

Sur nos écrans

Number 81, July 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51363ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1975). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (81), 39–47.



SUR NOS ÉCRANS



A WOMAN UNDER THE INFLUENCE ●

Certains cinéastes conçoivent leurs films par grandes séquences, d'autres créent en fonction de la beauté, de la signification et de l'efficacité du plan, plusieurs songent avant tout à l'effet global et à la fluidité de l'ensemble. John Cassavetes appartient à la première catégorie de créateurs, à la race de ceux qui recherchent premièrement la sensation immédiate, la pulsation de l'instant et la vitalité du moment présent. La force et l'originalité de *Faces*, *Shadows*, *Husbands*, *Minnie and Moskowitz* découlaient de l'intensité avec laquelle Cassavetes pressurait chaque instant vécu pour en faire jaillir les palpitations, les

frémissements et les vibrations les plus inattendus. On retrouve dans *A Woman Under the Influence* son besoin fougueux de faire éclater les masques des conventions sociales et psychologiques et sa soif insatiable d'être jusqu'à épuisement le temps qui passe et qui blesse les êtres. Éloigné de toutes formes de formalisme, le cinéma de Cassavetes plonge au cœur même du réel et ouvre la voie à la libération des instincts réprimés ou des frustrations trop longtemps accumulées.

Comme Jean Renoir, le réalisateur de *Faces* croit que l'environnement façonne et détermine les comportements des individus. Depuis ses premiers films, sa quête passionnée de vérité et

d'authenticité se concentre sur les angoisses, les illusions et les espoirs fragiles de ceux qui parviennent mal à s'intégrer aux normes familiales et sociales. Mabel Longhetti (Gena Rowlands), l'héroïne de *A Woman Under the Influence*, voudrait pouvoir manifester ouvertement et directement son amour à tous ceux avec lesquels elle vit. Complètement ouverte aux multiples sollicitations du réel et débordante d'affection envers ceux qu'elle chérit, elle n'établit aucune barrière affective entre son univers intérieur et son milieu familial. Affectueuse et généreuse, Mabel se laisse emporter par ses élans affectifs et se laisse guider par la sincérité de ses épanchements. Or, la société qui repose sur tout un système très élaboré de restrictions, de tabous et de convenances ne peut accepter les êtres qui réagissent spontanément à leurs émotions vitales. Toute une éducation nous a appris à faire taire nos instincts, à ne pas manifester trop ouvertement nos sentiments et à tamiser nos explosions affectives. Or Mabel se rebelle, à son insu, contre toutes ces conventions. Lorsque Nick, son époux, (Peter Falk) ramène à la maison ses camarades de travail pour le petit déjeuner, elle témoigne à l'un des invités une chaleur et un enthousiasme qui révoltent l'hôte. Son geste gratuit, spontané et dépourvu de tout intérêt personnel, est perçu comme une vulgaire tentative de séduction. Mabel a un besoin de proximité physique, de contact direct qui déroutent son environnement. Seuls ses enfants comprennent instinctivement sa façon d'établir une relation viscérale avec les siens et ceux qu'elle rencontre. Ils ne craignent pas d'embrasser leur mère, de la toucher, de la caresser et de la réconforter par les gestes les plus simples. Mabel ressemble d'ailleurs à un enfant qui aurait oublié de grandir, de se plier aux codes d'une société subtilement régressive et de se protéger par toutes sortes de mécanismes d'auto-défense.

La mise en scène de Cassavetes piège et débusque les forces hypocrites et puritaines qui se liguent contre Mabel. Elle étire les séquences jusqu'à ce qu'elles aient révélé et mis à nu toutes les diverses manifestations de l'oppression. Certains critiques ont attaqué la longueur de l'oeuvre mais celle-ci fonde justement sa nécessité dans une dilatation extrême du temps, dans un éclatement soutenu de la durée. Cassavetes se passionne moins pour les significations inhérentes aux situations que pour leur potentiel affectif.

Certes il indique clairement le sens de ce qu'il nous donne à voir mais son intérêt fondamental se situe au-delà de l'explication logique et de la simple démonstration sociologique. Il veut plutôt faire remonter à la surface et faire exploser sur l'écran les tensions souterraines, les rages contenues et les douleurs étouffées qui rongent l'individu. Il place ses personnages dans des situations où ils se verront obligés d'étaler au grand jour leurs faiblesses, leurs impuissances et leurs fragilités. Chez Cassavetes, la caméra devient le moyen le plus implacable pour forcer les individus à se dévoiler et à se débarrasser des pressions extérieures qui pèsent sur eux. Dans *A Woman Under the Influence*, les images sont sursaturées d'émotions violentes car la mise en scène accule les êtres dans une espèce de cul-de-sac où ils ne peuvent que livrer la part la plus secrète, la plus précieuse et la plus tangible d'eux-mêmes. Cassavetes provoque l'individu au plus profond de lui-même, l'entraîne à reconsidérer les fondements de son existence et le pousse à définir son point d'insertion dans la société.

