

Sur nos écrans

Jean-René Ethier, Janick Beaulieu, André Leroux and Patrick Schupp

Number 66, October 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51509ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ethier, J.-R., Beaulieu, J., Leroux, A. & Schupp, P. (1971). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (66), 34–48.

SUR NOS ECRANS



LE GENOU DE CLAIRE

Ce qui a le plus surpris avec **Ma nuit chez Maud**, c'est son succès populaire. Film pourtant austère, s'il en fût un ! tout de noir et

blanc, sans éclat de décors ou d'apprêts, presque totalisé en conversations interminables, subtiles, sévères, voire moralisantes à l'ex-

trême. Signe des temps **cinématographiques** ? Car, au-delà de l'image filmique, c'était ici, la conscience elle-même, en un itinéraire aussi nouveau qu'insolite, qui devenait la protagoniste principale du scénario, le reste n'étant que l'habillement **obligato**. Comme tout texte — écrit ou parlé — qui en dépit de sa sécheresse d'apparat finit toujours par s'imposer à celui dont il renvoie l'image ou l'intérêt, **Ma nuit chez Maud** accrochait tout de suite. Le mérite évident du scénariste avait été de joindre, à une intention audacieuse, un savoir-faire technique intelligent, servi, il va sans dire, par des comédiens absolument modulés à un texte d'un équilibre mesuré et percutant : jamais on était allé aussi loin dans le dépouillement esthétique avec autant d'assurance. Puissance du texte livré à lui-même ! Art d'une caméra nouvelle qui sut s'effacer devant la vertu de la parole et restituer au mot le prestige que la caméra-spectacle lui avait dérobé. Au-delà des artifices de la mise en scène ou de la mise en place de tout, c'était le dialogue lui-même qui devenait en quelque sorte "photographie" : "Sire, le mot !"...

C'est un style qui paraît nouveau au cinéma, et que **Le Genou de Claire** vient confirmer. Cinquième volet des **Contes moraux** d'Eric Rohmer, un des premiers artisans de la Nouvelle vague française et ancien collaborateur aux célèbres **Cahiers du Cinéma**.⁽¹⁾

Donc, ici, même veine qu'en **Ma Nuit chez Maud**. Même perspective, même poursuite esthétique. Ajoutez-y la couleur, suave et étincelante, une photographie délicieuse, toute nourrie aux charmes ciselés d'Annecy, ce carrefour dialectique des humanismes contradictoires : celui de François de Sales et des premiers bastions de la réforme calviniste.

Si l'image, dans **Le Genou de Claire** s'amplifie sur celle de **Maud**, si elle devient une fin en elle-même, en un certain sens, il reste que le facteur essentiel du scénario demeure, comme chez Maud, le bavardage, dissert et fignolé. Plus disparate même et ca-

pricieux, accordé à l'évolution même de l'itinéraire psychologique. Jérôme, qui va se marier (est-il sûr de lui-même ?), s'amuse néanmoins à jouer sur son équilibre, il furète avec les hésitations de sa conscience dont les principes s'acclimatent mal d'intégrisme, se laisse provoquer par des attirances étrangères, se polarise même sur un genou...subtile subterfuge un tantinet fétichiste. Evanescence et caprice onduleux de la démarche morale, en chacun de nous... La **caméra-dialogue**, complice à souhait, va s'employer à frayer les sinuosités des raisonnements comme des sentiments, en s'accommodant, pour ce faire, des mille riens d'une atmosphère d'été, où gravirent, comme en une vacance indécise, des personnages puisés aux soucis quotidiens. Rendant ainsi, vivant et lumineux, ce champ dissimulé de la conscience et de ses méandres. Art, pour sûr, effronté et capiteux, qui friserait la perversion si l'équilibre lumineux des contours n'était constamment au cœur de cette démarche pour en palier les seuils gênants.

Jamais film, peut-être, n'aura été aussi **français**, c'est-à-dire volubile et racé, fouillant la clarté dans les ombres mêmes, déployant d'emblée ce bel esprit étincelant où s'expriment nettement les parti-pris d'analyse, ceux-là qui exemptent, sans doute, ou retardent les engagements décisifs ou compromettants. Film voltairien, pour tout dire, où sur les modulations d'un marivaudage de fausse surface, se profile constamment l'obsession d'une netteté morale dévorante mais inengagée.

Le Genou de Claire, de fait, repose, au cinéma, sa problématique : le film est-il d'abord et avant tout **une image** ? Qui parle d'elle-même par elle-même ? **Oui ou non** ?

Avec Eric Rohmer, l'image filmique en serait-elle venue à un dépassement ? Après l'avoir boudée pendant quelques temps, l'image filmique redonnerait-elle, à la parole, son rôle prépondérant ? Le cinéma deviendrait-il donc **littéraire** ? "Sire, le mot !"

Jean-René Ethier

(1) On aura intérêt à lire l'étude d'Henri Agel sur Eric Rohmer dans le présent numéro, page 21.

JUSTE AVANT LA NUIT

Ceux qui aiment Chabrol n'ont sûrement pas été déçus en voyant son dernier film, *Juste avant la nuit*.

On pourrait croire que le prolifique Chabrol finirait par lasser ses admirateurs à force d'explorer ce monde égoïste et satisfait qu'on se plaît à appeler d'un nom peu populaire de nos jours : la bourgeoisie. Un monde fertile en drames psychologiques. Un monde capable de se payer le luxe de quelques complications psychanalytiques, puisqu'il a du temps pour ce faire, à l'encontre de ces pauvres gens qui, aux prises avec des problèmes d'exploitation collective, en viennent à oublier ou à étouffer leurs petites plaies intérieures.

J'avais écrit dans ces mêmes colonnes, avant la sortie officielle du *Boucher*,⁽¹⁾ que ce film semblait marquer un nouveau tournant dans la carrière abondante de Chabrol. En effet, il réussissait à raconter une histoire de villageois avec autant de brio que lorsqu'il parlait de citadins cossus.

Son film suivant, *La Rupture*, tombait dans une sorte de burlesque sanguinaire qui renouait avec le côté un peu gros de ses produits de la première manière, avec un Jean-Claude Drouot dont l'excès du jeu n'arrivait pas à convaincre. Soit ! Il s'agit là d'une rupture, me suis-je dit, attendons qu'il renoue avec sa nouvelle manière. Puis vint *Juste avant la nuit* qui continue à explorer la géographie intérieure du monde bourgeois. Milieu qu'il connaît bien. En somme, Chabrol est toujours en avance d'un film sur la critique qui voudrait lui indiquer une voie à suivre. Pour ma part, je ne m'en plains pas, puisque Chabrol est un merveilleux conteur qui arrive même à intéresser ses détracteurs de la première heure.

