devenir acteur à Hollywood. Il y a Flora qui se surprend à détester sa propre race, quand un compatriote commet un larcin. Je pense à cette Madame Léonce qui héberge José, mais qui en profite pour lui faire cirer des chaussures, laver la vaisselle et autres nombreux travaux. Ce qui provoque de fréquents retards à l'école.

Dans cette mosaïque de comportements, la figure de M'man Tine se détache d'une façon particulière. Elle ne se contente pas d'héberger son petit-fils. Elle veille à lui préparer un avenir plus glorieux malgré les mauvais coups du sort. Quand elle se rend chez Mon-

sieur l'Économiste pour apprendre que José n'a reçu qu'un quart de bourse et qu'il lui faudra trouver 87 francs 50 par trimestre, son regard en dit long sur sa déception qui laissera, cependant, la place à une vive détermination de faire face à cette musique à contre-temps. Darling Légitimus rend à merveille les sentiments qui habitent cette femme par des mimiques qui cachent, sous des apparences sévères, un cœur gros comme ça. Je trouve admirable cette séquence où, spontanément, José donne des « becs sonores » à sa grand-mère pour la remercier du beau complet qu'elle vient de lui offrir. Et M'man Tine de répliquer: « Mets cela au lieu de m'embêter ». Il faut voir sa figure pour comprendre la joie que lui procure ce geste de José. Joie mêlée à un brin de pudeur. Ça sonne vrai et c'est touchant!

On remarque aussi un bel équilibre entre les scènes drôles et les scènes dramatiques. Les Blancs ne sont pas tous des méchants et les Noirs ne sont pas tous des anges. José et ses camarades s'adonnent comme tous les enfants du monde à des gamineries qui donnent parfois dans le tragique. Par exemple, quand ils mettent le feu. Encore là, cela débouche sur des corrections en série qui font sourire.

Tout le film prouve la belle maîtrise d'un sujet et de la caméra par Euzhan Palcy. Ce film aurait pu facilement glisser vers le mélodrame. Or, la réalisatrice a déposé sur tout cela un regard de tendresse qui remue le cœur sans solliciter d'une façon artificielle des larmes de crocodiles. Elle sait où et quand s'arrêter. Comme exemple, je prends à témoin cette séquence où le jeune Léopold est arrêté. Il suffit de quelques plans

plus ou moins rapprochés sur José et Léopold pour nous faire saisir la cruauté de la situation qui invite à une juste indignation. C'est d'une économie remarquable et d'une efficacité troublante!

Les touristes qui vont dans le « fier monde » se demandent comment ces gens en arrivent à sourire au milieu de toute cette détresse. Ce film nous donne quelques éléments de réponse. Derrière ces regards apparemment résignés, se cache une dignité humaine qui cherche à apprivoiser des valeurs spirituelles que notre matérialisme étouffe dans l'oeil du dieu-confort. Le plus original dans toute entreprise, c'est ce regard presque serein posé sur des situations explosives. Le regard d'un être humain qui, loin de se résigner, cherche plutôt à comprendre avec l'intelligence du cœur.

Janick Beaulieu

DANS LA VILLE BLANCHE — Réalisation: Alain Tanner — Scénario: Alain Tanner — Images: Acacio de Almeida — Musique: Jean-Luc Barbier — Montage: Laurent Uhier — Interprétation: Bruno Ganz (Paul), Teresa Madruga (Rosa), Julia Vonderlinn (Elisa), José Carvalho (le patron), Francisco Balao et José Wallenstein (les voleurs), Victor Costa (le barman) — Origine: Suisse-Portugal — 1983 — 108 minutes.

Le film débute par l'image bleutée d'un pont se réfléchissant sur une mer calme, enrobée d'une brume diaphane: lentement un cargo apparaîtrait et glisse silencieusement vers un port. Ce pont sur lequel Paul marchera sans le franchir com-

plètement, constitue en filigrane la structure du récit. Il représente l'image symbolique unissant deux rivages séparés, deux terres disjointes; il donne à voir le passage entre deux mondes, deux femmes: d'un côté la stabilité, la fidélité, de l'autre la dérive, la gratuité.

Paul — magnifiquement interprété par ce comédien exceptionnel qu'est Bruno Ganz — mécanicien sur ce navire, va à terre et sans préméditation, déserte pour la Ville blanche. Le bateau ne lui convient plus, il lui faut une nouvelle terre, « c'est trop petit dans la cabine et c'est trop vaste à l'extérieur, c'est pourquoi tous les marins sont fous! » Ce qui aurait dû être une halte de quelques heures devient un long moment d'errance, de mise au point avec lui-même. Lisbonne, lieu neutre, vide de tout passé, de toute attache où Paul s'arrête pour sentir le temps, comme un baigneur couché sur une plage laissant mourir sur lui les vagues de la mer, s'offre à ses propres désirs, à ses propres rêveries. La rupture se fait sans tristesse, sans calcul, plutôt avec insouciance et bouffonnerie: Paul se filme d'abord lui-même avec une caméra Super 8, ensuite il filme les rues étroites et tortueuses de la ville. Ces petits films, comme d'intimes cartes postales, il les poste à sa femme Elisa qui l'attend, sur l'autre rive, patiente et fidèle.

Dans le bar où une horloge marque le temps à l'envers, Paul rencontre Rosa, une jeune femme douce comme le jour, libre comme il en a envie. A mesure que les jours passent, il plonge de plus en plus dans ses rêveries et se laisse glisser dans une ataraxie bienheureuse. Paul compare sa torpeur à celle d'un axcolotl (sorte de salamandre mexicaine vivant à l'état lar-

vaire). Cette identification nous rappelle le personnage d'un autre film d'Alain Tanner, *La Salamandre*. Alors que la salamandre, jouée par Bulle Ogier, s'agitait avec une fureur passionnée et se débattait avec l'énergie du désespoir pour survivre, Paul, lui, personnage plus aquatique que terrien, refuse tout combat. Il cherche en lui-même, hors du temps, un nouvel élan, comme le fait Thomas dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* de Milan Kundera: « ... une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout. »

Par la médiation de Rosa, Paul cherche à briser les chaînes qui entravent la réalisation de ses illusions et à défoncer l'impasse que lui impose le vieillissement. Il va par celle « qui possède un diamant noir entre les cuisses » vers une quête du Graal qui le conduit finalement vers un nouveau manque. Après avoir erré à travers les rues et les bars de Lisbonne, puis s'être fait agresser, Paul se retrouve sans le sou, blessé à l'épaule et abandonné par Rosa, partie travailler en France. Lisbonne toujours aussi blanche et amoureuxment offerte, dans sa luminosité, contraste avec l'inquiétude et le désœuvrement du marin. Là-bas, Elisa souffre à cause de lui et lui n'en sait pas plus maintenant qu'auparavant. Sa dernière cassette Super 8 est un long travelling sur une mer aux teintes sévères et métalliques.

Alain Tanner filme l'errance *Dans la ville blanche* comme un marin regarde la mer: vers l'avant, à l'horizontale. Les plans larges et les mouvements lents, parfois presque immobiles de sa caméra, confèrent au film une beauté enivrante. La scène où Rosa



nous regarde, accoudée au rebord gris de la fenêtre de sa chambre se découpant sur un mur rose et le moment où Paul, vers la fin du film, dans sa chambre inondée d'une lumière cuivrée, gît solitaire sur son lit, constituent des instants ineffaçables et nous traversent d'émotions intenses.

Les images voluptueuses en 35 mm, ponctuées de solos languissants et jazzés de saxophone, sont sans cesse lacérées par celles du Super 8 dont la lumière crue, la dureté du grain, la vitesse accélérée et le gênant silence, traduisent, sans qu'un seul mot ne soit prononcé, les déchirures que ressent la destinataire en visionnant ces films.

Cette utilisation géniale du Super 8 atteint son paroxysme à la fin du film quand Paul, dans le train qui le ramène chez lui, fait la rencontre d'une jeune femme au visage magnifique. Cette dernière séquence filmée en Super 8, alors

que Paul n'a plus son appareil, souligne jusqu'à quel point la vision du cinéaste est soudée à celle de son personnage. Alain Tanner se substitue lui-même à Paul pour nous envoyer, à nous, spectateurs, comme Paul le faisait pour sa femme, ces images désirantes. Le voyage de Paul, de même que celui de Tanner, continue...

André Giguère

GREYSTOKE — THE LEGEND OF TARZAN, LORD OF THE APES — Réalisation: Hugh Hudson — Scénario: P.H. Wazak (Robert Thom) et Michael Austin, d'après le roman « Tarzan of the Apes » de Edgar Rice Burroughs — Images: John Alcott — Musique: John Scott — Montage: Anne V. Coates — Interprétation: Ralph Richardson (6e Comte de Greystoke), Ian Holm (le capitaine Philippe d'Arnot), James Fox (Lord Esker), Christopher Lambert (John Clayton, Tarzan) Andy MacDowell (Jane Porter) — Origine: Grande-Bretagne — 1983 — 129 minutes.

Edgar Rice Burroughs créa le personnage de Tarzan (« Peau-Blanche » dans la langue (?) des singes anthropoïdes chez lesquels il fut élevé) à partir de nombreuses sources, dont l'histoire de Romulus et Remus, élevés par une louve avant de fonder la ville de Rome, l'histoire véridique d'un marin recueilli après un naufrage par une tribu de gorilles, et enfin « Le Livre de la jungle » de Kipling.

