

Sur nos écrans

Jean-René Ethier, Patrick Schupp, Alain Lavoie, Léo Bonneville and André Leroux

Number 68, February 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51490ac>

[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., Schupp, P., Lavoie, A., Bonneville, L. & Leroux, A. (1972). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (68), 32–42.

SUR NOS ECRANS



LES CLOWNS

Plus qu'un documentaire, c'est une évocation bouleversante que Fellini nous donne du monde du cirque. Alors que le mythe du clown malheureux est devenu un lieu commun sociologique, Fellini, fuyant tout romantisme, dépasse en quelque sorte le mythe lui-même pour nous peindre, dans sa véri-

table perspective humaniste, un portrait réaliste du clown méconnu.

Son film a d'abord une nette saveur italienne : c'est dans les milieux surtout du cirque italien que Fellini prend ses prototypes. La mise en scène du film a également

cette même saveur : toute remplie de bavardages étincelants et de chaleur spécifique. Mais Fellini réussit, à partir de visages précis, à rejoindre les valeurs universelles et à présenter, du clown, un visage absolument fraternel et attachant. C'est ici, au fond, la destinée des petits, des méprisés, des bafoués dont il s'agit. Destinée que Fellini ne cherche pas à édulcorer ou à enjoliver : il lui suffit de la restituer avec le maximum de pudeur et le brin d'humour noir qui l'épice. Car, si les gens ne savent plus rire, le rire redevient métaphysique avec **Les Clowns**.

Pour cela, il fallait penser et oeuvrer en artiste. Même quand Fellini n'ambitionne plus les grandes fresques (**Satyricon**), il conserve toute la verdeur de son génie. Avec **Les Clowns**, quelle magnifique impression de spontanéité, et pourtant quelle savante alchimie cinématographique ! Le film semble n'avoir aucune construction et s'en aller un peu à la va-comme-je-te-pousse. Illusion ! Tout, au contraire, est pesé, concerté, figolé, marqué au coin de l'écriture la plus subtilement efficace.

La mode esthétique actuelle n'est pas, malgré les apparences, dans l'absence de rigueur : elle est dans la présence d'une autre rigueur, celle de la spontanéité qui se veut le signe même de la vie. Si l'art contemporain trahit tant l'informe, c'est qu'il prétend offrir une meilleure suggestion de la réalité que ne le donnaient les formes anciennes. Pour l'art moderne, la "vraie" vie aurait été emprisonnée dans des formules esthétiques étriquées. De toute façon, cette vie ne peut plus jaillir de ces formes périmées. Comme "le médium, c'est aussi le message," il faut que l'art se rapproche de la vie en empruntant les processus même de la vie : jaillissement sans contours "canalisateurs", procédés d'improvisation non-directifs, spontanéité pure. Esthétique délicate, il va sans dire, qui risque d'aboutir au désordre ou au vide.

Avec **Les Clowns**, Fellini porte à la perfection cette esthétique dangereuse. Et son suprême artifice est de masquer la rigueur qui

propre à Fellini, mais qui trahit le goût, l'intelligence et l'inspiration la plus sûre. Pour ce, Fellini introduit toujours à point (mi-question d'éclairer le spectateur et de faire les raccords nécessaires, mi-fantaisie désamorçant l'émotion qui pourrait tourner au mélodramatique) une hôtesse standardisée. Lui-même ne dédaigne pas de jouer le comédien goguenard qui ne se laisse pas prendre au jeu : une trouvaille subtile que seul, peut-être, Fellini pouvait réussir. Pour lors, chaque séquence du film a sa construction propre. Les gags fusent et les inventions se multiplient. Il arrive un moment même où l'évocation de Charlie Chaplin prend son sens réel et révèle les grands moments du célèbre créateur : un décalque de l'humain. A tel point que ceux qui n'auraient pas encore compris Charlot en ont la révélation subite ! Charlot, le plus grand clown de tous les temps !

Or, Fellini, plus que jamais, révèle son don d'écrivain cinématographique. Ici, c'est la mu-

sous-tend cette spontanéité : car il ne peut y avoir d'art s'il n'y a pas de construction concertée. Voici donc un scénario absolument rigoureux, malgré les apparences. D'abord, dès la première image, on est jeté en pleine atmosphère. Cet enfant, dont on ne voit pas le visage et que fascine le cirque du quartier, bien sûr, c'est Fellini. C'est chacun de nous avec son rêve d'insolite. Puis, s'étalent tout de suite, en une construction capricieuse qui défie nos encadrements classiques, des numéros de cirque dont l'équilibre de la présentation trahit une mise en scène rigoureuse. C'est, posé en images éloquentes, l'éternelle mise en situation du problème fondamental : qu'est-ce donc que la vie du cirque ?