Le sujet de son dernier film est très simple. Charles Masson, homme de bonne répu-



tation, étrange, à l'occasion de jeux sexuels, la femme de son ami François. Voilà ce que nous apprend la première partie de l'oeuvre. Le reste du film, en empruntant une trame policière, nous fait découvrir jusqu'où ira ce dernier pour cacher son petit jeu à sa famille et à ses amis.

Le début du film rejoint presque à la lettre la séquence d'ouverture d'*Enquête sur un citoyen* d'Elio Petri. Pour le reste, les démarches sont on ne peut plus différentes. Autant le film de Petri voulait insister sur l'impunité d'un commissaire de police malgré les indices fournis par le coupable, autant le film de Chabrol montre le besoin de dévoiler, à ses proches, un crime insoupçonnable comme pour se libérer d'un secret trop lourd à porter.

Dans ce contexte, l'intérêt du spectateur repose (ou s'éveille) sur l'attitude des gens envers le meurtrier alors que ce dernier s'a-

(1) Voir *Séquences*, no 64, février 1971, p.38.

vère être le seul témoin de son crime. Ce malaise s'accroît au fur et à mesure que se déroule le film, quand on apprend que sa vie privée, sur le plan professionnel et le plan familial, ne laisse en rien présager un sadique répondant au besoin de masochisme d'une maîtresse dont le mari affiche une vie qui n'éprouve pas le besoin de jouer avec l'infidélité.

Devant ces données sommaires, on comprend plus facilement que plusieurs critiques classent Chabrol parmi les moralistes du cinéma, à savoir qu'une vie bien rangée peut cacher des noeuds de vipères, qu'en tout homme il y a un anormal qui s'ignore, qu'un anormal finit par rencontrer un complément d'anormalité dans une âme-soeur, qu'un criminel revient toujours sur les lieux du crime, que le crime parfait n'existe pas, qu'un coupable éprouve l'irrésistible besoin de confier à un autre son crime pour se sentir pardonné, qu'il y a comme un désir latent d'expier publiquement ce qu'on a révélé à ses intimes, etc, etc.

Moraliste. En collant cette marque de commerce sur les produits de Chabrol, on risque de chercher l'originalité de Chabrol où elle n'est pas. En fait, toutes ces constatations que nous venons de souligner peuvent se trouver plus ou moins explicitement dans tout film policier qui se respecte. L'originalité de Chabrol est plutôt à chercher du côté de la manière. De la façon de raconter un fait somme toute très banal pour les habitués des annales judiciaires. Il eût été facile, pour un réalisateur, de soutenir l'intérêt en appuyant sur le bouton des recherches judiciaires à la poursuite d'un indice quelconque. Même si le suspense de ce film joue sur les nerfs des spectateurs — il n'était que de voir mon voisin de fauteuil visiblement remué par l'angoisse véhiculée dans le film pour s'en rendre compte — on n'a pas affaire à un suspense à la Hitchcock. Dans ce film, on sait dès le début qui est coupable. On pressent que le héros ira jusqu'aux aveux. Mais, quand et à qui se libérera-t-il de son secret de plus

en plus lourd à porter ? Un suspense puisé au cœur même d'une conscience en train de faire son propre procès, avec tout ce que cela ramasse de méandres psychologiques et d'hésitations calculées ou improvisées.

Tout est tellement centré sur le personnage de Charles que les décors en deviennent presque abstraits : des murs plats, une plage déserte, des ruelles ternes. La caméra ne s'amuse pas à faire la belle. Elle est là, discrète. Attentive aux moindres gestes, intéressée aux plus petits mouvements des lèvres. Sans coup de théâtre. Les aveux s'écoulent dans l'intimité d'un lit conjugal ou... Respectons le suspense. La séquence finale réserve quelques surprises.

Cette façon d'aborder un drame intérieur au niveau d'une conscience aux prises avec la culpabilité, voilà l'art de Chabrol dans ce film qui nous dit que nous sommes en présence non seulement d'un conteur original, mais aussi d'un auteur authentique.

Impossible de séparer l'aspect technique du jeu des acteurs. Depuis plusieurs films, on connaît la maîtrise de Chabrol dans la direction des acteurs. A l'instar de Bergman, Chabrol aime s'entourer d'une équipe fidèle. D'autre part, ses acteurs ne demandent qu'à rejouer sous sa direction. La critique ne tarit pas d'éloges devant le jeu tout en nuances de Michel Bouquet. Et pour cause. Ce diable d'homme qui n'a rien du physique d'un Don Juan arrive à émouvoir sans tambour ni trompette. Une bouche qui s'ouvre à peine, des yeux presque fixés au sol, une machoire qui se crispe durant l'épaisseur d'une seconde, des ébauches de gestes parviennent à traduire un trouble intérieur qui respecte la profondeur d'un mystère. Le plus étonnant dans tout cela, c'est que Michel Bouquet nous arrive au cinéma après une longue carrière théâtrale où les effets se doivent d'être très appuyés pour passer la rampe. On sait que l'acteur français a tendance à composer un personnage, contrairement à l'acteur américain qui poursuit le naturel d'un personnage après avoir épuisé tout l'arsenal des exerci-

ces corporels et des recherches psychologiques. L'acteur français a souvent tendance "à en mettre trop".

Pour rester dans les limites de ce raisonnement un peu simpliste, on peut affirmer que Michel Bouquet est le plus américain des acteurs français. Chaque personnage qu'il incarne semble tissé à même ses fibres intimes. Il demeure tellement disponible aux vibrations de son personnage, dans **Juste avant la nuit**, qu'un simple mouvement d'yeux en dit plus long qu'une colère fracassant tout sur son passage.

Stéphane Audran, depuis **Les Biches**, approfondit son art avec un bonheur renouvelé. Elle arrive à émouvoir tout en gardant une sorte d'air emprunté vis-à-vis ses personnages.

Il me vient à l'esprit ce passage émouvant où Hélène rappelle à son mari qu'il faudra songer à acheter les cadeaux des enfants. Devant le visible manque d'intérêt de Charles pour ce genre d'opération, elle avoue qu'elle le trouve de plus en plus bizarre. Elle affiche, à ce moment-là, un regard au bord des larmes qui en dit long sur son trouble intérieur face au secret qui habite son mari. Une telle qualité d'émotion investie dans un seul regard mérite qu'on souligne, encore une fois, l'efficacité de la direction de Claude Chabrol.