Tarzan of the Apes parut dans la revue All-Story d'octobre 1912 et suscita un enthousiasme délirant. Il ne faut pas oublier qu'à

cette époque on se passionnait pour ce genre de récits exotiques, policiers (Sherlock Holmes), ou touchant à l'étrange, au merveilleux onirique ou technologique. Une avalanche de lettres réclamant une suite s'abattit donc sur le pauvre Burroughs qui travaillait à ce moment, et sans répit, à sa série sur John Carter, l'aventurier de l'espace et, en particulier, de la planète Mars. Pourtant, il trouva le temps d'écrire *The Return of Tarzan* qui parut en juin 1913 dans *New Story*, tandis que le premier paraissait en librairie à la fin de la même année. La troisième aventure, *The Beasts of Tarzan*, parut en mai 1914 dans *All-Story Cavalier Weekly*. 25 aventures diverses allaient suivre entre cette date et 1946, lorsqu'une crise cardiaque, alliée à la maladie de Parkinson, terrassa Burroughs alors qu'il avait déjà 83 pages d'écrites pour une nouvelle aventure de Tarzan.

Les films réalisés à partir de ces aventures passent la quarantaine, le premier (muet) ayant été réalisé en 1917 chez National Film Corporation et le plus récent, celui de Hugh Hudson, qui nous occupe, en 1983. Gageons que ce ne sera pas le dernier!

De nombreux acteurs se sont succédé dans le rôle de Tarzan: Elmo Lincoln (3 films), Johnny Weismuller, le vétérinaire (12 films), Lex Barker (5 films), Gordon Scott (5 films), Mike Henry (3 films), Ron Ely (des épisodes d'une série de télévision). Tous, ou presque, mettaient en scène un Tarzan simpliste, stéréotypé, plus ou moins fidèle au livre comme à l'esprit, et visant avant tout à retrouver le style percutant et un peu vide de Burroughs. L'esprit des « serials » ou aventures à épisodes, y régnait en maître,

et ces films ne cherchaient qu'à divertir ou surprendre par les rebondissements d'une action aussi invraisemblable que mouvementée. C'est pourquoi le film de Hudson est d'abord si différent, ensuite, si personnel. Le titre du film, déjà, indique le parti pris de donner au film un ton différent: *Greystoke* est, en effet, le nom de la famille anglaise dont Tarzan est l'héritier. Et, comme dans *Chariots of Fire* (le film précédent de Hudson), une place essentielle est faite à l'amitié masculine, à l'affection, à la tendresse virile. La femme n'est là, fragile et silencieuse, que pour souligner davantage la force et la puissance de ces sentiments. À l'opposé de ses prédécesseurs, Hudson s'est ensuite attaché à décrire — et c'est en cela qu'il est parfaitement fidèle au livre — l'impact d'une civilisation violente et sclérosée sur l'homme sauvage et libre

pour lequel la loi de la jungle n'est que le meurtre nécessaire pour se défendre ou manger. Comme dans *Chariots*, Hudson souligne habilement certains éléments de critique sociale, notamment la stigmatisation de cette société victorienne riche, prétentieuse et ignare, parfois supérieurement haïssable (Lord Esker, interprété par un Edward Fox plus méprisant que jamais) ou seulement déphasé et impuissant à remonter le courant: (le grand-père: à la fin du tournage, le grand Ralph Richardson, auquel le film est dédié, s'éteignait, âgé de 86 ans. Il meurt aussi dans le film, soulignant une fois de plus à quel point l'Art imite la Vie, et possède parfois une étrange dimension prémonitoire, comme dans le cas d'Edward G. Robinson ou John Wayne, qui vécurent leur mort avant terme dans le dernier film qu'ils tournèrent).

Cette critique sociale était



implicite dans les oeuvres de Burroughs, dans la mesure où, écrivant en 1912, il ne faisait que décrire la société de son époque. Aujourd'hui, avec le recul, on voit à quel point la différence est grande: Burroughs écrivait une histoire à sensations et Hudson, en la plaçant dans son contexte d'origine, sent, voit et montre cette différence à multiples visages. Cela fait irrésistiblement penser au film de David Lynch, *The Elephant Man*, où propos et dialectique se rejoignent étroitement, pour les mêmes raisons.

Le film se divise donc en deux parties bien distinctes et nettement délimitées: la séquence Afrique, d'abord, est superbement réalisée et suit le livre avec autant de respect que d'intelligence. Les maquillages simiesques sont absolument remarquables de vérité et de précision et, de plus, le montage insère des plans d'animaux et de singes authentiques avec une habileté telle qu'on ne distingue absolument plus la différence. Là encore, l'Art de la Vie. Certains plans, par contre, font un peu « jolie photo », mais on pardonne aisément au réalisateur cette petite poussée de figuolage. Après tout, le film, c'est un art visuel! La mise en scène demeure un modèle de tact et d'intelligence, et le rapport « mère singe — fils humain » est établi avec autant de justesse que de sensibilité: en un mot, on y croit.

Deuxième partie: l'Angleterre. Là, c'est moins impressionnant, et, nonobstant cette critique sociale dont je parlais plus haut, moins convaincant. Tout paraît un peu artificiel, un peu faux, un peu maladroit, et crée un vague malaise. Mais peut-être encore est-ce là — suprême artifice du metteur en scène? — une maladresse voulue?

Témoin cette scène: lorsque, son grand-père étant mort, Greystoke-Tarzan entonne la grande lamentation funèbre des singes d'Afrique dans le parc de son domaine, le sang se fige, et Hudson a frappé le coeur. Le parallèle saisissant entre la mort de la mère-singe et celle du grand-père humain — les deux seuls êtres que Tarzan ait aimés — élève brusquement le film à un autre niveau: la critique sociale débouche sur la conscience universelle, l'authenticité des sentiments, et l'expression véridique de leur profondeur. L'ombre de Rousseau et du « bon sauvage » n'est pas loin...

Tout ceci, finalement, revient à dire que *Greystoke* invite, par le biais d'une locomotive de la littérature populaire, à une réflexion sérieuse et motivée sur le comportement humain et les rapports qui existent entre les êtres. Hudson est donc fidèle à lui-même puisque, dans une autre optique, il traitait exactement de la même chose dans *Chariots of Fire*. Un mot encore: Christopher Lambert, dans le rôle de Tarzan, est peut-être le maillon le plus faible de cette chaîne psychologique. Il ne m'a pas semblé avoir la profondeur nécessaire pour rendre toutes les nuances certainement demandées par Hudson, et son travail ne peut se comparer à celui de ces remarquables interprètes que sont Richardson et Ian Holm. Ce qui ne fait que confirmer à quel point Hudson a minutieusement préparé son film, dont l'impact, même marginal, demeure longtemps dans l'esprit et surtout le coeur du spectateur.

Patrick Schupp

L A BELLE CAPTIVE
— Réalisation: Alain Robbe-Grillet — Scénario: Alain Robbe-Grillet — Images: Henri Alekan — Musique: Franz Schubert et Duke Ellington — Montage: Bob Wade — Interprétation: Daniel Mesguich (Walter), Gabrielle Lazure (Marie-Ange), Cyrielle Claire (Sarah), Daniel Emilfork (l'inspecteur Francis), Roland Dubillard (Van de Reeves) — Origine: France — 1983 — 90 minutes.

Revoici sur nos écrans le cirque Robbe-Grillet. En quoi consiste-t-il? On a déjà beaucoup écrit sur cet écrivain-cinéaste, et il m'apparaît inutile de tout répéter des exégèses de Barthes, Morrisette et compagnie. Toujours est-il qu'il ne serait pas superflu de rappeler certains éléments stylistiques robbe-grilletiens: « espace à la fois instable et obsédant, démarche anxieuse, piétinante, fausses ressemblances, confusions de lieux et de personnes, temps dilaté, culpabilité diffuse, sourde fascination de la violence »⁽¹⁾. Somme toute, un univers subjectif qui divague selon les caprices de la mémoire du narrateur, de ses associations d'idées, de ses rêves (nocturnes ou diurnes), de ses fantasmes aussi. Car l'univers selon Robbe-Grillet est perçu par un cerveau malade, obsédé, dont les hallucinations sont aussi réelles, aussi tangibles que la réalité. Ce pourquoi le « héros » typique de son oeuvre est, soit un obsédé sexuel, soit un névrosé, soit un homme tiraillé par la jalousie, le remords, la paranoïa. D'où le sadomasochisme de ses films, qui cristallisent les obsessions du héros (et, certainement, de l'auteur lui-même).

(1) *Vérite Fixé* de Gérard Genette, (Postface à *Dans le labyrinthe*), Éditions 10/18, p. 275.

L'univers de Robbe-Grillet est aussi un univers de symboles, de références. Mais des symboles transparents, c'est-à-dire laissant tout de suite voir leur signifié, se niant ainsi par le fait même comme symboles. Les symboles n'y sont que des matières premières, à l'instar des signes de la culture américaine utilisés par les peintres pop-art des années soixante. Les drapeaux américains de Jasper Johns se dévoilant clairement comme tels permettaient aux regards de transcender le contenu pour tout de suite atteindre la forme. Ainsi, les « mythes » de l'oeuvre d'Alain Robbe-Grillet (Oedipe ou, dans le cas de *La Belle Captive*, le mythe des vampires) ne sont pas de nature à commenter le contenu, mais bien la forme de l'oeuvre. On connaît les collages de l'auteur (publiés, entre autres, dans la collection *Obliques*), ses incursions dans l'art pictural. Il s'agissait de coupures de journaux, tachées de sang (on retrouve d'ailleurs de tels collages sur les murs des habitations de *La Belle Captive*). Robbe-Grillet y joue avec les faits divers, les mythes d'une culture, les lieux communs qui composent notre paysage intellectuel pour construire un rêve, un cauchemar; avec des éléments à priori évidents, il crée le mystère. Avec la réalité (physique, culturelle), il crée l'irréalité. Bref, il aime à nous perdre dans un labyrinthe où toutes les indications, apparemment si claires, sont trompeuses et ne mènent nulle part. (Un nulle part qui est pour lui un chez soi; en effet, pour Robbe-Grillet, se perdre c'est se retrouver: la réalité ne peut qu'être irréelle, de même que tout ce qui appartient à l'ordre du rationnel ne constitue qu'un mensonge).