Alors Fellini nous fait faire un pèlerinage aux sources : le spectateur visitera différents clowns célèbres. Ce qui aurait pu devenir une litanie ennuyeuse de déplacements — parce que toujours identiques à eux-mêmes — devient alors la plus passionnante des visites. Chaque rencontre a son rituel propre. Le tout filmé avec un semblant de désinvolture

sique qui fait les joints et prolonge l'émotion. Là, c'est une image, un rythme. Il y a, dans **Les Clowns**, un art raffiné du métier de cinéaste et une maîtrise exceptionnelle. Partout, c'est le rire qui chemine avec une scène poignante. C'est en quelque sorte le tragique même de la vie, transposé dans le rire, donc dédramatisé à l'excès pour nous rendre ce tragique accessible ou plausible. Enfin, toute cette vision d'existence humaine s'achemine lentement vers une apothéose — le grand ballet final et funambulesque — du plus pur Fellini ! Elle montre que le **Satyricon** a mûri définitivement et atteint, cette fois, à un symbolisme grandiose. Le film se termine sur des images qui nous plongent en pleine méditation existentielle.

Que faut-il louer davantage ? La perfection technique des moyens cinématographiques ? La palette exquise des couleurs ? Le jeu parfait de tout le monde ? La puissance des grimaces et la reconstitution suggestive des milieux du cirque ? La densité de signification d'une oeuvre qui atteint, à certains moments, à un tel ton lyrique qu'on pourrait penser qu'il s'agit là d'une véritable épopée ?

Car, contrairement au **Satyricon** qui déployait beaucoup mais ne touchait guère, **Les Clowns** ne déploient presque rien mais tou-

chent davantage. C'est encore une critique lucide, acerbe du monde dans lequel nous vivons que fait Fellini à travers le visage de ces **Clowns** fraternels, victimes de la bêtise humaine. Fellini excelle à inventer et à polariser des figures de monstres. Ici, c'est l'homme lui-même qui se maquille pour se donner des illusions. Et, au fond, ce que veut dire Fellini pourrait bien être ceci : l'homme a beau se débattre, ce qui en ressort n'est que le ridicule de lui-même.

Propos graves car ce ne sont pas les clowns qui sont à condamner : eux font le spectacle qui est leur gagne-pain. C'est l'homme qui s'amuse de leurs oripeaux.

Les Clowns démontrent, à leur façon, que si le ridicule tue, il reste quand même, au creuset de la nature humaine, un domaine secret et sacré où l'homme n'a jamais capitulé avec sa dignité.

Fellini donc, maniaque et fraternel, chante ici le plus beau poème qu'on puisse chanter sur la noblesse de la nature humaine au fond de sa déchéance fondamentale.

C'est une méditation rare, à ne point négliger.

Jean-René Ethler

FIDDLER ON THE ROOF

Ayant vu la comédie musicale, je savais à peu près à quoi m'attendre. Cependant, le parti pris de Norman Jewison m'a considérablement déçu; je m'explique.

Instrument par excellence de la musique juive, le violon est ici tenu par un personnage mythique d'une vieille légende, qui incarne la fantaisie, la tradition, et l'indomptable courage du peuple juif. Cela, sur l'écran... dans le studio d'enregistrement, c'est Isaac Stern, dont l'archet magique fait vibrer les coeurs... L'histoire concerne un "pauvre" homme, laitier de son état, qui a trois filles à marier.



La première épousera contre le gré de son père un autre "pauvre" tailleur (le père cède...); la seconde un jeune anarchiste qui se fait arrêter sur des barricades, et envoyer en Sibérie où elle ira le rejoindre (le père cède encore une fois...); et la troisième tombe amoureuse d'un jeune et beau Russe. Là, le père ne cède — discrètement — qu'à la fin du film. Tout ceci, avec beaucoup de folklore, de danses traditionnelles, le tout enturbanné dans les mélodies qui ont fait le tour du monde et la gloire de l'oeuvre.

La distribution est en général habile (on verra pourquoi), justifié, et, chez les femmes, remarquable. De belles couleurs, une caméra point trop voyante, mais souple, quelques petites erreurs de montage, une "couleur locale" assez bien respectée font que j'ai vu le film sans ennui, mais sans intérêt.

En effet, tout au long, nous n'assistons qu'à une longue plainte-épopée lyrique à la seule gloire du peuple juif. Mais que l'on me comprenne bien; le problème est exactement le même que celui de **Z**. Je n'engage absolument pas mes convictions politiques ou sociales, au contraire. Je respecte et admire ce courage et déplore les atrocités et les persécutions sans nombre dont les Juifs ont fait l'objet depuis deux mille ans, au même titre que je condamne la violence, la cruauté, l'injustice et l'horreur. Mais ce parti pris du metteur en scène, parfois habilement, souvent grossièrement, et cette façon de nous présenter la chose est extrêmement gênante, surtout dans la seconde partie.