Juste avant la nuit ou comment se fait de plus en plus jour la maîtrise d'un merveilleux conteur.

Janick Beaulieu

MCCABE AND MRS. MILLER

Film secret et grave, tendre et violent, fantaisiste et émouvant, **McCabe and Mrs. Miller** de Robert Altman (**M.A.S.H.**; **Brewster McClellan**) est une oeuvre merveilleuse et insaisissable, transparente et opaque, à mi-chemin entre le rêve le plus évanescent et la réalité la plus cruelle. Altman a enraciné son film dans ce petit univers presbytérien une manière, au début du siècle. John McCabe, un joueur de cartes invétéré, découvre la possibilité de s'enrichir sûrement, en établissant dans ce petit univers presbytérien une maison close. Soutenu par la témérité, l'audace et la volonté de réussite de Constance Miller, une jeune prostituée venue se joindre à lui pour assurer l'efficacité et la rentabilité de l'entreprise, McCabe connaîtra la prospérité et les désarrois de l'homme traqué qui doit défendre un bien durement acquis.

Rarement a-t-on vu saisi, avec tant de frémissante sensibilité, les émois, les fièvres, les douloureux et impuissants sursauts de révolte et de liberté de deux êtres emprisonnés et séparés par leur propre rêve de réussite. Altman n'a pas cherché à nous imposer ses personnages à travers le carcan



d'une dramaturgie traditionnelle; il a préféré apprivoiser patiemment le mystère des êtres, des lieux et du temps avec un sens admirable de la digression et du détour apparemment fortuit. Ainsi John McCabe et Constance Miller ne sont que les deux personnages les plus sympathiques et attachants d'un monde rempli d'êtres inquiétants et envoûtants. La démarche d'Altman consiste à faire surgir d'une brume matinale, du crépitement de la pluie, d'une forêt enneigée, du visage inquiet

d'une jeune prostituée, un climat magique traduisant toute une façon matérielle de vivre. Les maisons au bois rudement équarri, les longues avenues bourbeuses, les intérieurs étouffants saturés de fumée et d'objets encombrants nous révèlent, de façon essentiellement poétique, une société survoltée où l'appât du gain devient la raison de vivre ou de mourir. McCabe, refusant de vendre ses propriétés à une puissante compagnie américaine, sera assassiné par une bande de mercenaires à la solde des grands intérêts capitalistes. La réflexion d'Altman trouve donc ses prolongements immédiats dans notre réalité contemporaine. Ainsi Constance Miller devient l'incarnation vivante de toute la longue tradition du matriarcat américain : femme énergique, volontaire et instruite, elle dirige les destinées financières de son alliance avec McCabe et accueille, sur son sein protecteur, non plus un homme d'affaires obstiné, mais un enfant apeuré et démuné devant les angoisses d'une mort prochaine. Tout dans ce film est évoqué à travers des chuchotements lancinants, des aveux non avoués et des soliloques étouffés. Dans l'une des séquences les plus émouvantes du film, McCabe s'avouera son impuissance à exprimer son amour à Constance Miller : "elle gèle mon âme", s'explique-t-il à lui-même.

Avec une constante retenue dans les effets dramatiques, Altman a génialement re-crée

un univers où le malaise naît d'une alternance de séquences intimes, de petits tableaux familiaux, de visions quotidiennes et rustiques de la vie de toute une société, avec de fulgurantes images de mort et de violence (l'assassinat gratuit du jeune homme sur le pont; la mort brutale et inattendue du mari d'une jeune fille abasourdie; et, finalement, le long cérémonial du meurtre de McCabe). Cette extraordinaire ballade de la vie et de la mort ne serait rien encore s'il n'y avait, pour la modeler au rythme des chansons ambiguës de Léonard Cohen, cette fluidité miraculeuse de la caméra, ce maniement en virtuose de la lumière et de la couleur, cette façon unique qu'a Altman de cueillir à fleur de peau un regard, un sourire, une larme. Robert Altman, comme John McCabe, est un poète, un grand poète qui nous entraîne très loin, jusque dans cette zone très haute où vérité et poésie trouvent leur plus exacte coïncidence. La fulgurance de la rêverie d'Altman abolit toutes les frontières du réalisme sans pourtant jamais éliminer les sensations brutes et charnelles, le contact le plus immédiat avec l'irréversibilité des choses et du temps. **McCabe and Mrs. Miller** est une oeuvre qui nous écorche à vif, un film terriblement douloureux, un grand rêve diaphane conçu avec la vérité la plus rare et la plus précieuse : la vérité du coeur.

André Leroux

KLUTE

Cela commence comme un roman policier à la petite semaine, du sous-Simenon en quelque sorte; l'intrigue, simple en soi, se développe sans heurts jusqu'à sa conclusion logique, et sans trop de surprise. La photo est sobre, sans recherche exceptionnelle, le montage bien fait, mais sans plus; bref, un film qui serait ordinaire, de la bonne production courante si... s'il n'y avait pas Don Sutherland (l'inspecteur chargé de l'enquête à titre privé) et surtout, surtout l'extraordinaire, la bouleversante Jane Fonda. En la choisissant, le metteur en scène Pakula a réussi un coup de

maître. On dit d'ailleurs qu'à cause d'elle, le scénario a été remanié en cours de tournage pour faire passer l'intrigue de simple incidence policière à une étude psychopathologique d'une indéniable et profonde qualité.

Jane Fonda, "call-girl" active et sans tendresse, se trouve être le seul lien pouvant élucider, pour l'enquêteur privé Sutherland, la disparition soudaine d'un homme d'affaires. L'homme en question lui a écrit des lettres — obscènes — et celles-ci, point de départ de toute l'affaire, seront le prétexte de la recherche concentrique de Sutherland. Et peu

à peu, il découvrira la vérité sur la disparition dudit homme d'affaires (ce qui a depuis longtemps cessé de nous intéresser) et surtout aura appris à connaître et aimer cette petite fille dure, raide, pratique, mais solitaire et assoiffée d'affection.