Donc, le revoici ce cirque. Dans *La Belle Captive*, il en est à sa enième représentation, et il faut avouer qu'on commence à le connaître par coeur. Cette histoire d'un agent secret qui fait la rencontre d'une morte-vivante vampire qui l'entraîne dans une suite d'aventures bizarres où tous tournent en rond à des relents de boules à mites. Un numéro, par contre, attire notre attention plus particulièrement: l'humour. On le sait depuis la parution de *Djinn*, Robbe-Grillet s'auto-parodie. En d'autres mots, il s'est érigé lui-même en mythe, en monument culturel (aux côtés de Magritte, par exemple, auquel il fait référence) pour nous lancer sur toutes sortes de pistes. La modestie, on le voit, ne l'étouffe point. Ce serait un peu comme si Jasper Johns, après sa suite sur les drapeaux américains, avait peint une série d'auto-portraits, considérant

que son visage constituait également un signe passe-partout de la culture occidentale! Enfin, passons...

Ce qui cloche vraiment chez Robbe-Grillet, c'est l'inadéquation du cinéma à dépeindre son univers. Le monde robbe-grilletien ne peut qu'être un monde de mots. Dans un roman, chaque lettre, chaque mot a le même poids. Chaque phrase s'impose comme une réalité indéniable, le mot n'étant qu'un signifiant et non un signifié, le mot ne suggérant que l'objet et non le représentant. Avec l'image, on ne joue plus le même jeu. La « réalité », ou plutôt l'objet, se dévoile directement à nous. Les scènes oniriques nous apparaissent tout de suite comme telles, de même que les scènes plus réelles. Il se forme une sorte de malaise entre les images, malaise qui n'existe pas dans le roman, où tout est à la fois vrai et faux. Au cinéma, tout est vrai

ou faux. Ce qui brise l'homogénéité des différents éléments. Comme on dit souvent en sémiologie, on ne couche pas dans le mot lit, mais bien dans un lit. Or, je préfère, chez Robbe-Grillet, dormir dans son mot lit, que dans son véritable lit. Ses objets sont plus intéressants lorsqu'ils se situent dans cette frontière où ils nous sont à la fois suggérés et à la fois montrés, à la fois fantômes et à la fois concrets.

Le problème, en fait, est que le cinéma est, comme disait l'autre, la vérité 24 images par seconde. Alors que l'univers de Robbe-Grillet, c'est le mensonge. Il existe entre les deux un gouffre qui me semble infranchissable. Et qui retient captif toute la richesse de cet auteur que je considère comme l'un des plus importants de la littérature mondiale.

Richard Martineau

MOSCOW ON THE HUDSON — Réalisation: Paul Mazursky — Scénario: Leon Capetanos et Paul Mazursky — Images: Donald McAlpine — Musique: David McHugh — Montage: Richard Halsey — Interprétation: Robin Williams (Vladimir Ivanoff), Maria Conchita Alonso (Lucia Lombardo), Cleavant Derricks (Lionel Witherspoon), Alejandro Rey (Orlando Ramirez) — Origine: États-Unis — 1984 — 115 minutes.

« Il a vingt-trois ans, Khrouchtchev faisait preuve d'un optimisme suffisant pour annoncer comment les Soviétiques pourraient vivre à partir des années 80. L'ancien chef du Kremlin déclarait que tous bénéficieraient de salai-

res beaucoup plus élevés qu'à l'Ouest, tout en dépeignant une future abondance de biens matériels et d'articles de luxe dans une société où le logement et les transports seraient gratuits. Aucune de ces prédictions ne s'est réalisée. Khrouchtchev avait aussi prédit que le capitalisme serait à la même époque à l'agonie, et que l'Union Soviétique serait le moteur du progrès technologique dans le monde. La vision qu'il avait eue de l'évolution idéologique est encore plus inconfortable pour les dirigeants d'aujourd'hui. Depuis sa révolution, le peuple russe n'a pas cessé d'entendre qu'il s'acheminait vers le vrai communisme: une société sans argent, sans police ni politique. »

Si cette dépêche de l'agence de presse Reuter vous semble trop pencher du côté de l'Amérique et de ses vertus, que direz-vous du dernier film de Paul Mazursky qui semble en comparaison être un immense monument de propagande?

Moscow on the Hudson rend hommage aux États-Unis avec force hymnes nationaux et bannières étoilées. C'est un film qui compte sur la récente résurgence du courant patriotique américain ainsi que sur les conditions de vie précaires du Moscovite moyen pour tracer les grandes lignes de sa démarche. Il y parvient de la manière la plus sordide, en montrant les contrastes violents entre un Moscou recouvert de neige et un New York resplendissant de soleil, misant avec bassesse sur le concept de la liberté, en faisant par exemple emprunter à ses Soviétiques en

tournée des autobus de la Liberty Tours. La critique de l'Amérique se fait de manière très superficielle, pour permettre au message de « l'Amérique positive » de passer de la façon la plus limpide. Tous les stéréotypes habituels sont représentés (honnêteté, fraternité, patriotisme de pacotille) et, du même coup, tous les côtés honteux de l'Amérique sont balayés: la CIA, le Watergate, le Vietnam, l'aide militaire aux pays d'Amérique latine... Sans hésitation aucune, même d'ailleurs avec une sorte de joyeuse frénésie, Mazursky, avec *Moscow on the Hudson*, célèbre la gloire des U.S.A., « the land of the free and the home of the brave »...

Moscow on the Hudson est un film d'une richesse exceptionnelle, tant au point de vue cinématographique qu'au point de vue humain. Et c'est sans doute un des rares films à avoir abordé de façon directe la question de l'importance des immigrants en Amérique et de la contribution enrichissante qu'ils apportent à leur pays d'adoption. De pouvoir communiquer ce thème par l'entremise d'un film, avec l'aide d'un scénario impeccable, d'un humour juste et retenu, et de touches d'un humanisme foncier, constitue un vrai défi que Mazursky a su relever avec finesse et savoir-faire.

Voici donc l'histoire drôlatique d'un saxophoniste soviétique qui, au cours de la tournée à New York du cirque pour lequel il travaille, décide soudain de désertier et de demander l'asile politique aux États-Unis. Il est aidé par un garde de sécurité qui l'accueillera dans sa famille de Harlem et par une jeune vendeuse italienne qui lui donnera son amour — tous deux employés du grand magasin Bloomingdale's.

Le héros devra s'adapter à la vie américaine, gardant du pays qu'il ne reverra plus des souvenirs chauds et inoubliables.

C'est sur ce canevas relativement modeste que Mazursky a bâti son récit qui se lit avec plaisir et se suit avec un intérêt constant. Robin Williams joue le Russe avec énormément de conviction démontrant enfin qu'il sait se débarrasser de sa carapace de comique totalement débridé lorsqu'un rôle en or comme celui-ci lui est proposé. Même Maria Conchita Alonso, dont le nom indiquait déjà qu'elle était plus hispanique qu'italienne (elle est vénézuélienne), s'en tire à merveille bien plus grâce à son talent qu'à son sex-appeal.

L'image est belle, cadrant les visages, les expressions avec beaucoup de vérité et l'intérêt suscité par la vie des nouveaux immigrants ne s'étiolé jamais en cours de route, ceci étant dû en grande partie à une maîtrise soutenue de la séquence et des dialogues.

Aimer un film de manière totale et sans équivoque est excessivement rare. (Pour moi, *Annie Hall* n'a pas encore été dépassé sur ce plan). La perception juste, la vision exacte d'un monde obéissent à des critères purement personnels, à des intérêts uniques, à des humeurs du moment. J'ai toujours aimé Paul Mazursky, bien que ses deux derniers films depuis *An Unmarried Woman* (soit *Willie and Phil* et *The Tempest*, librement inspirés par Truffaut et par Shakespeare) n'ont jamais atteint la verve et la richesse des scénarios originaux (écrits par lui tout seul, ou en collaboration). Mais avec *Moscow on the Hudson*, c'est le retour pour Mazursky à l'Amérique, celle de l'Américain, perçue par l'Américain. On n'a pas

besoin d'être Américain pour aimer l'Amérique, ni être immigrant pour officiellement adopter ce pays. De même, on ne peut éliminer tout un système de valeurs, critiquer toute allusion à la gloire d'un pays, sous prétexte qu'à sa tête se trouve un gouvernement officiellement impérialiste. Parce que, dans ce cas, pour avoir la conscience totalement tranquille, éliminons la Floride de nos vacances hivernales, le cinéma américain de notre liste de films à voir, George Gershwin de notre collection de disques et déguisons-nous lorsqu'on croit courir le risque d'être aperçu chez McDonald's dévorant un Big Mac...

Maurice Elia

REUBEN, REUBEN —
Réalisation: Robert Ellis
Miller — Scénario: Julius
J. Epstein, d'après le roman de
Peter DeVries et la pièce « Spofford »
d'Herman Shumlin — Images:
Peter Stein — Musique: Billy
Goldenberg — Montage: Skip Lusk
— Interprétation: Tom Conti
(Gowan McGland), Kelly McGillis
(Geneva Spofford), Cynthia Harris
(Bobby Springer), E. Katherine Kerr
(Lucille Haxby), Roberts Blossom
(Spofford) — Origine: États-Unis —
1983 — 101 minutes.

On s'attache à Gowan McGland un peu comme on s'attache au chat Garfield. Petit à petit, sa philosophie bien personnelle finit par nous gagner.

Au fait, pourquoi *Reuben, Reuben*? Pourquoi pas *Gowan, Gowan*? Agaçant ce titre, à la fin, on finit toujours par mêler les deux et la dernière chose à laquelle on s'intéresse dans le film, c'est bien le chien (pour qui l'ignore encore,

Reuben est un gros berger anglais). En fait, il sert tout juste de prétexte; un genre de *deus ex canina* qui vient précipiter, avec une touche d'ironie et d'humour noir, une fin dont on ne devait pas trop savoir par quel bout la prendre.