Au début, la vie du village, les problèmes personnels, l'étude des caractères et la reconstitution d'époque ne laissent passer le message que parcimonieusement. Mais le village, sur les ordres cruels des méchants Russes (nous sommes à l'aube de la révolution), doit être évacué, et ses habitants reprendront le bâton du nomade qu'ils n'ont pas pu lâcher depuis deux mille ans. Et ce n'est pas par hasard si l'officier russe (viell ami du laitier... et pourtant; il exécute les ordres) ressemble à Staline; ce n'est pas par hasard non plus si

le jeune Russe qui a volé le coeur de sa troisième fille fuit lui aussi la cruauté et l'hypocrisie; et ce n'est pas enfin par hasard que le laitier et sa famille émigreront en Amérique, terre de la liberté, où ils donneront certainement naissance aux parents de ceux qui, hier et aujourd'hui, vont voir le film tiré de la comédie musicale. Jewison joue donc sur plusieurs tableaux: le patriotisme, l'identification, la sentimentalité, l'histoire, et leurs corollaires: gentillesse, bonté, sens des traditions, tendresse, par opposition à la dureté, la cruauté, le bouleversement de l'ordre nouveau, obtenu dans le sang et l'horreur, et l'obéissance aveugle. Tout ceci se trouve dans l'original, mais plus discret, moins appuyé, surtout plus intelligent. Cependant le film fait salle comble, surtout en Amérique du Nord, parce que c'est un spectacle fait sur mesure pour le public auquel il s'adresse: l'accent a résolument été mis sur le patriotisme. Topol et Stern sont des grands noms en Israël, et il n'y a pas un Juif qui, en voyant ce film, ne se sente directement impliqué. Le seul élément étranger, si je puis dire, au scénario, est le merveilleux rêve raconté par le laitier à sa femme pour la convaincre de laisser le tailleur épouser sa première fille. Imaginez un peu **Night of the Living Dead** en comédie musicale, les fantômes surgissant des tombes, sortant de la terre fraîchement remuée, faisant la Hora des zombies ou descendant en vol plané au son de Shalom Aleichem...

La comédie musicale a fait son temps. En voici une preuve de plus. Il faudrait renouveler complètement le genre, ou alors retrouver le secret des Minnelli, Donen et autres grands qui, autrefois, ont signé d'immortels chefs-d'oeuvre. La formule actuelle, qui englutit des sommes fabuleuses, et pour lesquels on doit avoir recours à des Wyler, Lean etc... se sclérose rapidement. Un seul espoir: **The Boy Friend**, de Ken Russell qui se profile à l'horizon. Mais **Fiddler**, je ne pense pas. Seulement, avec tout ce que je pourrais dire, ce n'est pas cela qui empêchera le film d'avoir un immense succès...

Patrick Schupp

ADRIFT

Ce film est une oeuvre remarquable qui allie à une maîtrise formelle indéniable la sensibilité frémissante d'une nature écorchée à vif.

Un homme, Yanos, pêcheur de son état, recueille une femme, Anada, "fille de l'eau" flottant à la dérive. S'éprenant d'elle, il en oublie sa femme Zuzka et son fils; la jalousie le ronge, son imagination l'emporte. Une nuit il possèdera la belle étrangère, mais pour la perdre tout aussitôt; entre-temps, sa négligence, sa folie "d'un printemps" lui auront fait perdre l'amour de sa femme et l'amitié des autres. Une dernière image nous le montre errant dans la nuit, appelant en vain les siens.

Mais la banalité de ce canevas — soit dit en passant, des plus classiques (qu'on pense à **Toni** de Renoir, par exemple) — est feinte, et, peu à peu, au fil des images, s'élabore un tissu de liaisons ou correspondances d'une complexité et d'une densité telles, qu'un spectateur, le moins inattentif, se retrouve en fin de représentation littéralement "à la dérive"! C'est qu'au début le récit semblait si limpide, les images si lumineuses, les couleurs si claires, le montage si fluide que vraiment tout concourait à vous rassurer, sans compter qu'une voix en off — celle de Yanos justement — se faisait entendre qui vous guidait si naturellement. Quelquefois un objet (le miroir de Zuzka) jetait des feux étranges, ou bien un ton grave perçait, un léger malaise se dessinait, mais devant une telle exquise sensibilité (dans le choix des détails, l'arrangement harmonieux des couleurs, la simplicité désarmante de certains dialogues — que fait un pêcheur le dimanche? par exemple) vous vous abandonniez au flot des images... pour vous retrouver à la fin gros Jean comme devant!