Si *A Woman Under the Influence* est un film magnétique et hypnotique, c'est parce que le cinéaste ne recule devant rien pour aller à l'essentiel. Plusieurs commentateurs de l'oeuvre de Cassavetes ont souligné son caractère thérapeutique et quelque peu voyeuriste. Personnellement, j'y vois moins une curiosité malsaine qu'un inextinguible besoin d'arracher coûte que coûte les masques trompeurs et les fausses certitudes sociales. Comme dans les meilleurs films d'Eli Kazan mais de manière bien différentes, Cassavetes est parvenu à mettre au point une esthétique du sans issue. Il enferme ses personnages et, par extension, le spectateur, dans une série de situations qui doivent finalement cerner de très près leur vérité existentielle. C'est par une obstination méticuleuse, patiente et attentive qu'il réussit à nous faire vibrer aux désarrois de Nick qui voudrait pouvoir venir à la rescousse de Mabel mais qui est prisonnier des préjugés et des inhibitions de son milieu et de son éducation. Cédant aux instances de sa mère hystérique et d'un psychiatre velléitaire, il accepte de faire interner sa femme dans une clinique psychiatrique. Avec cette compassion troublante, Cassavetes explore, jusqu'à l'intolérable, les faiblesses d'un homme qui aime son épouse mais qui ne sait pas comment la rejoindre, comment lui témoigner son affection. Mais plus que le terrifiant ta-

bleau d'une société incapable d'aimer librement et honnêtement, *A Woman Under the Influence* nous fait comprendre, de l'intérieur, l'effondrement bouleversant d'une femme qui sombre dans la schizophrénie par la force des choses, par l'incompréhension de son environnement et par la violence de ceux qui ne peuvent accepter sa différence. Avec ses grands yeux hagards et stupéfiés par la haine qui se déverse sur elle, ses gestes disloqués et sa démarche cahotique Mabel Longhetti a l'air d'un oiseau meurtri pris dans un piège qui se referme lentement et dont il ne saisit pas toutes les ramifications. Gena Rowlands, épouse du réalisateur, confère au personnage la délicatesse écrasée, la sensibilité piétinée et la bonté fracassée d'une victime glacée d'effroi par l'agressivité et l'égoïsme de son milieu. La récurrence des regards terrifiés ou suppliants, des attitudes crispées et des inflexions vocales syncopées intensifie fort justement le démantèlement de l'identité et la perte progressive du contact avec la réalité. Rarement a-t-on exprimé au cinéma avec une telle lucidité aiguë et une telle énergie visuelle la fragmentation intérieure d'une femme qui s'efforce, sans y parvenir, de se soumettre à l'image sociale et familiale qu'on voudrait qu'elle projette. La performance de Gena Rowlands tient du prodige et ne fait que confirmer l'immense talent d'une comédienne qui s'était déjà distinguée entre autres dans le très beau *Lonely are the Brave* et dans l'inoubliable *Minnie and Moskowitz*.

Cassavetes travaille en très étroite communion avec tous ceux qui participent à ses films. Il sait s'entourer, comme Ingmar Bergman, de collaborateurs fidèles qui le connaissent bien. Souvent, il engage même certains membres de sa famille. Son épouse, sa mère et sa belle-mère jouent d'ailleurs dans *A Woman Under the Influence*. Ainsi, il peut créer facilement un climat de confiance, d'amitié et d'aisance qui imprègne tous ses films. Refusant les angles de prise de vue, les mouvements d'appareil, le montage et le découpage qui triturerait ou dénaturerait le jeu des comédiens, il planifie sa mise en scène à partir et en fonction des acteurs. Pour privilégier la spontanéité et favoriser la déconcentration des comédiens, il essaie toujours de filmer en continuité et de ne jamais briser leurs élan. Il n'intervient que lorsque la séquence a trouvé, par elle-même, son point inévitable d'aboutissement

logique et affectif. *A Woman Under the Influence* devient ainsi une réflexion admirable sur le jeu même du comédien, sur sa façon de donner vie au personnage et sur ses moyens de se révéler à lui-même et aux spectateurs. Cassavetes ne se contente jamais des attitudes stéréotypées ou des comportements psychologiques trop facilement prévisibles. Il veut bouleverser les poncifs et obliger le comédien à dépister et à faire émerger au niveau de la conscience tout son potentiel affectif et psychique. D'où le dense sentiment de vécu qui s'exhale de son dernier film. La méthode de Cassavetes permet une homogénéité de toute l'interprétation et entretient l'illusion de l'improvisation constante. Illusion d'autant plus étonnante que Cassavetes a écrit tous les dialogues d'un film où tout a été soigneusement pensé et élaboré avant le tournage. Curieusement, *A Woman Under the Influence* ne donne jamais l'impression d'avoir été longuement fabriqué. On dirait que le film se fait devant nous au fur et à mesure qu'il progresse. L'art de Cassavetes consiste à éliminer les traces d'efforts pour ne conserver que la transparence des sentiments. On voit bien ici et là un micro qui s'infiltré dans le cadre de l'image mais le cinéaste, méprisant la technique, n'a probablement pas voulu sacrifier l'intensité affective des séquences à un problème qu'il devait juger de moindre importance. De nos jours, on voit tellement de films techniquement parfaits mais incroyablement vides qu'on ne saurait reprocher à Cassavetes d'avoir opté pour le sentiment au détriment d'une banalité technique.