Ou alors *Julius, Julius*. Puisqu'il est bien clair, à mon avis, que la vedette, ici, c'est le scénariste-dialoguiste (et producteur) Julius J. Epstein. L'esprit de l'auteur de *Casablanca*, qui représente sûrement la quintessence de l'écriture hollywoodienne, est ici bien présent dans chaque situation, chaque réplique.

Reuben, Reuben, est un film qui porte l'étiquette « auteur au travail ». Les dialogues fourmillent de mots d'auteur. La première scène, celle du *ladies afternoon* où le poète Gowan McGland se présente à ces dames dans toute sa verve, nous met déjà l'eau à la bouche; « *Yes, I read Harold Robbins but I don't inhale* » (des problèmes en perspective pour la version française). Le problème, c'est que ça se limite à peu près à ça.

McGland est un véritable moulin à paroles et comme ses activités principales, boire et philosopher, sont des plus statiques, on cherche en vain un moyen d'activer tout ça.

Alors, qu'est-ce qu'on déambule dans ce film! *Reuben, Reuben* donne l'impression d'une interminable succession de marches de santé dans les paysages colorés de la Nouvelle-Angleterre (Gowan avec Geneva, Gowan, Spofford et Reuben, re-Gowan et Geneva, etc), une longue suite de mouvements à l'horizontale ponctuée de deux mouvements verticaux dont le premier a pour fonction de précipiter la relation entre Gowan et Geneva (lors-



que cette dernière croit que le poète éconduit a l'intention de se suicider avec son machin-truc orthopédique) et le second, le suicide accidentel, met fin à toute discussion.

Bref, rien de bien cinématique dans la vie de ce poète et la seule scène qui risquerait de remuer un peu d'air embarrassé plus qu'elle ne divertit. Dans un bar, Gowan feint de provoquer un type plutôt costaud et totalement dépourvu d'humour qui n'aime pas se faire traiter d'hétérosexuel, et attend la réaction de la jeune fille qui doit finalement se porter à sa défense. Entièrement prévisible, vous l'aurez deviné, et tout à fait déplacé dans le contexte.

Le grand-père de Geneva, qui se décrit lui-même comme un simple éleveur de poulets, arrive souvent comme un cheveu sur la soupe. Lorsque le vieux Spofford se plaint des ravages causés par l'arrivée en masse des citadins qui

envahissent la campagne et y font construire de chics quartiers conçus sur mesure pour les nouveaux riches, on acquiesce, bien sûr, mais on sent aussi l'offensive programmée. Ce passage aurait pu avoir été écrit par le personnage de Jeff Goldblum dans *The Big Chill*. Mais le bonhomme gagne notre sympathie et ce, en grande partie grâce à la sagesse tranquille et un peu cynique qui émane de Roberts Blossom.

Par contre, l'idée du poète jeté dans la fosse aux incultes est très séduisante. Gowan tombe pile dans la vie de ces femmes de banlieue, blasées et un peu délaissées par leur mari et qui d'ordinaire doivent préférer les œuvres de Sydney Sheldon à celles de McGland. Quoi de mieux qu'une célébrité de passage pour mettre un peu de piquant dans leur existence? Même un *has-been* plus très présentable fera l'affaire. Le poète devient l'amant-

fétiche, l'amant-trophée.

Arrive Geneva, la blanche colombe qui séduit l'artiste par son innocence et sa simplicité. Malheureusement Geneva est une idée, pas un personnage et la pauvre Kelly McGillis, avec ce rôle-piège, n'a rien à défendre ni à composer. Devant Conti/McGlanû (le plus génial numéro de tendre soûlard qu'on ait jamais vu), elle est médusée autant par l'acteur que par le personnage et sa fonction se limite à le suivre et à l'écouter. Il y a fort à parier que le passage de Kelly McGillis dans ce film aura contribué davantage à la publicité de Miss Clairol ou de la dernière collection Ralph Lauren qu'il n'aura servi à propulser la carrière de cette jeune actrice.

Le reste de la distribution, servi par des rôles autrement plus juteux, fait preuve de beaucoup de dextérité et de sophistication. Katherine Kerr est une véritable harpie qui ne desserre les dents que pour cracher son venin; elle se tire à merveille d'un rôle des plus ingrats.

Reuben, Reuben aurait pu être écrit il y a vingt ou trente ans (peut-on encore s'émouvoir devant une fille responsable qui oublie de prendre la pilule?). C'est l'oeuvre bîgrement bien figolée d'un scénariste expert mais aussi un exercice de narcissisme littéraire qui se repaît de son propre écho.

Dominique Benjamin

I CEMAN — Réalisation: Fred Schepisi — Scénario: Chip Proser, John Drimmer — Images: Ian Baker — Musique: Bruce Smeaton — Montage: Billy Weber — Interprétation: Timothy Hutton (Shephard), Lind-

say Crouse (Diane Brady), John Lone (le primitif), Josef Sommer (Whitman), James Tolkian (Maynard), Amelia Hall (Mabel), David Strathairn (Singe), Philip Akin (Vermeil), Danny Glover (Loomis), Richard Monette (Hagan) — Origine: États-Unis — 1984 — 99 minutes.

L'homme et la glace. L'homme moderne recherche sous la glace des ressources naturelles pour assurer sa survie industrielle et fait une découverte encore plus surprenante que celle du pétrole: l'homme ancien. Il y a peut-être quarante mille ans, un primitif s'est aventuré dans cette région glaciale et a été victime des forces de la nature. Gelé en un instant, il est resté ainsi jusqu'à maintenant. Quelle aubaine archéologique se disent les savants du centre de recherches arctiques financé par un complexe industriel. On se met donc

en frais de dégager de sa gangue de glace cet ancêtre inattendu de notre humanité. Plus grande surprise encore: l'homme donne des signes de vie, il fait mine de s'éveiller sur la table opératoire où on l'examine. Un dilemme s'offre alors: doit-on considérer ce cas unique comme un spécimen rare, et, selon les normes d'une froide objectivité scientifique, le découper, faire des prélèvements, tenter de percer le secret de sa survie pour en faire profiter l'humanité? ou faut-il le traiter comme un être humain à part entière, entrer en contact avec lui pour juger des progrès (s'il y a lieu), faits par l'homme depuis les siècles dans sa perception de son milieu?

Sujet fascinant on le voit, encore faut-il savoir l'exprimer en images assez éloquentes pour soutenir l'intérêt. Disons que le débat entre la stricte recherche clinique (la glace) et l'approche anthropologi-

que (l'homme) est résolu en faveur de la deuxième option, ce qui plaide en faveur de développements plus prenans. S'il avait fallu que la première l'emporte, on n'aurait guère eu droit qu'à des scènes de vivisection ou d'autopsie. On installe donc le primitif à son insu dans un environnement artificiel qui lui rappelle ses conditions de vie anciennes (en autant qu'on puisse le présumer) et on observe ses réactions, quitte à l'en tirer à l'occasion pour pratiquer quelques ponctions ou autres amabilités chirurgicales. Un jeune anthropologue, assez barbu pour ne pas l'effaroucher, vient lui rendre visite assez régulièrement dans son antre et établit avec lui une communication suffisante pour deviner certaines de ses préoccupations.

Déjà dans son film le plus connu, *The Chant of Jimmie Blacksmith*, le réalisateur australien Fred Schepisi avait su évoquer de façon fort convaincante un choc de cultures, la lutte entre deux traditions se partageant un même être. C'était là un récit fondé sur du vécu. Son nouveau film, tourné en majeure partie au Canada pour le compte de studios américains, oeuvre dans l'imaginaire, dans la science-fiction, en serrant toutefois au plus près le plausible ou du moins l'admissible. Qu'arriverait-il si...? Les spéculations qui découlent de cette question se présentent à tout le moins en termes dramatiques valables, même si quelques retournements apparaissent un peu faciles et certains personnages plutôt schématiques. L'appareillage scientifique à tout le moins est fort convaincant et le dialogue technique s'avère assez abstrus pour que les profanes dans l'auditoire soient portés à demander grâce. Mais cela même fait partie du jeu et aide



d'une certaine façon à se sentir en confiance.

Par ailleurs le traitement filmique réserve d'agréables surprises: la séquence du début alors que le bloc de glace contenant le corps du primitif est transporté par hélicoptère au-dessus des étendues neigeuses est d'une beauté à couper le souffle; l'opération dégagement réalisée à l'aide d'un rayon laser est fort adroitement ménagée dans la progression des découvertes, notamment celle du corps congelé de l'homme évoquant quelque sculpture du Moyen-Âge. Le réveil du chasseur dans le faux contexte naturel qu'on lui a aménagé pour ne point le dépayser est à ce point réussi qu'on se demande s'il ne s'agit pas là de réminiscences de sa vie passée et qu'on partage sa surprise lorsqu'il trouve au fond d'un ruisseau la bouche du boyau qui l'alimente.

Il faut dire que l'acteur choisi pour jouer ce rôle est assez étonnant; il s'agit d'un Chinois né aux États-Unis qui a suivi des cours de danse à l'opéra de Pékin. Par ses gestes, par ses mimiques, par ses grognements, il exprime toute une manière d'être, évoque un monde disparu. Lorsque les circonstances le mettent en contact avec les inventions modernes (appareil à photocopier, hélicoptère, etc.) ses réactions sont à la fois logiques et surprenantes. De surcroît, il y a une certaine orientation mystique dans la démarche du bonhomme, et le tour de force de Schepisi c'est de nous la faire admettre, toute fruste qu'elle soit.

Commencé sur un ton de froide observation scientifique, le film nous fait partager progressivement le point de vue du jeune savant qui sert de trait d'union entre

l'équipe et le sujet d'examen. Avec lui, on pénètre progressivement la mentalité simple de Charlie (comme on l'appelle dans le film) et on vient à respecter sa conception du monde. Si bien que lorsque, à la toute fin, il confond la machine volante avec l'oiseau trompeur qui lui sert de divinité, on partage son exaltation et on comprend son sacrifice.