Il s'est passé que la réalité du film n'est pas si limpide qu'elle semble être à premiè-



re vue, ou plutôt, sa simplicité est de telle sorte que son évidence même vous jette de la poudre aux yeux! Je m'explique.

L'évidence, comme le jour et la nuit qui sont tels dans le film, est que, d'un côté il y a la fable, l'histoire proprement dite, et de l'autre, le commentaire, en l'occurrence Yanos qui raconte **SA** tragédie. Ces deux éléments, ici, pour les besoins de la cause, clairement délimités, dans le film, au contraire, sont fondus l'un dans l'autre. Avec ce résultat que, si fable il y a, cette fable maintenant nous la voyons par les yeux de Yanos. Elle se déroule devant nous au gré des souvenirs et des obsessions de Yanos, selon son délire ou sa méfiance; bref, comme il croit lui, Yanos, que cela est **vraiment** arrivé. C'est pourquoi certains détails (une tasse dans l'eau), à première vue insignifiants, sont délibérément grossis, car très révélateurs des préoccupations (alors que sa femme agonise!) de Yanos, quand ce ne sont pas certains silences lourds, certaines attitudes trop figées, comme si le narrateur les avaient fixés à jamais. De sorte que le véritable personnage central, ce n'est pas tant Anada (plutôt sertelle de catalyseur), mais bien Yanos, et en-

core le film sort-il tout droit de sa tête ! Ce n'est pas pour rien aussi que le titre du film est **Adrift**, titre abstrait s'il en est un et très révélateur de tout le mécanisme interne du film, consistant dans la représentation graphique du délire d'un être qui perd pied de la réalité, s'embrouille dans ses phantasmes pour finalement être emporté à la dérive. Avec ce résultat que vous en savez peu ou prou sur Anada et Zuzka, rien sur les autres (forcément, puisque le désir l'aveugle), mais énormément sur Yanos : vous savez son orgueil, sa veulerie, sa méfiance, son impulsivité, son arrogance, sa tendresse, certaine irresponsabilité, surtout son masochisme — qui le pousse dans son récit à s'accuser de tous les péchés d'Israël —, enfin son extrême solitude. La partialité même de cette vision vous oblige littéralement à "refaire" tout le film, en vous appliquant à reconnaître avec le plus de rigueur possible la logique interne même de l'oeuvre, i.e. à "devenir l'autre en tant qu'autre".

Il faut savoir aussi que commencé en '68 le tournage fut interrompu par l'invasion de l'armée soviétique en Tchécoslovaquie, et ce n'est qu'en '69 que l'équipe put être réunie à nouveau pour terminer le film. Qui sait lire en filigrane s'apercevra sans peine que, comme la réalité du tournage, le film de même est partagé en deux temps : d'abord une action dans le passé — et qui se déroule en plein jour — où la tragédie revit sous nos yeux; enfin une action dans le présent — mais qui se déroule en pleine nuit — où le principal acteur et témoin du drame, tout en se "cherchant" désespérément, commente et analyse les faits et mobiles de ce qui est mainte fois appelé "le printemps de notre jeunesse". A cet égard le film se présente comme une autocritique à peine déguisée où un homme, acteur et auteur d'un véritable psychodrame et aux prises avec ses fantômes — littéralement pointé du doigt, placé sur la sellette —, a à répondre de ses actes

devant ses "frères ennemis". Le résultat ne manque pas d'étonner où le réalisateur impitoyablement s'attribue tous les crimes, dénonce l'individualisme, mère de la solitude, source de tous les maux, et, littéralement — véritable castration — "se" punit lui-même, la dernière image nous le montrant dans l'impossibilité — et indique — de rentrer chez lui, à jamais éternel émigré errant ayant troqué la proie pour l'ombre.

Le film est sans pitié, empreint d'une tristesse et d'une gravité qu'accuse encore plus à la fin un désespoir intense, tel un grand cri dans la nuit. Cela encore est ravivé par le "souvenir" (tout est présenté au passé) de paysages superbes et sereins d'une douceur, d'une majesté poignantes : tout ce que notre homme a perdu, qu'un lyrisme puissant amplifie, qu'un véritable déferlement sonore rehausse, qu'une photographie superbe étale au grand jour.