A Woman Under the Influence est un film qui ne laisse aucun moment de repos au spectateur. Il s'accroche à lui et l'oblige à ré-examiner les valeurs sur lesquelles repose son existence. Lorsque Mabel revient chez elle après son séjour en clinique psychiatrique, on réalise que son cauchemar ne peut recommencer et qu'elle demeure, sauf pour ses enfants, une étrangère parmi les siens. On sort du film ému et transformé par sa générosité, son lyrisme, sa tendresse et sa vigueur critique. Cassavetes ne travaille que selon ses intuitions foudroyantes et sa sensibilité d'écorché vif. Voilà bien la plus belle preuve de son indépendance et de sa liberté.

André Leroux

GÉNÉRIQUE : — Réalisation : John Cassavetes — Scénario : John Cassavetes — Images : Mitch

Breit — *Musique* : Bo Harwood — *Interprétation* : Peter Falk (Nick Longhetti), Gena Rowlands (Mabel Longhetti), Matthew Cassel (Tony Longhetti), Matthew Laborteaux (Angelo Longhetti), Christina Grisanti (Maria Longhetti), Katherine Cassavetes (Mama Longhetti), Lady Rowlands (Martha Mortensen), Fred Draper (George Mortensen), O.G. Dunn (Garson Cross), Mario Gallo (Harold Jensen) Eddie Shaw (Doctor Zepp) Angelo Grisanti (Vito Grimaldi) — *Origine* : Etats-Unis — 1974 — 155 minutes.



S CENES DE LA VIE CONJUGALE ●

Après avoir consulté ce qui a déjà été écrit sur ce film, après l'avoir vu la première fois en suédois avec sous-titres anglais et la deuxième fois doublé en français, après avoir lu et relu le texte du dialogue publié aux Etats-Unis⁽¹⁾ avec une introduction du cinéaste lui-même, comment dire quelque chose de pertinent en peu de lignes ?

Commençons par une constatation plutôt banale : il s'agit d'une des grandes réalisations culturelles de notre époque. Surtout à cause de la qualité de son témoignage sur le désarroi spirituel qui ronge certaines des sociétés les plus "développées" du monde contemporain. Bergman scrute le fond des rapports humains avec une lucidité qui dépasse la forme du médium choisi. On se sent profondément impliqué même à la simple lecture du dialogue imprimé. On imagine aussi une représentation théâtrale sans adaptation majeure du texte. A son tour, la version cinématographique ajoute une nouvelle dimension, comme devait d'ailleurs le faire la version originale à la télévision.

Depuis *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Th. Dreyer (1927), aucun film n'avait accordé avec succès autant de place aux visages humains pris en gros plans ou en plans rapprochés. La comparaison s'impose donc nécessairement. La parole, la couleur et la prise de vues perfectionnée ont certes, leur importance. Elles permettent de prolonger les plans, de scruter ainsi les changements d'expression sur chaque visage. Dreyer procédait par une suite d'images admirablement composées mais plutôt statiques. Leur dynamisme naissait d'une succession rapide des plans. Bergman s'attarde, par contre, sur un visage humain agité par les émotions et ne le quitte pas avant d'avoir enregistré tout son mouvement expressif. Il a écrit un dialogue où chaque

parole recèle les plus subtiles vibrations de l'âme. Et il réussit à les révéler au spectateur à travers les agrandissements surhumains de ses images. Images qui mettent l'accent sur les yeux, ce "miroir de l'âme". Les regards dans ce film méritent une longue étude. Mais il n'y a pas que les yeux qui prennent une valeur signifiante. Je pense, par exemple, au glissement de la caméra qui abandonne le visage de Mme Jacobi (la cliente qui veut divorcer), pour s'arrêter sur ses mains aux doigts nerveusement crispés.

Notons en passant que Bergman semble concevoir le décor en fonction de l'état psychologique des personnages. Tant qu'ils se cherchent eux-mêmes sous le poids des convenances et d'impositions extérieures, le décor garde une certaine exubérance. Dès qu'ils s'affrontent sans masque, en se jetant au visage, toutes nues, leurs terribles vérités, il n'y a autour d'eux que la chambre de travail presque vide de Johan, à peine quelques classeurs noirs sous un mur blanc et un mobilier des plus austères.