Iceman, l'homme et la glace, la nature et la science. Le simplisme de l'opposition pourra en faire sourire certains, mais il y a assez de variations nouvelles, de touches inventives, d'humour même et de poésie dans le traitement pour en captiver plusieurs. Je suis du nombre; c'est un film devant lequel je n'ai pu rester de glace.

Robert-Claude Bérubé

RACING WITH THE MOON — Réalisation:

Richard Benjamin — Scénario: Steven Kloves — Images: John Bailey — Musique: Dave Grusin — Montage: Jackie Cambas — Interprétation: Sean Penn (Hopper), Elizabeth McGovern (Caddie), Nicolas Cage (Nicky), Suzanne Adkinson (Sally), John Karlen (M. Nash), Rutanya Alda (Mme Nash), Kate Williamson (Mme Winger), Julie Philips (Alice) — Origine: États-Unis — 1984 — 108 minutes.

En 1942, à l'époque de Noël, dans la petite ville de Point Muir, en Californie, deux jeunes hommes viennent de recevoir l'avis qui leur annonce leur mobilisation pour aller combattre en Europe. *Racing with the Moon* décrit leurs dernières semaines avant le grand départ, derniers regards jetés sur leur adolescence que viendront inter-

rompre les premiers sursauts de l'âge adulte. Sujet bateau qui emprunte ses racines à l'histoire de la petite ville américaine typique, très « Middletown, U.S.A. » Film bateau qui flotte sans vergogne sur les eaux territoriales de plusieurs films récents et moins récents.

Et c'est bien dommage, parce que le film de Richard Benjamin a des qualités particulières (trop peu nombreuses, malheureusement) qui auraient pu le faire résonner comme un glas dans le tas de produits du cinéma américain contemporain ayant l'adolescence pour sujet.

Point de gymnastique subtile de l'esprit dans *Racing with the Moon*. Hopper rencontre Caddie et c'est le coup de foudre. L'amour, c'est la suivre partout, lui offrir des fleurs, c'est lui apprendre à jouer du piano lorsque lui-même a l'instrument en horreur. L'amour, c'est aussi le romantisme à l'américaine réduit à sa plus simple expression: on est les seuls à connaître un lac caché où l'on se baigne tout nus en janvier, et il faut le faire, car au printemps, dit Hopper, « je ne serai plus là ». C'est de cette manière d'ailleurs que le film sait parfois faire la part des choses en ce sens qu'il dissimule, derrière la froide réalité d'une vie choisie par d'autres, la fougue adolescente et les premiers élans des sens. Ainsi, l'éclosion de l'amour entre Hopper et Caddie revêt-elle un semblant d'implacabilité rehaussée par certaines scènes judicieusement choisies comme celle où le jeune couple s'amuse à s'embrasser, couchés en plein milieu d'une route carrossable, indifférents à toute probabilité; ou encore la scène où le tatoueur déclare que ce serait trop cher de tatouer l'aigle américain sur la poi-



trine de Hopper (« *The bird of freedom doesn't come cheap!* »).

Plusieurs relations humaines entre personnages secondaires sont escamotées au profit d'une nostalgie bon marché que le scénario du jeune Steven Kloves (23 ans) n'aide pas à attiser. Par exemple, le père de Hopper est fossoyeur et entretient avec son fils des rapports suffisamment affectueux pour gagner à être développés. Lorsque, par exemple, le père évoque Caddie, la nouvelle (et première) petite amie de son fils, il dit: « I bet she looks like a rose and smells as sweet », ajoutant une touche de tendre fraîcheur qui est souvent absente de plusieurs films du genre. En fait, la scène est probablement là pour faire pendant aux rapports de Nicky avec son père. Nicky est l'ami

intime de Hopper. Ensemble, ils travaillent au bowling local. Nicky est moins sensible que Hopper: il n'a pas de mère, son père est un névrosé, et il a rendu sa copine Sally enceinte.

Les thèmes abordés et mis en images sous la direction de Richard Benjamin (acteur devenu réalisateur depuis *My Favorite Year*) sont sobrement présentés, mais rien de nouveau ne transcende l'ensemble. L'empreinte de *Summer of '42* est là, du début à la fin. Une fantastique partie de billard (dont on devine l'issue) rappelle *The Sting*. Les « riches bâtards » sont caricaturés et l'affrontement avec eux sort tout droit de *Breaking Away*. Le thème de la petite ville qu'il faut quitter pour aller chercher le bonheur tout seul à l'aventure a été

abordé plus d'une fois dans les douze derniers mois (*Flashdance*, *All the Right Moves*, *Reckless*). La première rencontre « cute » dans la bibliothèque rappelle une scène analogue dans *Baby, It's You*. Même des idées de scènes proviennent de *The Graduate*: Hopper qui s'accroche à l'arrière de l'autobus (Dustin Hoffman, lui, était à l'arrière, mais à l'intérieur); la fuite après la défaite au billard est réalisée grâce à une queue de billard placée en travers de la porte emprisonnant ainsi les poursuivants (tout comme le même Dustin Hoffman l'avait fait avec une grande croix en travers de la porte de l'église avant de s'enfuir avec Katharine Ross).

Seule l'interprétation, de tout premier ordre (Sean Penn, Elizabeth McGovern, Nicolas Cage) sauve le film de la banalité ressassée.

Maurice Elia

S **TAR 80** — Réalisation: Bob Fosse — Scénario: Bob Fosse, d'après l'article de Teresa Carpenter « *Death of a Playmate* » — Images: Sven Nykvist — Musique: Ralph Burns — Montage: Alan Heim — Interprétation: Mariel Hemingway (Dorothy Stratten), Eric Roberts (Paul Snider), Cliff Robertson (Hugh Hefner), Carroll Baker (la mère de Dorothy), Roger Rees (Aram Nicholas) — Origine: États-Unis — 1983 — 104 minutes.

Dans *Star 80*, Mariel Hemingway interprète le rôle de Dorothy Stratten, jeune Canadienne de dix-huit ans devenue, du jour au lendemain, la plus célèbre des *playmates* du magazine *Playboy*. Dans les trois ou quatre dernières

minutes du film, on peut à loisir admirer son corps nu dans les poses les plus variées: étendu voluptueusement sur un lit couvert de satin argenté, ou sur le plancher de sa chambre, recouvert de sang, la tête broyée par une décharge de carabine. Dorothy Stratten fut un temps promise à une carrière prestigieuse, avant d'être tuée par son mari. Lui, c'est Paul Snider, ex-entreteneur de prostituées, devenu l'agent de Dorothy et qui, par jalousie et désespoir, lui tire une balle dans la tête, puis se suicide. La dernière image du film nous montre les deux corps nus ensanglantés, jonchant le sol. C'est une image qui pourrait fort bien avoir fait la page couverture de ces journaux minables s'attachant à couvrir les faits divers les plus sordides. Le film de Bob Fosse n'est pas, dans un sens, sans jouer sur une corde raide qui pourrait, justement, nous le faire assimiler à ce genre de journalisme à sensation. C'est un film presque totalement dépourvu de concessions, filmé dans un style parfois très vulgaire et qui réussit souvent fort bien à dépeindre certains aspects peu reluisants du show-business. Dans *Star 80*, Fosse gratte le vernis scintillant de cet univers sans nécessairement aller très loin dans l'analyse, mais se contentant plutôt de faire quelques constatations dont l'accumulation finit par renvoyer un portrait convaincant dont l'impact est incontestable. Le film baigne dans un climat souvent sordide où le personnage de Dorothy Stratten prend l'allure, dès le départ, d'une victime littéralement broyée par un système où l'individualité de la jeune fille devient l'objet d'un marchandage pur et simple, par le biais de son corps. La candeur et l'innocence de Stratten finit par créer un malaise



extrêmement efficace lorsqu'il devient évident qu'elle n'a même pas conscience d'être manipulée. Fosse reprend constamment l'élément dichotomique de l'image publique et privée de son héroïne, dont le contraste est assez spectaculaire. La démonstration s'épuise pourtant assez vite et, bien que ce soit l'objet principal du film, Fosse s'applique également à analyser la psychologie de Paul Snider, en essayant de comprendre les raisons qui finissent par le pousser à tuer sa « découverte », puis à se suicider. Le personnage de Snider n'est pas moins innocent que celui de Stratten. C'est un personnage pathétique qui gouverne l'existence de sa femme pour assurer son propre profit. C'est une sorte de gigolo minable que Fosse décrit comme un être rapidement dépassé par sa « création » et strictement incapable de faire face à la moindre situation de crise. Le film

nous le dépeint de façon quasiment caricaturale, mais néanmoins convaincante et parfois troublante.

Star 80 tire profit d'un sujet finalement très fort qui ne peut pas faire autrement que de piquer notre curiosité. Mais c'est également un sujet extrêmement scabreux et que Fosse traite avec un manque curieux d'unité de langage. D'autre part, le film essaie tant bien que mal d'adopter un style documentaire, à la fois rétrospectif et spéculatif, en utilisant le truc des fausses interviews. Or, cette méthode n'a jamais été très convaincante à moins d'être utilisée dans un film totalement fictif où n'intervient pas l'aspect faussé des entretiens puisque tout est faux dès le départ. C'est un « style » qu'on a de la difficulté à prendre au sérieux depuis la très pertinente parodie qu'en a fait Woody Allen dans *Zelig*. D'autre part, Fosse tra-

hit volontiers l'aspect documentaire de sa méthode en montrant plusieurs anecdotes totalement reconstruites et dramatisées à partir de pures hypothèses. C'est dans ces moments-là que le film atteint son impact le plus grand (comme dans la scène finale, pour ne citer que l'exemple le plus spectaculaire). *Star 80* est un film efficace lorsqu'il assume entièrement son rôle de dramatisation pure, c'est-à-dire lorsque la réalité des faits est présentée sous une forme qui fait appel à la fiction. Ces moments-là sont d'ailleurs les plus nombreux.