D'aucuns allant jusqu'à qualifier le film "d'hybride" parleront d'un certain "déséquilibre" de l'oeuvre : le commentaire, selon eux, souvent empiétant sur le récit, quand ce n'est pas pour en briser la continuité... C'est qu'ils n'auront rien compris au film, et le "déséquilibre" du montage loin de desservir l'oeuvre, au contraire, en renforce le propos, s'il n'en souligne pas la dialectique. D'où une richesse émotive, une complexité structurale que contredit la fausse impassibilité des images et qui empêchent le film de sombrer dans le formalisme. Et ce qui aurait pu devenir un défaut (par exemple, que le film en vienne, vu une trop grande habileté, à n'être qu'un jeu de société, un film à clés), ici, se révèle comme une méditation grave et sensible sur la femme, le pays à vivre et, plus globalement, la recherche du bonheur...

Oeuvre ouverte, s'il en est une.

Alain Lavoie

ON EST LOIN DU SOLEIL

Ce film est placé sous le signe du frère André. Le générique décliné, le narrateur fournit quelques renseignements sur ce thaumaturge québécois en insistant sur sa vie discrète, simple et effacée. Le spectateur, plongé dans le noir, écran éteint, écoute patiemment les notes biographiques rendues dans une diction assez médiocre. Eh bien ! patience et médiocrité constituent, si l'on peut dire, les deux "vertus" du film. La première exigée du spectateur tout au long des quatre-vingts minutes de projection et la seconde caractérisant le film **On est loin du soleil**. Car il ne fait aucun doute, l'auteur a voulu ainsi son film. Mais si la médiocrité est assumée par l'auteur, il n'est pas dit que la patience relève indéfiniment du spectateur. Voyons cela de plus près.

C'est donc en s'inspirant de la vie du frère André que Jacques Leduc a composé son film sur "une idée originale de Pierre Maheu." Cette longue vie (91 ans, nous dit le narrateur) n'a pas connu la monotonie désarmante que semble nous faire croire l'auteur. C'est que, malgré une tâche banale, le frère André a su donner un sens à sa vie. Or, on le constate, c'est ce dont manquent tous les personnages d'**On est loin du soleil**. Leur vie est d'une platitude écrasante. Rien ne vient illuminer la grisaille quotidienne. Pour personne. Que ce soit Gérard qui cherche du travail avec une hésitation maladroite, ou Robert qui promène ses clefs dans un collège avec une nonchalance routinière, ou le père, veilleur de nuit, qui parcourt de grands couloirs avec une peur morbide, ou la mère qui s'occupe d'orphelins en dressant des dossiers... chacun de ces personnages traîne une existence d'une médiocrité désarmante. Ajoutez-y Isabelle qui apprend avec une sorte de contentement bizarre qu'elle va mourir et vous avez un portrait grossièrement dessiné d'une famille de chez nous sans relief comme sans



perspective. Une question se pose vraiment : pourquoi vivent-ils ?

Avec des personnages aussi peu volontaires, presque sans ressort, l'auteur a pris le parti de faire un film dans une tonalité grise où le grain de la pellicule miroite comme lorsque l'on est devant un appareil de télévision mal ajusté. Et la structure du film ne fait que juxtaposer les épisodes de la vie de chacun avec un souci évident de tout dédramatiser. Car chaque personnage apparaît dans un moment de sa vie quotidienne ne laissant poindre aucune lueur tonifiante. Et c'est autour de la tombe d'Isabelle que l'auteur les réunit pour la première fois, montrant qu'ils constituent une famille marquée par le destin. Destin qui ravale les êtres à n'exister seulement. L'être et le néant. L'image s'appesantit souvent sur les personnages comme pour accentuer leur médiocrité, comme pour laisser percevoir l'inanité de leur vie. Cette stagnation, cette insistance crée une malaise chez le spectateur comme si sa patience était mise démesurément à l'épreuve. C'est dire que le montage vient appuyer sur cette maudite mé-

diocrité qui semble engluer les personnages estompés de Leduc. Non, il n'y a pas beaucoup d'optimisme dans ce film. La courte séquence finale **en couleur** n'est là que pour présenter deux hommes en train de grouiller de la terre noire... Et la main qui caresse un petit chat, dans un plan ultime, peut signifier qu'il faut bien se contenter de ce que l'on a ou de ce que l'on est. Résignation qui n'a rien à voir avec la vocation assumée et bien-

faisante du frère André.

Ce matin-là, en sortant de la salle de projection de l'Office national du film, le soleil inondait la neige tombée la veille. Comme il faisait bon respirer et retrouver la clarté du jour. Pourtant, la vie n'est pas si éloignée du soleil.