Une "écriture en regards humains" suppose la présence d'interprètes exceptionnels. Liv Ullmann en est une⁽²⁾. Que ce soit aux moments d'épanouissement ou de désespoir, de fureur ou de tendresse, sa Marianne rayonne de vérité. Elle sort victorieuse des situations les plus risquées. Elle communique les sentiments les plus complexes. Dans le rôle parfois ingrat de Johan, Erland Josephson se montre équilibré, plein de discrétion, mais aussi explosif quand la situation l'exige. Bibi Andersson et Jan Malmjö sont remarquables dans la scène où Katarina et Peter s'entredéchirent au début du film, en contrepoint au bonheur superficiel de Marianne et Johan. Le spectacle de leur querelle devient ainsi le premier pas vers la destruction de cette apparente félicité.

Le deuxième passage, prévu dans le texte imprimé du film, a disparu de la version projetée au Canada. Il s'agit de l'avortement qui empêche une troisième naissance dans le ménage

Marianne-Johan. Le dialogue indique clairement que cette décision fut prise à contrecœur.

"C'est sérieux, Johan, dit Marianne - *Tout notre avenir est en jeu* (3). Imagine que nous faisons maintenant quelque chose d'irréversible. Imagine que c'est décisif sans que nous le sachions.

Et plus tard, après l'intervention chirurgicale, elle confesse: "Je sens un remords épouvantable. Il m'est impossible de te dire à quel point épouvantable", avant de lancer la terrible question: "Qu'ai-je donc fait?" (4)

Dans son introduction au livre, Bergman interprète comme suit le sens de cet épisode: "Une plaie... s'ouvre, se referme et se cicatrise. Mais, sous la cicatrice une infection a commencé. Telle est du moins mon idée. Si quelqu'un pense autrement, c'est son droit".

Même si les spectateurs ici sont privés de ce passage si important (5), il faut se poser des questions quant à la place que les enfants occupent dans la vie de ce couple. Personnellement, je cherchais en vain quelque signe d'amour paternel ou maternel. Quand Mme Jacobi reconnaissait n'avoir jamais aimé ses enfants, elle exprimait aussi, semble-t-il, les sentiments de Marianne, son avocat.

La difficulté d'aimer forme le noeud tragique de tout le film. Les époux découvrent que leur amour n'est pas authentique. Ils essaient d'en trouver ailleurs. L'échec de telles tentatives les rapproche à nouveau. Ils ont mûri. Ils se déclarent prêts à accepter mutuellement l'imperfection de leur amour, finalement convaincus qu'amour il y a. Le cercle se referme, mais des années se sont écoulées et bien des choses ont été détruites. Pourra-t-on encore reconstruire sur ces débris? Plusieurs en douteront.

Dans son récit, visiblement autobiographique, Ingmar Bergman touche au plus profond de l'être humain, pris dans toute sa complexité. Il exprime avec un art consommé le malaise d'une société riche dont les membres peuvent se donner le luxe de scruter les recoins de leurs relations interpersonnelles pendant que d'autres ménages, ailleurs dans le monde, ne luttent que pour leur survie matérielle. Il témoigne de tout un milieu, en déséquilibre entre le puritanisme du passé et l'anarchie sexuelle du présent, entre la soif d'être aimé et l'incapacité d'aimer soi-même.

André Ruzkowski

- (1) Ingmar Bergman, *Scenes from a Marriage*, Bantam Book Paper-back, New York, 1974, 212 p.
 - (2) Ingmar Bergman, *Scènes de la vie conjugale*, Gallimard, Paris, 1975, 202 p.
 - (3) Lire l'interview dans ce numéro, p.18.
 - (4) En italiques dans le texte (p.34)
 - (5) En italiques dans le texte (p.36)
- Plusieurs autres passages manquent. Certains assez importants, comme les conversations entre Marianne et sa mère et entre Johan et Eva au début de la sixième scène.

GÉNÉRIQUE : — Réalisation : Ingmar Bergman — Scénario et dialogue : Ingmar Bergman — Images : Sven Nykvist — Interprétation : Liv Ullmann (Marianne), Erland Josephson (Johan), Bibi Andersson (Katarina), Jan Malmsjö (Peter), Barb Hiort af Hornas (Mme Jacobi), Gunnel Lindblom (Eva), Anita Wall (Mme Palm) — Origine : Suède — 1973 — 165 minutes.

L A FEMME DE JEAN ● Un homme dans une grotte. Une jeune femme l'accompagne. Jolie, vingt-cinq ans environ. Ils visitent. Comme des touristes.

Une espèce de froideur menaçante baigne le lieu et semble accentuer l'obscurité quelque peu étouffante de la grotte. On sent qu'un secret les unit. Parce qu'ils ne sont pas à l'aise. Parce qu'ils sont silencieux, Encore quelques pas. Puis mystérieusement, quelques mots qu'elle prononce avec appréhension: "*Est-ce que tu le lui as dit*" ? ...