Martin Girard

À NOS AMOURS —
Réalisation: Maurice Pialat
— Scénario et dialogues:
Arlette Langmann et Maurice Pialat — Images: Jacques Loiseleux —
Musique: Purcell, « *The Cold Song* » par Klaus Nomy — Montage: Yann Dedet, Sophie Coussein, Valérie Condroyer, Corinne Lazare, Jean Gargonne, Nathalie Letrosne, Catherine Legault — Interprétation: Sandrine Bonnaire (Suzanne), Dominique Desnehard (Robert), Maurice Pialat (le père), Evelynne Ker (la mère), Anne-Sophie Maillé (Anne), Christophe Odent (Michel), Cyr Boitard (Luc) — Origine: France — 1983 — 102 minutes.

Quel merveilleux titre que celui du dernier film de Maurice Pialat; titre évocateur de l'attachement de Pialat à son sujet, l'univers des liens amoureux, dans lequel il se révèle et nous force à nous reconnaître. *À nos amours* se regarde comme un miroir direct de notre incapacité à aimer, mais il possède à la fois le charme immé-

diat d'une confiance, l'intensité d'un cri d'alarme et le poids énigmatique d'un aphorisme. Encore une fois, le cinéaste de *Nous ne vieillirons pas ensemble* et de *Lou-lou* surprend et bouleverse.

Fidèle à ses films précédents, Pialat se situe entre les pôles d'un même axe — celui de la vie et de la mort —, puisqu'il traite de l'amour qui échoue et de la famille qui se disloque. Suzanne (admirablement interprétée par Sandrine Bonnaire) a l'âge d'une cégépienne. Elle regarde le monde qui l'entoure, elle y cherche une place et un sens. Sa famille n'a rien à lui offrir, ni modèle auquel s'identifier, ni présence signifiante. Autour d'elle, des adultes indifférents, un frère dont l'apparente affection ne cache qu'agressivité et concupiscent, une mère hystérique dans sa détermination à contrôler Suzanne, un père complice (joué par Pialat lui-même) qui prend la fuite pour sauver sa peau.

Comme beaucoup de jeunes de son âge, Suzanne refuse la

solitude et cherche par la rencontre avec l'autre ce qui la fera exister. Le seul point d'ancrage qui lui reste, c'est son corps et sa sensualité; d'ailleurs, l'admiration qu'elle porte à Bonnard en témoigne. Aussi fait-elle l'amour, presque sans discernement, avec le premier venu. Mais chaque rencontre creuse le vide plutôt qu'elle ne le comble. Après l'amour, elle dit: « C'est le seul moment où je m'oublie, où j'oublie tout... c'est pour ça que j'aime tant ça... Mais après, la machine se remet en marche... j'ai l'impression d'avoir le coeur sec. »

Incapable d'aimer, elle tente de se raccrocher au seul être auquel elle est profondément attachée: ce père, figure de l'inaccessible, de l'absence. « Quand je rencontre un type, je pense à mon père... et je me dis: s'il l'avait connu, est-ce qu'il lui plairait? Alors je me mets à penser à sa place, et si je réponds non, c'est fini... »

Chaque rencontre amoureuse apporte à la jeune « collectionneuse » la certitude qu'il n'y a



pas d'amour, même pour ceux qui disent aimer. L'amour est mort, comme a pu le dire Nietzsche à propos de Dieu.

Empreint d'une sensualité proche de Rohmer dans ses premières images, *À nos amours* bascule ensuite, par la sécheresse du montage et la dureté des relations entre les personnages, dans une atmosphère dont la tension rappelle certains films de Godard (*Week-End*, *Prénom Carmen*).

La mise en scène de Maurice Pialat, toujours audacieuse, atteint dans *À nos amours* une maîtrise inégalée. Le recours très efficace à l'improvisation permet de faire éclater le cadre narratif traditionnel du récit sans pour autant nous éloigner d'une trame dramatique offrant un puissant réalisme psychologique. Ainsi la séquence, où le père annonce à sa fille qu'il quitte sa famille, possède une chaleur pudique, une intimité étouffante, une sympathie exceptionnelle. Ce moment de grâce constitue la cheville centrale du film: le départ du père déclanchera l'éclatement de la famille, laissant voir des êtres tragiquement isolés et incapables de relations sinon sous le mode de l'hostilité.

À nos amours en plus d'être un douloureux constat d'échec est aussi un questionnement exigeant sur nos amours, où tout est montré à travers le regard triste et lucide d'une jeunesse désespérée. Film sans rémission, qui ne fait pas appel à la séduction, qui n'exige pas l'approbation, mais qui nous confronte et nous force à examiner la qualité de notre mode d'être.

André Giguère

ROMANCING THE STONE — Réalisation: Robert Zemeckis — Scénario: Diane Thomas — Images: Dean Cundey — Musique: Alan Silvestri — Montage: Donn Cambern — Frank Morriss — Interprétation: Michael Douglas (Jack Colton), Kathleen Turner (Joan Wilder), Danny de Vito (Ralph), Zack Norman (Ira), Alfonso Arau (Juan), Manuel Ojeda (Zolo), Holland Taylor (Gloria), Mary Ellen Trainor (Elaine) — Origine: États-Unis — 1984 — 111 minutes.

Peut-on imaginer, ne serait-ce qu'un instant, ce que fut l'enfance d'Indiana Jones? Ou alors ce qu'il fait de ses week-ends lorsqu'il ne courtise pas quelque catastrophe dans un coin perdu du globe? Là réside, à mon avis, la principale différence entre *Romancing the Stone* et *Raiders* et Cie. Nous avons ici affaire à des protagonistes redevenus humains et qui se définissent autrement que dans la bagarre. Les acteurs ne sont plus des marionnettes brimbalées au gré des événements et des cascades. Voilà un type d'aventure qui nous laisse le temps de souffler à l'occasion, d'observer et de penser entre deux coups de massue sans pour autant traîner de la patte.

La séquence-générique nous expose en un tournemain tout ce qui est nécessaire pour situer et comprendre les états d'âme de Joan Wilder, auteur de romans faciles, grande sentimentale casanière et timorée.

D'ailleurs, il apparaît très vite que Joan est le centre d'intérêt du récit. C'est elle que nous suivons et même s'il revient à l'aventurier Jack Colton de lui frayer un chemin jusqu'à la civilisation, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle

y arrivera de toute façon. C'est sa progression à elle qui nous intéresse, Colton faisant souvent figure d'acolyte, et cela tiendrait en grande partie à l'inter-relation Turner-Douglas.

Kathleen Turner, omniprésente et modeste à la fois, fait preuve d'un réel flair pour la comédie (on est bien loin de la Mattie Walker de *Body Heat*) et Douglas doit tout faire pour se maintenir à flot. Ce n'est pas un hasard si les moments où Colton croit avoir le dessus fonctionnent moins bien. Face à l'étonnante souplesse de Turner, il ne fait pas vraiment le poids et ne s'impose surtout pas avec la force qu'exige le rôle. Si Joan voit en lui la réplique vivante du Jessie de ses romans, elle devrait être subjuguée par sa virilité, alors qu'en fait, avec des talons, elle est plus grande que lui. D'ailleurs, il les lui coupe...

Contrairement à la Leia de *Star Wars* ou à la Marion Ravenwood de *Raiders*, Joan Wilder n'a rien d'un garçon manqué. On s'étonne d'ailleurs qu'en la voyant ainsi perdue et désespérée au milieu de la jungle, Colton ne la reluque pas plus. Il faudra qu'il atterrisse entre ses cuisses au terme d'une mémorable dégringolade dans la boue pour enfin la remarquer (ici, la cohérence est sacrifiée au bénéfice du gag; Joan a effectivement atterri de l'autre côté et devrait lui faire dos). On pourrait d'ores et déjà inclure cette scène dans une anthologie aux côtés des envolées de *Superman*, du bar de Mos Eisley dans *Star Wars* ou de la scène du plongeon dans *Butch Cassidy and the Sundance Kid*.

Romancing the Stone adresse un clin d'oeil en même temps qu'un pied-de-nez à tous les



films d'action des dernières années et peut se lire comme un pot-pourri de références: les alligators d'Ira évoquent toutes les bestioles à grande gueule qui ont infesté nos écrans depuis dix ans; la main coupée de Zolo nous ramène à *The Empire Strikes Back*; le cadavre du pilote de l'avion écrasé fait bien sûr penser aux squelettes des Catacombes (décidément...); le bateau-taxi qu'emprunte Joan dans le port de Cartagena porte le nom d'*Orca* tout comme le bateau de Quint, le chasseur de requins dans *Jaws*. Et toute cette folle course au trésor ne rappelle-telle pas celle de *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, le grand W en palmiers étant remplacé par un cactus en forme de fourchette?

Une seule ombre au tableau: la conclusion déçoit puisqu'elle accuse un net transfert

d'intérêt au profit de Colton. Après avoir surmonté ses plus grandes craintes, délivré sa soeur et être sortie victorieuse d'un corps à corps dramatique avec le sanguinaire Zolo (diminué, il est vrai, mais tout de même...), Joan demeure une incurable romantique. Toutes ses épreuves ne l'ont pas suffisamment enhardie face à la vie, semble-t-il et elle attend encore le prince charmant: nous voilà revenus à la case de départ. Joan ne verra son rêve réalisé que lorsque Jack aura ce qu'il veut (en l'occurrence, un voilier). La fin semble donc célébrer davantage le succès de Colton que celui de Joan. Compensation de producteur...?

Après *I Wanna Hold Your Hand* et *Used Cars*, Robert Zemekis signe ici son 3e film. Issu de l'usine à bombardiers de Spielberg (on parle maintenant de l'écurie des

protégés de Spielberg comme on parlait il y a dix ans de l'écurie Coppola), son approche est toutefois plus posée. Il nous laisse le temps de goûter le temps et l'espace; la forêt sud-américaine respire, elle a parfois une présence quasi-tactile.