Léo Bonneville

THE TOUCH

Comme **Persona**, comme **Le Rituel**, comme **Une Passion**, **The Touch** c'est d'abord l'affrontement de quelques êtres déchirés et démunis devant l'éclatement de leurs certitudes quotidiennes au sein d'un univers en marge. C'est ensuite une petite ville aussi superbement isolée que l'île de **La Honte** et dont quelques images fixes nous indiquent, au générique, le caractère fermé, étouffant et emprisonnant. C'est un film de claustrophobe comme la plupart des oeuvres de Bergman, un film où le décor et la couleur correspondent aux états d'âme des personnages, sans pour autant les déterminer. C'est enfin un univers hanté par l'obsession de la mort et de la solitude qui ronger les êtres.

Il ne s'agit donc pas d'une banale histoire d'adultère, comme on s'est plu à l'affirmer un peu trop facilement. Bergman, rejetant constamment l'anecdote pour s'attacher uniquement à cerner, avec la précision d'un chirurgien, la nature des relations existant entre les personnages, poursuit sa méditation désespérée sur l'impossible fusion du couple et sur le caractère éphémère de l'amour. **The Touch** est un film rempli d'êtres qui ont peur et qui ne parviennent pas à se retrouver en autrui. Ainsi Karin, épouse d'Andreas, un médecin satisfait de sa situation familiale et sociale, et David, un jeune archéologue aux allures de bohème, essaieront de combler leurs frustrations, de transférer leur personnalité, de s'identifier l'un à l'autre à travers l'amour et de se reconnaître dans tous les



retard motivé de Karin, il s'impatiente et re-sens du mot. Depuis **Persona**, Bergman est obsédé par les manifestations physiques, psychologiques et affectives du dédoublement de personnalités qui ne parviennent pas à se réaliser dans et par une totale unité. Tout apparaît comme si les êtres ne donnaient pas assez d'eux-mêmes et pas au bon moment; comme si tous avaient un besoin si urgent et si désespéré de contacts physiques et affectifs qu'ils étaient dans l'impossibilité de se rejoindre, de se lier sans amertume, de s'entraider. David refuse toutes formes de concessions et exige de Karin un don total, une attention amoureuse continue, une perpétuelle présence. Comme Alma dans **Persona**, David ne peut supporter l'absence prolongée, l'attente qui paralyse et finalement le vide qui s'installe autour de lui. Devant un

fuse de comprendre l'explication; il gifle Karin et se rue sur elle comme une bête fauve. Rarement chez Bergman la passion s'est-elle manifestée avec une telle violence et un tel pouvoir destructeur. Bergman souligne merveilleusement que les rapports existant entre Karin et David ne sont pas seulement des relations d'amants mais bien aussi des liens de mère à fils. D'où l'utilisation symbolique (peut être un peu trop évidente) de la statue représentant la Vierge et l'enfant Jésus.

Quant à Karin, ce n'est pas seulement le choc causé par la mort de sa mère et sa constatation de l'inertie de son environnement familial qui en font une femme partagée entre son confort bourgeois rassurant mais monotone et sa soif de changement, sa volonté d'évasion, mais plus profondément l'éclatement de ses fausses illusions de bonheur, la mise à nu de la vacuité de son existence. David est l'élément perturbateur, l'étranger qui lui fait découvrir la passion et toute la cruauté de l'anxiété hors d'un certain ordre établi. Mais Bergman ne se pose jamais en juge moralisateur; il se refuse à solutionner les conflits et abandonne Karin à la nécessité du choix existentiel.

Et comme d'habitude chez Bergman, c'est précisément lorsque les personnages, dans une fulgurante explosion de lucidité, seront confrontés à un choix impérieux et obligés de s'accepter sans mensonge, c'est à ce moment que la solitude ne deviendra non plus angoissante mais nécessaire et inévitable: Esther abandonnée dans une chambre d'hôtel dans **Le Silence**; les comédiens obligés d'arracher leurs masques trompeurs et les artifices théâtraux dans **Le Rituel** et Karin partagée entre sa vie familiale et son amour blessé pour David. Ainsi paraît-il injuste et faux de reprocher à Bergman, dans **The Touch**, une schématisation anecdotique de la réalité du couple et de l'amour. Le film se situe au-delà de toute narration anecdotique et toute la mise en scène, toute l'organisation plastique de l'oeuvre, cherche, avant tout, à affirmer et à préciser les différents rapports entre les êtres et leur environnement. Impossible, encore une fois, de vanter les mérites du film