Le développement progressif du caractère de la fille, l'hostilité ouverte, puis nuancée qu'elle témoigne à Sutherland, l'éveil lent de la confiance, puis le début des confidences (non sur l'homme d'affaires mais sur elle) et enfin l'acceptation d'elle-même, de son amour et de la vie tout simplement, tout cela est rendu avec une maestria, une intelligence exceptionnelle et un sens dramatique remarquable par Jane Fonda. Les quinze dernières minutes (les seules où il y ait peu de "suspense") sont l'une des plus remarquables démonstration de peur à l'écran que je naissais. La petite est prise au piège dans un entrepôt désert avec l'assassin qui commence complaisamment par lui expliquer ce qu'il a fait, et pourquoi il va falloir qu'il la tue, elle. Le regard, le geste, parfois infime, une indication, tout au plus, donnent à la scène un tel réalisme qu'on marche à fond. Elle sait tout,

devine tout, recrée la vérité la plus simple et la plus vraie à partir de détails à peine entrevus et sitôt oubliés, mais qui, à la fin, s'ajoutent imperceptiblement les uns aux autres, et complètent le portrait le plus vrai et le plus saisissant que j'aie vu depuis **The Prime of Miss Jean Brodie**.

Sutherland, calme, solide, et pas bête, lui donne une réplique en tout point parfaite. L'anti-héros par excellence, il est lui aussi pris au piège de la fille, mais en toute connaissance de cause, et pousse de son côté l'élément psychologique qui finalement dénouera la crise intérieure de celle-ci, crise qui, encore une fois, est pour moi le vrai sujet du film.

Sans être exceptionnel, ce film doit se voir si on veut une démonstration éclatante de ce qu'est une actrice devenue comédienne, et de calibre supérieur. Je pense d'ailleurs que si miss Fonda se mettait en tête de jouer Ophélie, l'Aiglon ou le Prince de Hambourg, elle y arriverait sans peine, car son talent est immense...

Patrick Schupp

THE DEVILS

Devant un scénario aussi outré, la question opportune est d'abord celle de sa vérité historique. Quoique basé sur un livre d'Aldous Huxley, **The Devils of Loudun**, le scénario ne constitue pas une accréditation garantie : on sait que ce philosophe, sous des apparences d'objectivité, lisait l'histoire à travers ses lunettes aux teintes variables. Il reste authentique, en tout cas, que l'époque que ressuscite Ken Russell fût investie de superstitions et de sorcelleries. Mais le reproche premier à faire à Russell, c'est de nous donner l'impression d'un mal universel, tant le film ne sait point faire la part des époques, et qu'il assimile tout, sous sa lentille englobante, dans une supercherie instinctive. Le siècle de Richelieu fut, au milieu de turpitudes néces-



saïres (comme en tous siècles), un siècle de grandeur spirituelle et de chevalerie intense. C'est l'époque des Mousquetaires, du Cid, de Descartes et du triomphe de la raison, de l'Académie française et du grand courant mystique des Marie de l'Incarnation et des

fondations missionnaires. Le Concile de Trente porte ses fruits, et déjà les monastères se sont réformés, alors que le Droit Canon romain est extrêmement sévère pour les prêtres fornicateurs qui se servent de la confession pour y traquer leurs proies. Il appert donc que Ken Russell, s'il ne confond pas déjà les années, se complait à les lire à travers le seul aspect aberrant de la sexualité malade.

La figure de Louis XIII, en ce film, est sujette à caution. S'il est vrai que quelques biographes du roi l'accuse de déviations sexuelles, c'est surtout parce que Louis XIII ne s'est donné à la Reine que très tardivement. D'autres biographes, aussi considérables, témoignent, chez lui, d'une grande piété (il lisait le bréviaire et entendait la messe à tous les jours), d'un goût pour la vie austère et d'un tempérament extrêmement viril, malgré sa santé chancelante, et qui préférerait les jeux de chasse à courir aux jeux de la cour. Louis XIII s'est empressé, dès son ascension, de chasser tous les mondains du palais royal, exigu à la vérité (Richelieu, à sa mort lèguera son propre palais aux futurs rois), et de consacrer la France (le premier royaume européen à le faire) à la Vierge Marie. Autant d'attitudes, qui, si elles n'excluent pas les faiblesses de la chair, s'accommodent plutôt mal avec le portrait d'un roi débauché et ridicule qu'en donne Ken Russell. En outre, il était reconnu que Richelieu fût grand, l'air très distingué et hautain : ce qui semble mal se concilier avec le physique de Christopher Logue.

Il devient donc difficile de faire créance, sans plus d'examen, à l'affirmation de Russell qui nous assure que tous les événements de son film sont rigoureusement authentiques. Il est une façon de lire l'histoire qui, par son prétendu parti-pris d'objectivité, n'en demeure pas autre chose que de la haute trahison. Ken Russell n'aurait-il pas lorgné du côté de Louis XIII avec la même lentille grossissante qu'il a lorgné du côté de Tchaïkovsky ? Le moindre que l'on puisse affirmer, c'est que Ken Russell semble obsédé par la dimension sexuelle de ses héros.

Son but, dans **The Devils**, ne devient pas autre chose que de montrer qu'érotisme et mysticisme voisinent. Que le sacré et le profane se confondent en une liturgie grotesque où le diable a toujours le dessus. Qu'en fait, le diable, ça n'existe pas... qu'il n'y a que de l'hystérie et que la terre entière n'est qu'hystérie sexuelle.

Qu'en une époque où la psychanalyse n'avait pas encore clarifié ses tiroirs et où tout phénomène para-normal, hystérique ou autre, apparût de la possession diabolique (comme les apparitions mystiques qui s'accréditaient tout de suite), cela est évident, et la médecine, moins prudente encore que l'Eglise, n'a pas su toujours, à cette époque, discerner l'ivraie du vrai blé. Le profane d'aujourd'hui sera porté à penser (et le film l'aidera grandement) que tout phénomène surnaturel se confond avec un état psychasténique, oubliant que le diable s'exprime, selon chaque siècle, dans la forme où les gens eux-mêmes exercent le mal; que le diable s'incarne, non à la façon de Jésus-Christ, mais dans un rapport à l'esprit qui le saisit comme tel. Qu'en cette époque, Satan se manifestât surtout à travers la possession diabolique, c'était la forme la plus plausible de son existence pour la mentalité du temps. Qu'aujourd'hui, par exemple, le Mal prenne un autre visage, c'est dans l'ordre même de la manifestation du Mal et cela n'indique aucunement que le Diable n'existe pas. Il fallait rappeler cela pour ceux qui seront certes secoués par le rire sarcastique du film de Ken Russell.