Finalement, il fallait bien qu'un tel scénario soit l'oeuvre d'une femme pour qu'on lui doive l'avènement de la « femme-héros »: non pas l'héroïne mais le juste équivalent féminin du héros. Et la scénariste Diane Thomas serait en train de préparer un petit quelque chose pour Steven Spielberg. Le monde est décidément bien, bien petit.

Dominique Benjamin

UN AMOUR EN ALLEMAGNE — Réalisation: Andrzej Wajda — Scénario: Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Boleslaw Michalek, basé sur le roman de Rolf Hochhut — Images: Igor Luther — Musique: Michel Legrand — Montage: Halina Prugar-Ketling — Interprétation: Hanna Schygulla (Paulina Kropp), Piotr Lysak (Stanislas Zasada), Daniel Olbrychski (Wiktorczyk), Armin Muller-Stahl (le capitaine Meyer), Bernard Wicki (Dr. Borg), Marie-Christine Barrault (Maria Wyler) — Origine: France-Allemagne — 1983 — 110 minutes.

Dans les commentaires sur *L'Homme de marbre* (1977) et *L'Homme de fer* (1981),⁽¹⁾ j'ai suffisamment exprimé mon admiration pour Andrzej Wajda. Je me sens d'autant plus libre pour regretter l'échec (relatif!) que constitue *Un Amour en Allemagne*. Présenté à

(1) Séquences, no 104, pp. 40-41 et no 106, pp. 34-36.



Venise en 1983, ce film nous arrive dans une version doublement amputée. D'après le compte rendu qu'en avait publié « Variety » le 14 septembre 1983, la scène finale montrait une Hanna Schygulla vieillie, devant les images télévisées de Lech Walesa qui proclame la victoire des grévistes de Gdansk. Cette scène, à laquelle Wajda devait attacher une grande importance, a disparu. D'autre part, comme le disait le réalisateur à Cracovie, où le film fut présenté en janvier par l'Institut français, on avait aussi supprimé plusieurs détails destinés à mieux illustrer l'aspect administratif d'un système totalitaire imposé à une société qui compte non seulement des bourreaux, mais aussi des bureaucrates appliqués à exécuter scrupuleusement les consignes reçues.

Ce genre d'amputations contribue à la confusion que le spec-

tateur ne manquera pas de ressentir quant aux intentions du metteur en scène.

Rappelons qu'à l'origine du film, il y avait un « fait divers » tragique, survenu à Lechnacker, petit village allemand près de la frontière suisse. Rosi Lindner, tombée amoureuse d'un Polonais envoyé chez elle comme travailleur déporté s'y suicida quand leur liaison, découverte par les autorités locales, devait conduire son amant à l'échafaud.

Rolf Hochhut (dont « Le Vicaire » et « Les Soldats » ont révélé le goût pour la présentation romancée des faits historiques) tira de cet événement un livre intitulé « Un Amour en Allemagne ». Une première transposition des personnages et des faits en résulta.

Le livre donnait à Wajda l'occasion de réaliser un film en Allemagne et d'y employer plusieurs

de ses collaborateurs à un moment où l'état de guerre, décrété le 13 décembre 1981, paralysait leur travail en Pologne.

Agnieszka Holland et Boleslaw Michalek furent recrutés pour rédiger le scénario et procéder ainsi à une nouvelle transposition de la matière. Daniel Olbrychski accepta un rôle très secondaire à côté du peu connu Piotr Lysak. Leur insertion dans le groupe d'interprètes allemands (à l'exception de Marie-Christine Barrault, remarquable dans son rôle épisodique), dominé par Schygulla, n'a pas pu se faire sans quelque difficulté.

Il en résulte un produit hybride, ni polonais, ni allemand. On se demande s'il veut démythifier par le biais de la petite chronique de la vie quotidienne l'horreur de la guerre totale et du système totalitaire ou bien les dénoncer d'une manière d'autant plus féroce qu'elle semble anodine. Les individus, tous médiocres d'une façon ou d'une autre, s'agitent comme des mouches attrapées par le papier collant d'un système. Qu'on est loin de l'élan romantique du *Diabole au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), sujet pourtant semblable! L'amour dont la folie pouvait expliquer, sans pourtant la justifier, la conduite des protagonistes, se voit réduit ici à la seule dimension érotique, présentée avec un mauvais goût qui surprend chez un artiste de la classe de Wajda. La scène du préservatif a de quoi faire hurler. C'est donc pour cela qu'on risque des vies?

Parmi les moments réussis du film, citons l'examen qui doit établir la race aryenne du jeune Polonais et le dialogue avec son présumé bourreau. Très impressionnante aussi la scène de l'exécution.

Le résultat négatif d'une

enquête menée à distance de quarante ans témoigne-t-il de la difficulté — pour ne pas dire: impossibilité — de connaître la vérité historique? Peut-être, mais ceci n'est pas assez clair.

André Ruzkowski

PIPICACADODO —
 Réalisation: Marco Ferreri
 — Scénario: Gérard Brach
 et Marco Ferreri, en collaboration
 avec Roberto Benigni — Images:
 Pasquale Rachini — Musique: Phi-
 lippe Sarde — Montage: Mauro
 Buonanni — Interprétation: Roberto
 Benigni (Roberto), Dominique Laf-
 fin (Isabella), Chiara Moretti (Irma),
 Carlo Monni (Paolo), Girolamo
 Mazzano (le juge), Luca Levi (Luca)
 et les enfants de l'école maternelle
 « Peep Bertini », Cortinelli, Bolo-
 gne — Origine: Italie — 1979 —
 112 minutes.

Marco Ferreri est un auteur controversé et provocateur. C'est également un réalisateur qui nous a fait passer, au cours de sa carrière en dents de scie, du pire au meilleur. Avec *Pipicacadodo*, c'est, hélas! du pire qu'il s'agit. Avant de commencer la critique proprement dite, j'aimerais parler du titre italien *Chiedo Asilo* parce qu'il annonce mieux les intentions de l'auteur. En effet, il exprime deux idées différentes et ambiguës, soit d'une part le désir d'aller à l'école (maternelle) et d'autre part la recherche d'un refuge. *Pipicacadodo* raconte l'histoire de Roberto, jeune enseignant qui se prépare à prendre son premier poste comme maître de maternelle. Après avoir jeté un dernier coup d'oeil à ses manuels de pédagogie, il se rend à l'école et commence à pratiquer

un enseignement tout personnel qui s'écarte délibérément des normes. Aidé par son assistant Luca, il laissera libre cours à l'imagination et fera entrer à l'école la télévision, un âne et une reproduction géante de Goldorak. Inutile d'expliquer, les symboles ne sont que trop clairs. Parmi ses élèves, se trouvent Jean-Louis, un enfant autiste pour qui il se prendra d'affection et avec qui il ira s'enfoncer dans la mer et Michaela dont la mère Isabelle, jeune, jolie et sympathique tombe amoureuse de Roberto qui, sans trop s'en rendre compte et sans le vouloir vraiment, lui fait bientôt un autre enfant. Quelques personnages secondaires apparaissent bien ici et là, mais ils sont mal développés et mal intégrés, tout comme les situations annexes qui semblent plaquées sans avoir de raison d'être. Voilà pour ce qui est de cette histoire affligeante de banalité, mais derrière laquelle il est bien évident que se dissimulent quelques idées. Lesquelles? Le droit à une éducation libérée de contraintes, le droit à la régression, le renouvellement néces-

saire du couple... Quelques propositions libertaires depuis longtemps dépassées, sans oublier évidemment quelques idées plus ouvertement politiques, mais exprimées d'une façon désespérément naïve et superficielle. Il n'en est pour preuve que de mentionner la discussion politique entre le juge et Roberto sous le portrait de Che Guevara ou la visite des enfants à l'usine déclarée dangereuse pour les chers bambins parce que polluée, mais acceptable pour les parents parce qu'ils y travaillent d'où Ferreri tire la conclusion suivante: Faites travailler les enfants et ainsi l'usine ne sera plus dangereuse pour eux! Et ainsi de suite... ad nauseam! Ces idées sont réduites à des clichés simplistes et sont, de plus, fort mal incorporées aux éternelles et obsessionnelles récurrences ferreriennes, telles que la passivité devant la femme, la fuite devant la paternité et la disparition du mâle dans la mère — plasma originel —, au moment même où on entend les premiers vagissements d'un nouveau-né. Film mysogine qui plus est, s'il faut en croire le personnage d'Isabelle, belle et sympathique, mais complètement paumée et les propos hargneux proférés par la psychologue contre la mère de Jean-Louis, tenue pour seule et unique responsable de l'état de son enfant.

Pipicacadodo, c'est de la mayonnaise qui a refusé de prendre, un ensemble mal homogénéisé de thèmes libertaires simplifiés et éculés et d'images personnelles chères à Ferreri. Ce film vide et mortellement ennuyeux est de plus mal réalisé: la mise en scène brille par son absence (Y aurait-il eu régression même à ce niveau?) Les éclairages sont trop contrastés, violents et crus. La structure narrative est



complètement effilochée et présente une suite d'anecdotes caricaturales; le dialogue est totalement inepte. Quant au montage, il se permet des audaces qui nous font passer sans transition du lit à la toilette et à la table! Pour chapeauter le tout, le film est desservi par une interprétation lourde, maniérée et peu convaincante de Roberto Begnini qui demeure toujours à l'extérieur de son personnage et ne lui confère jamais la moindre crédibilité. Un échec irrécupérable.

Simone Suchet

S **TREAMERS** — Réalisation: Robert Altman — Scénario: David Rabe, d'après sa pièce — Images: Pierre Mignot — Montage: Norman Smith — Interprétation: Matthew Modine (Billy), Michael Wright (Carlyle), Mitchell Lichtenstein (Richie), David Allen Grier (Roger), Albert Macklin (Martin), Guy Bond (Sgt. Rooney), George Dzundza (Sgt. Cokes) — Origine: États-Unis — 1982 — 118 minutes.