de Bergman sans attirer l'attention sur le travail d'une équipe qui permet à Bergman d'oeuvrer dans un état de rare complicité et d'indispensable sérénité. On ne peut qu'admirer l'éblouissante simplicité de la photographie de Sven Nykvist qui sait magistralement utiliser la couleur choisie par Bergman: ici, dominante, dure, dépouillée, du blanc bleuté métallique et froid sur lequel se greffent quelques taches de jaune orangé visant toujours à resserrer Karin dans l'espace et à traduire à la fois son détachement et son emprisonnement (séquence de l'hôpital; séquences à l'intérieur de son foyer familial qui rappelle curieusement la chambre d'hôpital où est morte sa mère; séquence de la rencontre avec la soeur de David où se traduisent l'angoisse et l'impuissance de deux êtres abandonnés par le même être chéri). Surgissements brutaux de verts délavés partout présents dans l'appartement de David et qui viennent ponctuer ou rappeler l'instabilité affective du personnage et la violence permanente de ses relations avec Karin. Comment ne pas souligner le très beau thème musical de Jan Johansson qui surgit comme un perpétuel rappel de la fragilité de l'amour de Karin et de David? Mais **The Touch** s'impose aussi par la fascinante interprétation de TOUS les comédiens: Bibi Andersson, admirable d'un bout à l'autre, sublime, tout comme Max Von Sydow. Quant à Elliot Gould, dont l'interprétation a été trop discutée, il entre de manière époustouflante dans l'univers bergmanien en imposant un personnage qu'il réussit à interioriser et à extérioriser avec une force naturelle et un tempérament où se côtoient, dans une même situation, la tendresse la plus feutrée et la violence la plus éclatante. Bergman est non seulement un grand metteur en scène, il est aussi un très grand directeur de comédiens. A la fois le plus bergmanien et le plus inattendu des films de Bergman, **The Touch** étonne autant qu'il bouleverse. Il est de ces films dont on a du mal à définir l'impact, d'autant qu'il agresse et qu'on se sent démuné devant une oeuvre qui refuse aux spectateurs le recours aux sentiments habituels de la pitié et de l'émotion facile à la **Love Story**.

André Leroux
SEQUENCES 68

TIENS-TOI BIEN APRES LES OREILLES A PAPA

Léandre Bergeron a fait des petits, de drôles de petits bâtards !

Tiens-toi bien..., c'est le portrait figé et triste d'une certaine petite bourgeoisie, celle de chez nous justement, gavée et repue, et qui ne s'appartient pas. Milieu de petites gens de naissance douteuse et à l'allure moche, toujours frustrées et qui n'en finissent plus de ramper. A qui sait voir au-delà d'une intrigue faussement libératrice (le rire camoufle), le film apparaîtra grinçant et cruel, mais non sans mesquinerie. Ici nous assistons au triomphe de l'hypocrisie, du mensonge, des apparences, de l'illusion. Ici sont magnifiés la fourberie, les rapines, les déguisements et autres supercheries. Jamais quelqu'un n'établira-t-il franchement tout son jeu sur la table : toujours une carte manque. Ce qui, loin de simplifier les données du problème, finalement en obscurcit le propos, quand on ne l'oublie pas tout simplement, ou s'en écarte (comprenez qui pourra !). Reste cette galerie impressionnante de comédiens qui traversent l'écran à la file indienne, chacun à tour de rôle faisant son petit numéro sans plus s'occuper de l'autre, le voisin, pour disparaître tout aussitôt, comme ce citoyen qui dit oui une fois tous les quatre ans puis se tait. C'est ce qu'on appelle la "conscience de classe", je suppose.

Mais que désirent donc au juste tous ces hommes et ces femmes qui se démènent tant, jusqu'à parler de (un bien grand mot pour de si petites gens) révolution ? Oh, bien peu, rien que de l'argent, seulement de l'argent, juste de l'argent, toujours de l'argent... et l'utilisation de la langue (française) pour



pouvoir le dépenser plus facilement, jusqu'à épuisement. Des autres, du peuple, des chômeurs, des étudiants, nenni ! On ne peut concevoir de film plus hypocrite, plus faux mais en même temps "très vrai" d'une certaine "classe" de parvenus... Permettez-moi de douter du "grand coup que ça va donner".

La réalisation de Bissonnette est sage, discrète, ne casse rien... et ne veut rien casser d'ailleurs. L'intrigue ne tient qu'à un fil, prend mille détours, "n'ose dire son nom", enfin s'avoue... dans un grand discours. Bien entendu la Place Ville-Marie (avant c'était l'Oratoire St-Joseph) réunira tout ce beau monde dans un beau saut... figé ! Quelques trouvailles intéressantes, quelques bons gags. Un décor unique, des comédiens bilingues, des costumes multiculturels... Que demander de plus ?

Est-il besoin de poursuivre plus loin la mascarade ?

Alain Lavoie

LES TROYENNES

Il n'appartient pas, dans le cadre de cette critique sur un film, de rédiger une notice sur la tragédie grecque. Mais c'est pourtant par là que l'on devrait commencer, puisque

le genre est remarquablement peu connu. Mais comme c'est de l'oeuvre cinématographique qu'il s'agit, trêve de culture ! Ceux que cela intéresse pourront toujours se re-

porter à l'oeuvre d'Euripide, disponible dans au moins quatre ou cinq collections différentes.