The Devils bouleversera autant qu'il mystifiera. Jugé, au dernier festival de Venise, comme un **scandale**, sa lecture qui n'est pas aisée, risquera de tout confondre. A certains, ce mélange odieux de mal sacrilège et d'actes liturgiques tendancieux, pourra passer pour une manifestation de l'incarnation divine parmi la boue des hommes. Le christianisme, surtout après les épurations excessives du calvinisme, ne sera pas sans exagérer l'esprit au détriment des valeurs charnelles. Le film peut nous restituer comme une présence exceptionnelle de l'acte terrestre, charnel, pesant, authentique. Un goût de la ter-

re et de la chair tel qu'il rappelle à tout homme sa première condition fondamentale, Dieu ne s'étant-il pas fait chair lui-même ? Une volonté, également, de s'emparer de la chose terrestre et de l'exploiter pour elle-même, cherchant à faire de la vie, non plus un passage pour l'éternité, mais le lieu naturel où la vie humaine prend tout son sens et sa plénitude. Cela, le film le suggère intensément.

Mais aux autres, le film laissera un goût amer dans la bouche. Devant tant d'horreurs, se peut-il que l'homme fût autre qu'une bête ? Que le prêtre, par exemple, fût autre qu'un charlatan à la solde de ses appétits lubriques et de ses ambitions calculées ? Que la vie religieuse ne fût pas autre chose qu'un cloaque de prostituées qui s'ignorent, d'hystériques devenues telles par suite des frustrations que l'on suppose ? C'est un tableau profanateur que nous livre Russell avec **The Devils**.

Avec **Music Lovers**, Ken Russell était déjà allé loin. Son film étincelant, assourdissant, arrachait le spectateur à son indifférence. On se demandait alors si c'était là un métier cinématographique nouveau ou un tour de passe-passe ? **Women in Love**, qui sortait déjà des sentiers battus, pourtant scandaleux il n'y a pas si longtemps, résonnait tout de même d'une recherche métaphysique intéressante. Il semble que Russell ait voulu, cette fois, joindre ses deux tentatives antérieures en une présomption infatuée.

Il en ressort un film absolument bâtard à

plus d'un titre. D'abord, parce que rien, strictement rien de nouveau, au point de vue cinématographique, depuis **Music Lovers** où il apparaît maintenant évident que Russell jouait plus d'astuces que de réelle invention. Dans **The Devils**, ce n'est pas la caméra qui écrit dans une allure nouvelle : c'est le déplacement des formes et des couleurs excessivement stylisées qui se modifient devant elle, dans une allure plus théâtrale que vraiment cinématographique. Russell excelle à intervertir les mécanismes. La caméra, certes très souple, se contente de filmer. Cela ne manque pas de puissance visuelle — et certaines images sont saisissantes — mais cela ne devient pas pour autant filmique. En fait, les séquences sont construites d'une façon tout à fait conventionnelles, et l'écriture s'allonge démesurément en des figurations et des répétitions fastidieuses où le cinéaste se complait dans le grotesque plus ou moins gratuit.

Ainsi donc, Ken Russell déçoit. Lui qui semblait le premier cinéaste, avec **Women in Love**, à poser des jalons pour un cinéma sérieusement érotique, il trahit maintenant son dessein, si ce n'est pas sa propre hystérie personnelle qu'il commence à exhiber. En dépit de tout le déploiement funambulesque, la danse maccabre de **The Devils** n'attise que la fureur ou l'écoeurement au lieu de la frayeur que Ken Russell souhaitait.

Jean-René Ethier

FLESH

Flesh poursuit une carrière beaucoup plus longue que je ne l'aurais prévue dans un cinéma de Montréal. Carrière d'autant plus étonnante qu'il s'agit d'une salle éloignée du centre-ville et que le film est sorti en pleine période de vacances. La critique n'a sûrement pas favorisé le contact avec ce film, puisqu'elle s'est contentée d'un silence embarrassé ou d'une exécution sommaire après plusieurs semaines d'exploitation.

C'est dommage. Parce qu'un film de War-

hol n'est pas chose fréquente à Montréal. Il n'y a pas très longtemps, tout film de Warhol était refusé presque systématiquement par le Bureau de Surveillance.

Ce film est l'occasion rêvée pour plusieurs d'aborder le phénomène Underground, presque méconnu ici, malgré son influence souterraine sur la production américaine. L'an dernier à pareille époque, j'avais relevé dans un article les constantes et l'importance du cinéma underground.⁽¹⁾ Le lecteur pour-
a

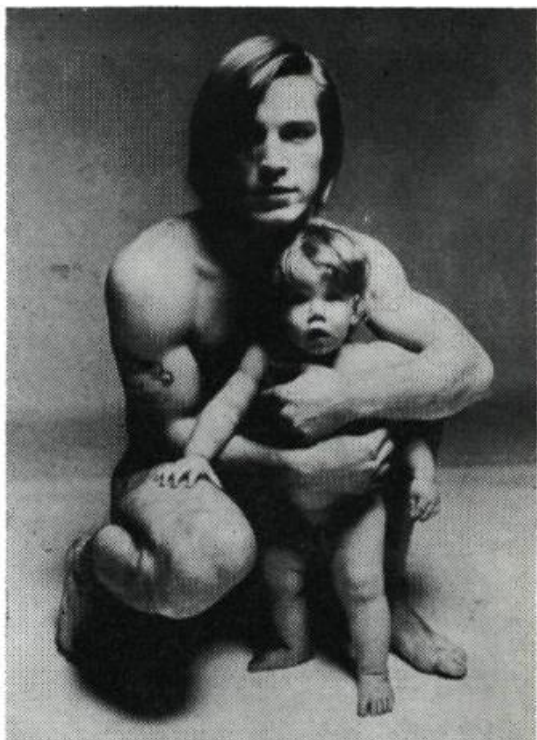
s'amuser à les dénicher dans ce film, si le coeur lui en dit. Malgré son titre, **Flesh** ne peut pas se classer parmi les films de "sex-ploitation". Certes, le sujet est délicat et le physique de Joe Dallesandro n'a plus de secret pour le spectateur (c'est à dessein que je n'emploie pas le mot voyeur) après le visionnement du film tel que présenté ici. Je sais que, pour certains, nudité égale pornographie. Je laisse le soin à ces gens de régler leurs petits problèmes pornographiques dans leur for intérieur, pourvu qu'ils n'imposent pas à tout le monde leurs conceptions simplistes. Pour des adultes de 18 ans et plus, on peut tout juste parler d'une certaine crudité dans le ton et l'image, parce que les personnages sont situés dans un contexte qui n'a rien de gratuit et que le film ne contient aucun acte sexuel explicitement montré à l'écran. Les voyeurs de tout acabit (j'ajoute dire de tout poil) seront déçus.