Une chambre ensoleillée au milieu de laquelle un lit accueille dans sa chaleur une autre jeune femme - en larmes. Une clarté singulière nage dans la pièce. L'impression ressentie est celle que l'on a lorsqu'on est brusquement plongé dans l'intimité d'une vie, lorsque, sans le vouloir, on est là, les bras ballants, inutile. On voudrait s'en aller mais c'est impossible. Cette femme qui sanglote, seule sur un lit trop grand pour elle, on ne se résout pas à l'abandonner. On entre dans sa vie.

C'est ainsi que le spectateur devient, dès les premières scènes d'ouverture du film de Yannick Bellon, accompagnateur et ami de *La Femme de Jean*.

Dès que Jean s'en va, lui ayant sans doute expliqué qu'"il-y-a-une-autre-femme-dans-sa-vie", sa femme connaît le désespoir le plus déchirant: elle sent qu'elle perd tout, l'amour, l'affection quotidienne, la sécurité. Elle ne se sent pas uniquement brisée, mais mutilée, amputée de quelque chose d'énorme, d'un monument de vie

conjugale qu'elle avait pris pour acquis, un peu trop vite, un peu trop aveuglement.

De l'expérience de la mort qu'elle semble presque espérer et qu'elle voit presque rôder dans les couloirs de son appartement - à l'apprentissage de la vie qu'elle perçoit difficilement à travers les larmes innombrables de la tristesse, c'est le long itinéraire d'une âme, d'abord faible et résignée qui parvient à éviter le traumatisme, à combattre la névrose, à se révéler ; à chercher du travail, à en trouver ; à rencontrer un autre sorte de bonheur, sa vitalité latente, sa liberté, sa personnalité propre.

Enfin, à se souvenir aussi qu'elle s'appelle Nadine.

C'est l'année de la femme. Et au cinéma, comme par hasard, cela se voit : Bergman et *Scènes de la vie conjugale*, Scorsese et *Alice Doesn't Live Here Anymore*, Cassavetes et *A Woman Under the Influence*, même Tanner et *Le Milieu du Monde*. En ce qui concerne la femme, son identité, la découverte de sa personnalité nous penchons plutôt du côté de *La Femme de Jean*.

C'est d'abord le seul des films cités à avoir été réalisé par une femme (Yannick Bellon), fait, pensé, conçu par une femme en fonction d'une femme d'aujourd'hui, qui se trouve soudain, du jour au lendemain, face à un rôti trop gras pour elle, à un monde immense, aux possibilités innombrables, donc effrayantes, face à une vie nouvelle.

De plus, nous devenons des spectateurs-acteurs, en ce sens que nous nous présentons à Nadine sous plusieurs visages, de manière à lui communiquer une idée, une parole, un sourire, une caresse. Chacun de nous semble pouvoir quitter volontairement son siège, entrer dans l'écran et dire je.

Au début, Nadine est encore "la femme de Jean". Mais, même déjà, à ce moment, des mains secourables, des visages réconfortants se tournent vers elle : Christine, sa voisine et femme de ménage, viendra lui faire du café ; elle parle peu, mais son regard est apaisant, ses mouvements rassurants.

Une autre fois, seule au milieu de la foule du métro, Nadine n'arrive pas à retenir ses larmes, descend à une station, bientôt rejointe par une jeune blonde qui a vu sa tristesse et qui vient s'asseoir près d'elle sur un banc. Une main hésitante se pose sur son épaule et elle entend

l'inconnue lui demander, avec l'accent anglais, si elle a besoin de quelque chose.

Déjà, les forces lui reviennent. Elle se trouve un travail (métréuse en surfaces corrigées) et surtout - ce qui est très important - une aptitude à recueillir et à susciter des confidences. Dans les misérables logements qu'elle visite dans le cadre de son travail, elle rencontre des gens encore moins fortunés qu'elle : une dame d'un certain âge qui se croit déjà trop vieille, une jeune algérienne qui poursuit ses études de médecine, malgré l'exiguïté de son réduit et qui rappellera, en trente secondes, à Nadine, qu'il y a encore dans la vie ce qu'on appelle jeunesse, études, espoir.

La jeunesse, elle n'a pas besoin d'aller très loin pour l'observer. Son fils Rémi, âgé d'une quinzaine d'années, est là pour lui démontrer par a + b qu'elle est encore belle et désirable. Il invite des copains à la maison "pour faire de la musique", présente sa petite amie Valérie à sa mère ("vous êtes très belle, Madame"), invite celle-ci à ne plus se méprendre sur sa féminité ("Tu sais, tu es parfaitement baisable!"), à vérifier d'elle-même combien l'alliance qu'il lui ôte du doigt ne fait pas pencher le bras de la balance.

Pour Nadine, tout cela c'est déjà suffisant. Il lui fallait du courage. Tout ce monde autour d'elle remplace presque l'absence de Jean. Il manque l'homme au tableau de sa vie nouvelle ? Le détail a si peu d'importance que c'est presque par hasard qu'elle rencontre David, un jeune Américain voyageur, qui saura lui redonner goût à l'amour et la pousser à retourner aux études.