Troie est tombée. Le cheval de bois contenant dans ses flancs les Hellènes, grâce à un stratagème de l'ingénieux Ulysse, mettent la ville à feu et à sang. Au camp des Grecs, près des remparts de l'antique Illion, des captives troyennes sont enfermées dans des tentes; la vieille reine Hécube, soutenue par le choeur, s'interroge sur le sort de ses compagnes et de ses enfants. A qui vont-elles échoir? Quel roi ou guerrier seront-elles, selon les lois de la guerre, contraintes de suivre? C'est Talthybios, le héraut grec, qui va répondre à Hécube: Cassandre doit suivre Agamemnon, Polyxène surveillera le tombeau d'Achille, Andromaque, veuve d'Hector, est le lot du fils d'Achille; quant à elle, Hécube, elle deviendra l'esclave d'Ulysse.

Et dès lors, les scènes poignantes et glorieuses se succèdent: Cassandre, saisie de folie prémonitoire, annonce le malheur des Atrides, chante les disgrâces des Grecs et la gloire des Troyens. Andromaque, peu après, annonce à Hécube la mort de Polyxène, et voit son fils Astyanax arraché de ses bras pour être précipité du haut des remparts fumants de Troie. Puis c'est au tour de Ménélas de venir chercher la raison de tous ces maux, la trop orgueilleuse et perfide Hélène, prétendument enlevée par Paris, et cause de la guerre. Au cours d'une scène intensément dramatique, Hécube et Hélène s'affrontent devant Ménélas, mais Hécube n'est pas de taille devant la perfidie et la sensualité d'Hélène.

Talthybios rapporte à Hécube le corps sans vie du petit Astvanax. Celle-ci rappelle les beaux souvenirs de la vie avec le petit, maudit les assassins, et l'ensevelit dans le bouclier de son père. Hécube tentera de se jeter dans les flammes qui dévorent Troie, mais arrêtée par Talthybios, elle partira captive comme son destin l'exige...

Longue introduction peut-être, mais nécessaire à ceux qui ne sont pas familiers avec le chef-d'oeuvre d'Euripide. En fait, la pièce se compose de plusieurs tableaux bien dis-

tincts, détachés les uns des autres par un intermède (explication) réservé au choeur. L'unité est préservée par la présence d'Hécube, qui rassemble sur elle tous les malheurs de la cité, et qui sert à la fois de lien et de prétexte à une action qui, sans cela, serait à peu près nulle.

Le film de Cacoyannis a admirablement cerné et saisi cette étonnante expérience que représente **Les Troyennes**. Il a distribué les rôles au meilleur de sa connaissance, et cela nous vaut ce que l'on pourrait appeler des morceaux de bravoure des quatre en cause, c'est-à-dire Katharine Hepburn dans Hécube, Vanessa Redgrave dans Andromaque, Geneviève Bujold dans Cassandre et Irène Pappas dans Hélène. Eh bien, pour moi, il n'en est rien. La pièce est construite ainsi, en quatre volets séparés, avec Hécube comme lien. Je pense que le film va encore plus loin qu'**Electre**, d'abord parce qu'il y a la couleur, ensuite parce que ce projet plus ambitieux a été réalisé d'une façon spectaculaire, tout en respectant l'essence même de l'oeuvre. L'enterrement du petit par sa grand-mère, la scène entre Hélène et Hécube, la première apparition de Cassandre, le moment où Hécube apprend son asservissement à Ulysse sont autant de moments aussi stimulants pour l'esprit que pour les yeux. L'interprétation hors pair — qui rassemble probablement ce qu'il y a de plus exceptionnel dans le théâtre d'aujourd'hui — est dominée par Kate Hepburn dont c'est peut-être là le meilleur rôle (mais on pourrait dire cela à chaque coup!). Irène Pappas, de son côté, est étonnante dans ce rôle feutré, perfide, subtilement sensuel et roué. Les deux autres "collent" d'une façon hallucinante au rôle. On voit qu'elles ont travaillé avec un metteur en scène, et qui connaissait son sujet à fond, et dont les dimensions humaines et artistiques savent éveiller chez le spectateur des échos aussi anciens et aussi profonds que l'oeuvre elle-même. Tragédie de la guerre, de la mort et de la souffrance, **Les Troyennes** n'ont jamais été plus vraies qu'aujourd'hui, et, grâce à Cacoyannis, demeureront d'une façon indélébile dans l'esprit et le coeur des hommes.

Patrick SCHEPP
SEQUENCES 68