"Un jeune homme et une jeune femme sont mariés. Ils ont un enfant. Elle lui demande \$200.00 pour l'avortement de sa nouvelle amie-amante. Il va faire le trottoir et ramasser de l'argent comme prostitué homosexuel".
(Le Petit Journal)

Ce brouillon de film, fait avec des moyens de fortune, à la réflexion, s'avère beaucoup plus construit qu'il n'en a l'air au premier abord. L'action comprend la journée d'un prostitué. Il se divise en différents tableaux : Joe dans la rue, chez un artiste, chez les travestis, etc.

C'est à dessein que j'emploie le mot tableau, parce que la caméra, une fois les personnages en place, s'entête à demeurer fixe, pour filmer des dialogues qui peuvent paraître interminables et ennuyeux. C'est un fait que le film s'étire en longueur. Cette impression d'ennui vient renforcer l'impression qu'une journée de prostitué doit paraître longue et pas toujours rigolote.

Les imperfections techniques sont nombreuses. Une photo sans souci apparent de cadrage. On n'a même pas pris soin d'enlever les clap! des coupes de plans. Un son, en



direct qui arrive indirectement à notre oreille par suite de l'effort à produire pour en saisir les syllabes. Tout cela sent l'improvisation à pleine image et le manque de travail (ou d'outils de travail) en laboratoire. Ça vous distille une irritation latente à en faire dresser les cheveux sur la tête des chauves !

Pour peu qu'on connaisse les idées de Warhol sur l'art en général, on ne s'étonnera pas outre mesure de ses accrocs à la perfection technique. Warhol se veut un "primitif". Qu'on se rappelle ses fameuses expositions de boîtes à soupe Campbell ou de photos d'Elvis. Il prend tel quel le produit brut. Son originalité consiste à en faire une sorte de tapisserie qui nous jette en pleine face ce constat brutal d'une société de super-consommation. S'il s'amuse à vendre ces tapisseries, c'est un environnement organisé qu'il

(1) Voir *Séquences*, no 62, octobre 1970, p. 18.

vend et non des affiches publicitaires. Pour bien comprendre Warhol, le cinéaste et ses procédés, il faut connaître Warhol le peintre. Sans quoi, on risque de juger sans avoir entendu la cause. Situé dans ce contexte, les imperfections techniques de **Flesh** font partie du produit brut à ramasser sans fard et sans manières. Reste à en faire un collage qui peut prendre valeur de constat. Il faut avouer que ce constat dérange, d'autant plus qu'il n'est pas ficelé avec de belles images et une technique impeccable. Un constat qui ne s'embarrasse pas de considérations moralisatrices et montre une situation de fait dans toute sa crudité pour ne pas dire sa cruauté. Le film ne nous demande pas d'approuver les faits et gestes de Joe, il nous dit brutalement que ces faits existent. Il nous jette en pleine figure une réalité à peine organisée. Tout le reste n'est que littérature ou... critique.

A titre d'information, essayons de dissiper un malentendu au sujet du générique de **Flesh**. Il s'agit d'un film produit par Andy Warhol et dirigé par Paul Morrissey. La distinction est de taille, diront certains, parce que si on s'en tient à la lettre du générique, on doit parler d'un film de Paul Morrissey et non de Warhol. Le grand responsable d'un film demeure le metteur en scène et non le producteur. Or, la publicité ne mentionne que Warhol. Donc, encore une fois, la publicité trompe son monde. C'est aller un peu vite en besogne. La publicité, consciemment ou non, ne se trompe pas cette fois-ci. Il s'agit bien d'un film de Warhol, parce que **Flesh**, sorti tout droit de la Warhol's Factory, porte à ce point la griffe de son maître (cf. **I, a Man, Bi-**

ke Boy, Lonesome Cowboys...) que le rôle joué par Morrissey équivaut dans la production courante à celui d'assistant-réalisateur. Dès le début, ce plan fixe sur Joe dormant, c'est du Warhol tout craché, ou tout vomé (cf. **Sleep**). On ne pourrait pas en dire autant du film suivant **Trash** où Morrissey s'affirme moins fidèle disciple.

En terminant, je m'en voudrais de ne pas souligner une séquence qui, à elle seule, pourrait justifier le déplacement. Cette séquence se situe dans la première partie de **Flesh**, lorsque Joe s'amuse avec sa petite fille. Ce passage muet dégage une telle candeur et une telle tendresse que l'image s'en trouve presque transformée de l'intérieur. On pense à une peinture du genre 'Père à l'enfant'. Il y a là quelque chose de neuf que je n'ai vu nulle part ailleurs au cinéma. Ne serait-ce que pour cette seule séquence, j'ose aimer ce produit de Warhol.

Conscient sans doute de l'insolite beauté de ce duo, Scavullo, un grand photographe américain a repris à son compte les poses initiales. L'une de ces photos a été classée parmi les meilleures photos de l'année dans le U.S. Camera World Annual 1970. Et c'est elle que nous reproduisons ici.

Quelque curieux que cela puisse paraître, Jacques Demy, ce grand réalisateur de contes de fées, s'émerveille devant les films de Warhol. Pour lui, c'est le cinéma américain par excellence. Qui l'eût cru ?

Flesh, c'est un curieux mélange pour les gens curieux de découvrir l'univers de l'Underground et de Warhol.

Janick Beaulieu

L'ALLIANCE

Avec **O Salto**, Christian de Chalonge faisait, pour son premier coup d'essai au long métrage, un coup de futur maître : déjà créateur de style, à propos d'un émouvant et habile documentaire sur la condition dramatique de réfugiés portugais, Christian de Chalonge se révélait un nom à retenir. Le voici, tout de suite, avec un second long métrage,

d'une perfection remarquable. En couleurs, en outre, qu'il traite avec un art déjà consommé de l'équilibre et de l'atmosphère.

Le plus intéressant de cette pellicule c'est que son réalisateur (qui la veut entièrement insolite) la manipele d'abord et jusqu'à la dernière image, éblouissante et belle, en style tout à fait réaliste : la surprise n'en sera

que plus percutante. Car, il devient curieux, pour ne point dire séducteur, qu'on soit au préalable mis en face de ce qui, en soi, reste une étude fort piquante d'un mariage de raison par procuration d'une agence matrimoniale puis qu'on s'y laisse prendre à une sorte de suspense autant mystificateur que psychologique. Et puis que, tout d'un coup, le film virevolte en un message symbolique !