Les études . . . Yannick Bellon ne force pas le ton, au contraire. Pourquoi Nadine n'y retournerait-elle pas ? Elle retrouve un vieil ami de classe et replonge dans l'astrophysique qu'elle avait abandonnée à la veille de se marier.

L'espoir est né, qui coïncide avec la venue du printemps. Nadine peut ranger ses vieilles photos, considérer comme stupides ses éclairs de souvenirs en compagnie de Jean ; elle se fait couper les cheveux, achète de nouvelles robes, légères et claires ; elle regarde David partir avec un bonheur qu'elle ne peut définir, trouve un poste d'assistante à l'Observatoire.

Le long cheminement de Nadine reste sans doute assez idéal, un peu trop privilégié. La libération des femmes ne se heurte-t-elle pas le plus souvent à des barrières sempiternelles (résistance des hommes, impossibilité de trouver

un métier intéressant, sollicitations sexuelles perpétuelles) ? Yannick Bellon a probablement brossé un tableau bien idyllique. Mais les éléments mis en cause sont là, les possibilités pour les femmes sont à portée de la main, la démarche se devrait d'être entreprise d'une manière positive.

Qu'avons-nous finalement découvert avec ce film ? Un mouvement de pensée, l'exploration stylisée de la vie contemporaine avec ses habitudes et ses hasards, le courage d'une femme nouvelle qui dit non à Jean disposé à la reconquérir, des mouvements de caméra tendres et timides, et surtout, par dessus tout, une comédienne extraordinaire, au regard étonnant, à la personnalité attachante, au visage secret, séduisant, captivant : France Lambiotte.

Maurice Elia

GENERIQUE — Réalisation : Yanick Bellon — Scénario et dialogues : Yannick Bellon — Images : Georges Barsky et Pierre-William Glenn — Musique : Georges Delerue — Interprétation : France Lambiotte (Nadine), Claude Rich (Jean), Hippolyte (Rémi), James Mitchell (David), Tatiana Moukhine (Christine), Régine Mazella (Valérie) — Origine : France — 1974 — 105 minutes.

A LICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE ●

Où donc ne vit plus Alice ? A son adresse d'épouse, parce qu'elle est devenue veuve ? A sa villa de femme rangée qui avait renoncé à ses rêves de chanteuse pour se soumettre aux volontés de son mari, prendre soin de son petit ?

Au motel où va peut-être venir tenter de la rejoindre son premier amant qui aurait fait une scène lui rappelant celles que son mari lui faisait ?

A Monterey, où elle fut, à dix-huit ans, heureuse ? où elle croit que, veuve, elle pourra se rendre pour y chanter à nouveau ?

Où donc Alice ne vit-elle plus ? Dans le rêve d'une vie sans attache autre que celle créée par la présence d'un fils observateur, comique et seul ?

Dans le rêve de la génération-fleur, souhaitant vivre d'amour et d'eau fraîche, amour sans lien, eau fraîche-musique ?

Car où demeure désormais Alice ? Parmi l'eau fraîche et l'amour, ayant trouvé un père pour



son fils, un mari-amant encourageant sa femme à chanter ?

Où vit-elle ? A Tucson. C'est elle que vous voyez s'en allant à la fin sur une route bordée d'édifices sans beauté. Mais qu'est cela, dans le lointain, qui se fait de plus en plus précis ? L'enseigne d'un restaurant. Et quel nom y lit-on ? Monterey.

Alice pourra donc chanter à Monterey, mais Monterey a changé de visage : le bonheur est où l'on se sent vivre, non dans la forme sous laquelle on l'a déjà connu ou imaginé.

Scorsese, comme les jeunes réalisateurs japonais, dit l'ajustement du rêve à la réalité par où passe la génération qui a voulu fuir la politique aussi bien que celle qui s'y est engagée et qui a maintenant trente ans.

Nous avons déjà vu un ton semblable. Dans *American Graffiti*. Qui rappelait *The Last Picture Show*. Films qui ne disent pas un nouvel élan, l'enthousiasme fou. Film qui, dans le cas de celui de Scorsese semble parler de sérénité. Si Scorsese paraît avoir, au niveau des sujets, trouvé les valeurs de la génération dans la trentaine, il n'a pas trouvé de forme pour les évoquer qui me transporte - rien d'autre, et c'est beaucoup, que de me rendre sympathique Alice.

Et de me resituer avec autant de force, une fois que j'ai renoncé à atteindre du film ce qu'il ne pouvait donner, dans la violence des Etats-Unis, qui est violence du fait que toute émotion est dite, sans recul, sans nuance, déchargée dans le cri de la plaisanterie, comme aime les faire cette serveuse digne de Michel Tremblay. Chaleureuse. Oui. Lente à découvrir tellement elle parle fort. Oui.

Amérique qui s'accommode de ses violences au nom de son cœur. Oui.

J'ai déjà vu cela. Oui. Autour de moi. Tous les jours.