J'ai beaucoup d'admiration pour Robert Altman. J'admire son indépendance commerciale, sa maîtrise naturelle du langage filmique, son habileté à la direction d'acteurs, son humour souvent troublant et surtout sa capacité de passer d'un genre à l'autre sans nier son style et ses préoccupations thématiques. Hélas, c'est en vain que j'ai essayé de retrouver toutes ces qualités dans *Streamers*, un film entièrement figé dans les pires formules de théâtre sur grand écran. Altman a complètement cédé, ici, à la servitude du cinéma s'adaptant à un autre médium. C'est-à-dire, pour résumer la situation, qu'il braque sa caméra et laisse le gros du travail aux

acteurs. Dans les circonstances, ceux-ci s'en tirent du mieux qu'ils le peuvent, ayant à se débrouiller avec une mise en scène à peu près inexistante et des dialogues chargés à outrance de bons mots préfabriqués et incroyablement peu convaincants. Le film vaut ce que vaut la pièce, moins le bénéfice de la scène et du contact entre les acteurs et le public. C'est probablement ce qui peut arriver de pire à ce genre de production.

Dans son film précédent, *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean*, lui aussi une adaptation d'une pièce, Altman s'était donné la peine de filmer une pièce, c'est-à-dire de lui insuffler un langage cinématographique, une forme tant sur le plan visuel que narratif. Dans *Streamers*, peut-être en raison de la faiblesse du matériel, Altman se contente de filmer des dialogues, sans chercher à don-

ner un rythme ou un souffle particulier à sa réalisation. Il passe d'un gros plan à un plan général, puis revient à un autre gros plan, selon que les personnages dérapent sur une longue tirade (elles sont légion) ou marchent de leur couchette à leur garde-robe. Il apparaît évident très tôt dans le film que le réalisateur porte une confiance aveugle dans l'intérêt de ce que ceux-ci ont à dire. Il est permis, bien sûr, de partager cet intérêt et d'apprécier le film pour ce qu'il est, mais on peut difficilement nier que ce soit là du travail mineur et fort peu original de la part de l'auteur de *Nashville* et du magistral *3 Women*. *Streamers* revendique son origine théâtrale avec une obstination dont on s'explique mal la nécessité. Altman semble s'être complètement interdit de nous faire oublier qu'on assiste à du cinéma « de scène » et le résultat est un film étouffant qui gaspille



inutilement l'énergie du spectateur. On est finalement obligé d'écouter de très longs monologues philosophiques que les acteurs récitent confortablement étendus sur leur lit, sans qu'il n'y ait quoi que ce soit d'autre que cette verbosité pour retenir notre attention. Les films d'Altman ont toujours été assez verbeux, certes, mais le réalisateur prenait soin d'intégrer les dialogues dans une véritable chorégraphie d'échanges où les acteurs étaient soutenus par une mise en scène fouillée, un travail sur l'espace, la narration et la recherche d'une analyse de la fonction du groupe dans la société. Dans *Streamers*, même si le film a potentiellement tous ces éléments, rien n'arrive vraiment à décoller. Surtout, probablement, parce que le film repose essentiellement sur un esprit de discours individuels où les personnages, l'un après l'autre, évoquent leurs expériences passées ou leur philosophie de la vie. Il y a, bien sûr, quelques conflits ici ou là, particulièrement à la fin, où explose une violence qui semble d'ailleurs contenue depuis le début du film. Mais là encore, on sent beaucoup trop la présence de l'écriture derrière chaque geste ou chaque réplique. La dramatisation est affectée et n'arrive pas à être percutante.

Le film repose sur une idée intéressante en soit qui rejoint l'une des préoccupations du réalisateur, soit l'étude du comportement d'un groupe dans un moment particulier. L'ironie, ici, c'est que, dans cette histoire qui se passe dans un dortoir où de jeunes soldats attendent leur embarquement pour le Vietnam, ceux-ci finissent par s'entre-tuer plusieurs heures avant leur départ pour le (véritable) champ de bataille. Mais Altman aborde ici des

problèmes déjà traités dans un nombre incalculable de films (le racisme, la guerre, l'homosexualité), sans apporter la plus petite nouveauté à l'ensemble. Tous les conflits évoqués ici ont d'ailleurs fait l'objet d'oeuvres précédentes du réalisateur. En plus (décidément!), *Streamers* manque totalement d'humour, ce qui est assez incroyable quand on songe qu'il s'agit là de l'élément rhétorique le plus percutant d'Altman dans ses autres films (Altman est le plus grand humoriste satirique du cinéma américain actuel). Une très grande déception, donc, de la part d'un cinéaste beaucoup trop bon pour se contenter de filmer ainsi du théâtre très moyen.

Martin Girard

L A FEMME DE MON POTE — Réalisation: Bertrand Blier — Scénario: Bertrand Blier, Gérard Brach — Images: Jean Penzer — Musique: J.J. Cale — Montage: Claudine Merlin — Interprétation: Michel Coluche (Micky), Isabelle Huppert (Viviane), Thierry Lhermitte (Pascal), François Perrot (le médecin), Farid Chopel (le lascar), Daniel Colas (le dragueur) — Origine: France — 1983 — 100 minutes.

On connaît le sens de la démesure, les excès de lyrisme et le goût de la provocation de Bertrand Blier. Il ne veut rien faire comme les autres. De plus, on peut se méfier de ses titres. *Les Valseuses*, ce n'était pas une comédie musicale sur les tendres amours de Johann Strauss. *Préparez vos mouchoirs* n'avait rien du mélodrame annoncé. C'était plutôt une comédie de moeurs bizarres où l'arrivée d'un garçon de treize ans semait un

désarroi supposément salutaire. *Buffet froid*, avec ses personnages à la morale congelée, donnait des sueurs chaudes à ceux qui les rencontraient.

Quant à *La Femme de mon pote*, pour une fois, le titre annonce la marchandise que Bertrand Blier avait d'ailleurs étalée dans ses films précédents. D'où vient que la critique qui encensait avec allégresse *Les Valseuses* et *Préparez vos mouchoirs* s'est montrée fort boudeuse face à ce film qui, sans être une oeuvre magistrale, ne m'a pas déçu en tenant compte du genre très personnel de Blier? On a dit que Blier s'était abaissé jusqu'à commettre un boulevard sans intérêt. On a même parlé d'un « Blier à oublier ». Serait-ce parce que Blier se montre moins provocant et plus sage dans son allure? Aurait-on été déçu par un certain manque d'audace à se mettre dans les yeux? Voyons cela de plus près.

Pascal vend des articles de sport à Courchevel. Micky est disc-jockey dans une discothèque. Une longue amitié les unit dans un partage constant depuis plusieurs années. Arrive Viviane comme un immense pavé sur cette amitié que rien n'a pu ébranler. Cette amie de Pascal veut séduire Micky qui résiste de moins en moins à ce cadeau piégé. Comment cela va-t-il se terminer? Le film vous le dira.

Quand on reproche à Blier la minceur de ses personnages, je me surprends à être d'accord jusqu'à un certain point. Par exemple, le personnage de Pascal est assez terne. J'aurais peine à analyser son caractère à l'intérieur d'un maigre paragraphe. Viviane? On peut la décrire comme une fille de passage qui a la bougeotte. Elle fait de son instabilité une sorte de car-

rière capricieuse. Elle ne veut pas jouer à la garde-malade avec Micky. Cependant, elle revient vers lui et se dit amoureux de lui depuis leur première rencontre. Ce comportement ressemble davantage à un manque de profondeur qu'à du mystère. Viviane, c'est la femme-objet par excellence. Dire que les films de Bertrand Blier souffrent de misogynie, c'est devenu un cliché ou un pléonasme. C'est selon. Passons. Il y a aussi des longueurs dans la seconde partie. À la longue, on s'y fait: de nos jours, c'est si fréquent au cinéma. Et pas seulement dans les films français.

On ne demande pas à une comédie de situations d'aller dévaliser le plus gros arsenal de psychologie en conserve sur le marché du cinéma. On lui demande de nous intéresser avec des situations plus ou moins cocasses pour nous faire rire ou sourire. Pour ma part, devant *La Femme de mon pote*, je n'ai pas ri aux éclats, mais j'ai sou-

vent souri.

À l'actif du film, des dialogues savoureux. Dès le début, Pascal, l'air abasourdi, avoue à Micky: « Si tu savais ce qui m'arrive. » Et Micky de s'inquiéter: « Ça ressemble à un coup dur ou à une catastrophe? » Tout cela pour avouer qu'il vient de retomber amoureux. Il faut entendre Coluche dire sur un ton apparemment détaché que, dans toute cette affaire, il veut se conduire comme un « suisse » en demeurant « neutre ».

En plus du jeu de la caméra qui, par des mouvements lents, sait aller chercher un regard et des gestes révélateurs, ce qui m'a le plus intéressé dans ce film, c'est l'interprétation de Coluche. Ses rôles de comique « niaisieux » ne m'avaient jamais conquis. Ici, ce mélange de sérieux et de comique lui va à merveille. Pour une fois, j'ai cru à son personnage, un « dégonflé de nature, condamné à être un type bien toute sa vie ».

Je l'ai pris au sérieux quand il confie ses hésitations à trahir son ami. Même si, au dire de Viviane, « l'amour est une maladie qu'on attaque par surprise », le pauvre Micky se sent victime du virus de l'amour-passion. Il en tombe malade. Il a l'impression d'être poursuivi par une présence amie ou ennemie. C'est l'invasion cruelle de l'angoisse.

Micky fait des caprices. Il a peur de mourir. Il va jusqu'à réclamer l'oreiller de Viviane. Cette maladie quasi honteuse le pousse à devenir voyeur. Il en arrive même à se découvrir une tête de mari. C'est la catastrophe! J'espère qu'on donnera d'autres rôles aussi intéressants à Coluche. Jusqu'ici, on n'avait pas exploité son talent dans le bon sens du terme. Il vient de nous prouver qu'il a tout ce qu'il faut pour devenir la coqueluche du cinéma.

Janick Beaulieu