Ce que le film cherche à dire, au fond, c'est ceci : les relations humaines sont factices. Elles ne prennent leur sens et leur pouvoir humaniste qu'à partir du moment où l'amour, et l'amour seul, a raison de tout. Que l'amour, en d'autres mots, est ce pouvoir étrange, égal à une énergie atomique capable de pulvériser tout un monde; que c'est le seul pouvoir apte à transformer le monde, entendez : à anéantir l'ancien monde, le monde des compromis, des arrangements peut-être logiques, mais insuffisants, le monde de l'ordre et de la discipline; mais en même temps — et à cause de cet ordre — le monde de la suspicion, du doute, du malentendu et des inévitables compromis.

L'originalité de ce scénario vient donc de cet amalgame d'observations scientifiques déséchantées, d'une satire des institutions naïves et omnipotentes, des notations de mœurs, de suspense manigancé enfin à une situation humaine observée avec pénétration et finesse, le tout confronté à une interrogation discrète sur la condition humaine et les chances de l'amour.

C'est d'abord dans un laboratoire d'insectes que se jouera le drame, qui n'est que le symbole du drame des consciences des personnages dont la connaissance réciproque et l'attachement iront de pair avec l'évolution du monde insectivore. Il devient particulièrement émouvant de se pencher avec le héros sur le monde animal que soigne affectueusement ce vétérinaire muselé en lui-même et comme habité par le mutisme même de cet univers silencieux et symbolique.

Ici, l'habileté du scénariste (Jean-Claude Carrière, qui joue également le rôle principal) n'a d'égal que la sûreté des moyens d'écriture du cinéaste. Rien de trop : le trait juste,



la ligne du récit s'incurvant là où il le faut, s'infléchissant, se reprenant, se densifiant à la mesure des sentiments qui éclosent, mystérieux à eux-mêmes. Une écriture sobre, mais qui frappe au bon point. Comme une page un peu trop parfaite qui se fige, froide, dans sa perfection même.

Or, ce film commencé dans la satire de l'humain, débouche dans l'acceptation inévitable de l'humain. A la limite, il n'est pas vain de penser que ce film, aussi souple que les caméléons des tablettes du docteur Huges Tribou, prend autant de visages qu'il se veut : il voisine autant le mysticisme que le parti-pris scientifique : la dernière séquence n'est rien moins qu'une interprétation apocalyptique de la condition humaine de l'amour.

Film en notations riches. Regrettons seulement que cet habile montage verse trop aisément dans une symbolique à courte-paille. Bien sûr, tout de la mise en scène justifie et prépare le volte-face final. La projection scientifique de l'attitude bizarre des insectes, un soir d'été menaçant, amène ingénieusement le dénuement insolite. Il reste qu'après coup, et à la longue de l'analyse, le film ne fait rien autre que de verser dans un moralisme facile. C'est sa faiblesse.

C'est aussi ce qu'il fallait dire pour démystifier ce film, tout en lui restituant son mérite. Limité, il va sans dire.

Jean-René Ethier

THE ANDROMEDA STRAIN

Parmi les grandes préoccupations de ceux qui envoyèrent les premiers cosmonautes dans l'espace, il y avait celle de la confrontation avec des organismes, micro ou autres, mais étrangers à notre planète, et les conséquences désastreuses qui en résulteraient. Et de fait, dans le roman de Michael Crichton, **The Andromeda Strain**, un satellite revenant sur terre contient un microorganisme mortel. Tel est le point de départ du livre qui a été pendant trente semaines en tête des best-sellers aux Etats-Unis. Naturellement, une armée de savants est sur le pied de guerre pendant quatre jours pour d'abord découvrir la cause de la mort d'habitants d'un petit village, d'en analyser ensuite les modalités et les conséquences, d'isoler le microorganisme, d'en trouver l'antidote; et là, le roman prend des proportions alarmantes: si le microorganisme est détruit par une bombe, il se multipliera à l'infini, et ce sera la fin du genre humain... et comme l'histoire se passe à l'intérieur d'une base scientifique ultra-secrète, mais équipée d'une bombe thermonucléaire en prévision justement de cas semblables, et que le mécanisme de déclenchement de la bombe a été mis en marche, le "suspense" est constant du début à la fin. L'explosion sera arrêtée trente-quatre secondes avant qu'elle n'ait lieu... et le microorganisme subit une mutation qui le rend inoffensif.

Robert Wise a mis le roman en scène avec toute la rigueur que le sujet réclamait. Le film est, à mon sens, une parfaite réussite d'adaptation littéraire, en même temps qu'une excellente démonstration d'efficacité cinématographique: les comédiens (dont la canadienne Kate Reid) sont excellents, et "cool" physiquement aux personnages; le montage est nerveux et chirurgical à souhait; toute l'écriture cinématographique témoigne d'une parfaite compréhension et du suiet, et de sa traduction dans un monde parfaitement plausible; le découpage, enfin, suit



fidèlement le roman tout en le renouvelant.

Les perspectives qui s'ouvrent devant ce film sont infinies et un peu effarantes, tout d'abord par la menace outre-espace qu'il dénonce, ensuite par l'efficacité et la bêtise de l'homme, qui vont ici de pair, et enfin par l'atmosphère d'ultra-secret qui entoure les péripéties de l'action, et qui n'est qu'un miroir édulcoré de ce qui se passe réellement. D'autres, avant Robert Wise, avaient abordé le suiet (anticipation scientifique) sous plusieurs aspects: la révolte du robot de **2001**, la guerre et la domination des cerveaux électroniques (**The Forbin Project**), les mondes placés et aseptisés de **T3X 118** et **Fahrenheit 451**, ou ceux, prêts à disparaître, de **Five World**, **The Flesh and the Devil**, **On the Beach** etc..., pour aller jusqu'au célèbre et inquiétant **Village of the Damned**. Mais très rarement a-t-on, dans ce contexte, mené à terme une action à la fois psychologique, dramatique et plausible du début à la fin avec des moyens strictement apparentés à la tragédie classique: unité de temps, de lieu et d'action. C'est un film que l'on revoit, de plus, avec plaisir, qui n'est ni long ni ennuyeux, qui est bien fait, intelligent et qui, enfin, met en valeur une réalité que nous devrions sans cesse avoir présente à la mémoire, si nous voulons que celle-ci demeure et fructifie.