Et notez que ce qui autrefois eut fait un happy ending : veuve éplorée trouvant mari sans sacrifier son rêve de chanteuse, se teinte de tristesse. Fausse fin, fausse tristesse ou faux bonheur : où vit donc Alice ?

De quoi vit donc l'Amérique ?

Claude R. Blouin

GÉNÉRIQUE : — *Réalisation* : Martin Scorsese — *Scénario* : Robert Getchell — *Images* : Kent L. Wakeford — *Musique* : Richard LaSalle — *Interprétation* : Ellen Burstyn (Alice Hyatt), Kris Kristofferson (David), Billy Green Bush (Donald Hyatt), Diane Ladd (Flo la serveuse), Lilia Goldoni (la voisine Bea), Harvey Keitel (Ben Eberhart), Lane Bradbury (la femme de Ben), Vic Tayback (Mel, le propriétaire du restaurant), Valerie Curtin (Vera, la serveuse), Alfred Lutter (Tommy le fils d'Alice) — *Origine* : Etats-Unis — 1974 — 112 minutes.

LES VIOLONS DU BAL ● *Les Violons du bal* de Michel Drach raconte l'histoire d'une famille juive aux prises avec la déportation en France durant la dernière guerre mondiale.

Sujet d'autant plus sympathique au premier abord que le réalisateur entreprend de nous raconter son enfance à travers les yeux de l'enfant qu'il fut pendant la noirceur de cette époque. On s'attend à un certain accent de vérité, étant donné le caractère autobiographique de l'entreprise. Si l'enfant joue bien - c'est le cas dans ce film - on anticipe déjà quelques séquences touchantes empreintes d'une certaine poésie qui semble être l'apanage naturel du royaume de l'enfance. Sur ce point, nous ne sommes pas déçus. Par exemple, la découverte de son identité juive par l'enfant est touchante. La grand-mère sait présenter la chose avec la dose de naïveté nécessaire à l'adhésion de l'enfant. Tout fier de cette révélation, il ne craint pas d'en parler à ses camarades d'école. On lui assène un coup de poing. Pour l'enfant, c'est la cruelle découverte d'une forme de racisme dont il ne comprend pas l'absurdité. Ne ressemble-t-il pas aux autres petits garçons de son âge ? Pour l'instant, il préfère, dans la logique de son enfance, s'attacher à l'as-

pect ludique de l'aventure qui fait qu'on le promène à gauche et à droite jusqu'au-delà de la frontière suisse.

Entreprise digne d'admiration que de nous faire comprendre à travers les yeux d'un enfant l'injustice d'une telle situation basée sur la ségrégation raciale. On comprend l'entêtement de Michel Drach à vouloir un jour raconter les souvenirs d'une enfance qui aura marqué toute sa vie. Quand on sait qu'on passe une partie de sa vie d'adulte à retrouver une qualité d'émotion à l'état pur vécue durant son enfance, on ne s'étonnera pas de voir maints artistes puiser à même leur jardin d'enfance les roses et les épines qui ont marqué d'une empreinte indélébile la perception des choses à venir. La naïveté qui colore les faits les plus brutaux donne une teinte innocente à la cruauté d'un monde qui prend comme un malin plaisir à couvrir les guerres de toutes sortes. On ne s'étonnera pas de voir Michel Drach raconter ses souvenirs d'enfance en couleurs, alors que le présent doit se contenter du noir et blanc.

Le présent intervient de façon plus ou moins arbitraire dans le déroulement de la chronique enfantine. Cette réalité du présent veut faire réfléchir le spectateur sur la difficulté de tourner un film de ce genre face aux producteurs de films à l'heure actuelle qui misent sur des sujets scabreux et percutants pour attirer un public à la recherche d'émotions fortes. Le public répond bien, paraît-il, aux appels du sexe, de la violence et des vedettes consacrées. Un enfant, c'est bien gentil, mais ça ne fait pas nécessairement courir les foules, surtout quand il s'agit d'un inconnu. L'auteur tient aussi à nous faire remarquer que ça coûte cher une entreprise de ce genre. Cette façon de procéder dans le montage nous vaut quelques surprises agréables. Certains passages à la couleur à l'intérieur d'une même séquence en noir et blanc étonnent dans le bon sens du mot. Le remplacement de Michel Drach par Jean-Louis Trintignant avec la tête dissimulée derrière un gros livre me paraît une trouvaille digne d'intérêt. Mais à la longue cette distanciation concertée finit par nuire à son auteur et par lasser un peu le spectateur. Au début, on se dit que c'est original de nous présenter une interview du jeune acteur qui promet à son père de ne pas jouer à l'acteur, mais les déclarations insistantes sur les difficul-

tés à réaliser un tel film finissent par ressembler étrangement à des clichés. Au bout d'un certain temps, on a la fâcheuse impression qu'il manque de matière dramatique. Ce qui expliquerait ces nombreux retours au présent. Si cette distanciation finit par gêner notre plaisir, c'est qu'on sent que le réalisateur plus ou moins consciemment veut forcer l'adhésion du spectateur. C'est tout juste s'il ne nous dit pas que celui qui ne trouve pas son film génial est passible d'une accusation de racisme. Or, pour ma part, si j'ai décroché à un certain moment, ce n'est pas à cause du sujet qui m'était sympathique, mais surtout à cause du traitement qui charrie une certaine complaisance dans l'énumération des difficultés. Certaines séquences au bord des larmes donnent parfois dans le mélo, sans parler de certains clins d'oeil à la mièvrerie.

Quant au titre *Les Violons du bal*, je me suis demandé pourquoi on ne voyait pas de violon dans le film. Je suppose que cette expression nous renvoie aux souvenirs d'une enfance juive. Surtout quand on connaît la place importante occupée par le violon dans la vie d'un Juif. Il en est devenu le symbole à cause de la propriété qu'il a de rendre la lamentation d'une voix humaine. Qu'on pense au film *Un violon sur le toit*. Michel Drach nous sert là un très beau titre du film. C'est peut-être ce qu'il a de plus réussi.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE : — Réalisation : Michel Drach — Scénario : Michel Drach — Images : Yann Le Masson et William Lubtchansky — Interprétation : Marie-José Nat (la mère), Jean-Louis Trintignant (le réalisateur), Gabrielje Doulcet (la grand-mère), Michel Drach (lui-même), David Drach (l'enfant), Nathalie Roussel (la soeur) — Origine : France — 1974 — 100 minutes.

FUNNY LADY ● Nous avons déjà eu le *Funny Girl* (de Wyler, Dieu merci), c'est maintenant au tour d'Herbert Ross de continuer à raconter la vie mouvementée de Fanny Brice, cette fois-ci enregistrant ses succès à la radio et ses déboires avec Billy Rose (James Caan), le producteur-compositeur. Barbra Streisand continue à chanter, à se donner un mal infini pour faire croire à son personnage. James Caan lutte pouce à pouce avec elle pour chaque parcelle d'écran; en d'autres termes, la lutte est non seulement au niveau du scénario, entre Fanny Billy, mais aussi au niveau des comédiens. On retrouve également ce brave Omar Sharif, qui, Yahveh merci, ne fait que passer et qui s'ar-

range au cours de sa seule grande scène, pour faire irrésistiblement penser à un tank rempli de chocolat (on le voit par les yeux). Le film est manifestement conçu et réalisé pour un certain public, bien défini, et il ne "marche" que dans ces limites-là, aussi précises que partiales. Il faut, ou bien être un "fan" sans condition de miss Streisand et alors elle peut faire les pieds au mur, chanter le Yankee Doodle ou jouer Bérénice, ça n'a pas d'importance - ou avoir une origine sémitique particulièrement prononcée. Attention! je ne discrimine pas. Je ne fait que souligner une certaine différence d'approche et de conception dans un aspect bien défini du "show" américain. Ce n'est un secret pour personne que les capitaux juifs ont subventionné 80% des arts en Amérique du nord (y compris le Canada: où serions nous sans les Bonfam, les Pollack, les Bernstein et autre mécènes éclairés dont la contribution au développement artistique et culturel nord-américain est inégalable et sans prix?) Mais à côté de cela, il y a un aspect moins agréable, accrocheur, rutilant, paré des faux brillants de la psychologie infantile, et du grand spectacle à tout prix, alimenté par des personnalités flamboyantes, mais vides, dont l'impact est celui d'un feu de paille, aussi brillant que rapidement consumé. C'est cela, *Funny Lady*, et c'est aussi un certain aspect du show américain, creux, paré de couleurs violentes et essentiellement préoccupé de ce que l'argent apporte et fait faire, aspect mercantile et superficiel, soulignant le manque de cœur d'une civilisation qui tresse une corde dorée il n'est pas impossible de penser qu'un autre réalisateur, aussi inconscient que sûr de lui, nous offrira un *Funny Pussy* où Streisand nous racontera les souvenirs sentimentaux d'une Fanny Brice de quatre-vingt ans... Mais cette fois ci, le film peut risquer d'être drôle, ce que *Funny Lady* ne parvient même pas à être...

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : — Réalisation : Herbert Ross — Scénario : Jay Presson Allen et Arnold Schulman d'après une histoire de Schulman — Images : James Wong Howe — Chansons originales : John Kander et Fred Ebb — Interprétation : Barbara Streisand (Fanny Brice), James Caan (Billy Rose), Omar Sharif (Nick Arnstein), Roddy McDowall (Bobby) Ben Verren (Bert Robbins), Carole Wells (Norma Butler), Larry Gates (Bernard Baruch), Heidi O'Rourke (Eleonar Holm), Samantha Huffaker (Fran), Matt Emery (Buck Bolton), Gene Troobnick (Ned), Royce Wallace (Adele) — Origine — Etats-Unis — 1975 — 136 minutes. 47