Patrick Schupp

SÉQUENCES 66

LE CONFORMISTE

Depuis l'éblouissant **Avant la révolution**, Bernardo Bertolucci scrute, avec un lyrisme et une lucidité impitoyable, l'univers intérieur de personnages angoissés et déchirés par des contradictions d'ordre sexuel, psychologique, social et historique. Dans l'oeuvre de Bertolucci, les êtres ne réussissent jamais à assumer harmonieusement leurs conflits internes parce qu'ils sont toujours entraînés par des forces et des pulsions qui les déassoient. Ainsi Fabrizio, le jeune protagoniste d'**Avant la révolution**, partagé entre ses rêves romantiques de transformation sociale et son besoin de sécurité, choisissait finalement la tranquillité des certitudes bourgeoises. Dans **La Stratégie de l'araignée**, le fils qui cherche à connaître la vérité sur son père, ancien maquisard anti-fasciste, se perd et se confond dans les dédales du réel et de l'imaginaire. Bertolucci n'isole donc jamais ses personnages de leur cadre social et historique. Au contraire, il cherche constamment à définir les rapports existant entre l'individu, la société et l'Histoire.

Ainsi **Le Conformiste**, adaptation du célèbre roman d'Alberto Moravia, nous introduit dans l'univers enfiévré et décadent de la bourgeoisie italienne, à l'époque du fascisme, vers la fin des années 1930. Le cadre bourgeois, avec son faste dérisoire et sa somptuosité accablante, n'est jamais utilisé à des fins inutilement spectaculaires. Le décor est toujours perçu et organisé en fonction de son pouvoir d'évocation et de révélation. Bertolucci, évitant les pièges de la reconstitution impeccable à la Cecil B. De Mille, s'est surtout attaché à re-crée une atmosphère inquiétante qui traduit merveilleusement une double situation : l'impuissance et la stérilité de la bourgeoisie d'une part, et la complète déshumanisation du fascisme d'autre part. Il faut voir avec quel sens aigü de l'observation et quelle sensualité prodigieuse, Bertolucci nous restitue le caractère étouffant et suffocant des intérieurs bourgeois encombrés

d'objets de toutes sortes. La moindre trace du décor nous révèle la décadence et la putréfaction d'un monde stagnant et dérisoire. A cette surcharge décorative, Bertolucci oppose la froideur géométrique et la démesure pompeuse des décors fascistes. Evidemment Bertolucci (29 ans) n'a pas connu et vécu la période du fascisme qu'il nous dépeint dans **Le Conformiste**. C'est pourquoi il n'a pas voulu visualiser cette période historique de façon essentiellement réaliste. La représentation qu'il nous donne du fascisme est hautement stylisée car Bertolucci est avant tout un poète qui a voulu saisir et fixer les implications du fascisme à travers un cadre surgi de son imagination. Sa démarche expose un moment de l'Histoire mais établit sans cesse des rapports et des liens avec notre société contemporaine. Bertolucci s'intéresse donc aux relations existant entre la bourgeoisie italienne des années '30 et celle d'aujourd'hui. D'où son refus de figer l'Histoire et de s'enliser dans des soucis maniaques de déconstitution.

Or, pour mieux nous parler des contradictions de la bourgeoisie (sujet cher à tous les grands cinéastes italiens, de Visconti à Bellocchio), Bertolucci a essayé de les placer à l'intérieur de la conscience d'un individu, Marcello, qui deviendra fasciste par excès de conformité. Marcello croit avoir assassiné, dans son enfance, un homosexuel qui voulait le séduire. Par un mariage à une petite bourgeoise sotte et inconsciente, il estime pouvoir se racheter et devenir un citoyen "normal". Ce que Bertolucci réussit magistralement à mettre à nu, par une utilisation très audacieuse du retour en arrière et par un très savant découpage, c'est la désintégration d'un être qui recherche maladivement la normalité sociale, l'anonymat le plus complet mais qui est constamment fasciné par toutes les situations "anormales". Ainsi Marcello, pour prouver sa bonne volonté et son désir de conformité, doit veiller à l'assassinat d'un de ses anciens professeurs reconnu comme

anti-fasciste. Sans conviction., il règle tous les détails de l'exécution et assiste lâchement, sans y participer, au meurtre sauvage du professeur et de sa femme. En contrepoint, sa quête de normalité se double d'un attrait irrésistible envers tout ce qui peut sembler insolite. Dans l'admirable séquence du voyage en train, Giulia, sa femme, lui raconte comment elle fut séduite, pendant son adolescence, par l'avocat Perpuzio, âgé de soixante ans. Durant ce long récit, Marcello, fasciné, réitère les gestes de l'avocat. Ce lent rituel se déroule dans un foisonnement de couleurs enivrantes exaltant, de façon essentiellement lyrique, la libération des pulsions de l'inconscient. L'anormalité apparaît alors comme étant la véritable forme de normalité. Après la chute du régime de Mussolini, Marcello renie ses anciennes allégeances fascistes et dénonce ouvertement son camarade Italo. Ayant découvert subitement l'existence de l'homosexuel qu'il croyait avoir tué pendant son enfance, il est confronté à la vacuité totale de sa vie. Dans un dernier gros plan, Marcello épie sournoisement un jeune prostitué homosexuel couché dans une petite ruelle de Rome. Seul, face à lui-même, il doit finalement affronter sa propre vérité: son homosexualité.

Le Conformiste est un film extrêmement violent qui cherche à établir des liens entre

des comportements politiques et des attitudes sexuelles. Bertolucci suggère ainsi que l'impuissance politique est directement fonction d'une impuissance sexuelle. Evidemment, cette démarche est fort discutable puisqu'elle envisage, dans une perspective essentiellement freudienne, toutes les manifestations humaines. Mais l'audace visuelle de Bertolucci demeure confondante et magistrale. Refusant toute forme de linéarité, le film exacerbe tous les conflits, leur conférant ainsi un maximum d'intensité dramatique. L'œuvre trouve son véritable dynamisme dans une constante rupture des genres qui s'interpénètrent avec une souplesse et une fluidité remarquables. L'opérette chevauche le tragique, le mélodrame côtoie l'opéra dans une très harmonieuse fusion de tous les éléments. La constante beauté des images, les perpétuelles inventions visuelles (cadres penchés, utilisation dramatique de la couleur, éclairages violemment contrastés), la précision d'un découpage qui nous rappelle Von Sternberg, la hardiesse d'un montage qui bouscule les conventions narratives, l'étonnante interprétation des comédiens: toutes ces qualités font du **Conformiste** une œuvre riche, complexe et bouleversante. Avec **Le Conformiste** Bernardo Bertolucci s'élève au rang des plus grands cinéastes.

André Leroux

