Document generated on 06/02/2025 10:39 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Sur nos écrans

Number 86, October 1976

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51245ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1976). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (86), 45–54.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1976

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUR NOS ECRANS

L'ÉNIGME DE KASPAR HAUSER ●

Malgré son titre français, le spectateur ne doit pas s'attendre à un film policier. Malgré le mystère qui entoure la naissance et la mort de Kaspar Hauser, l'auteur n'a nullement voulu répondre à une énigme. La préoccupation de Werner Herzog est ailleurs. Comme dans tous ses films précédents, l'argument n'est qu'un tremplin. En fait, le titre original — d'après une traduction littérale de l'allemand "Chacun pour soi et Dieu contre tous" — ne nous éclaire pas davantage. Il y a donc un côté mystérieux qui enveloppe ce film. Et le traitement apporté par l'auteur accumule plus d'interrogations qu'il ne fournit de réponses. Au bout du film, la vie de Kaspar Hauser reste toujours une énigme.

Ci-gît Kaspar Hauser
Enigme de son temps
Naissance inconnue
Mort mystérieuse

(sur une pierre tombale du cimetière d'Ansbach)

Qui était donc ce Kaspar Hauser ? Mille livres ont parlé de son étrange existence. Dix mille essais ont cherché à expliquer son cas. Sa vie a inspiré à Peter Handle une pièce de théâtre et à Jacob Wasserman un roman. Et maintenant voici un film. Mais qui est donc Kaspar Hauser ? Un enfant volé ? Un prince de

Bade ? Un fils de Napoléon ? Un imposteur ? Un fou ? Qui peut le dire ? On n'a jamais retrouvé ses mémoires. Toutefois ce qu'on peut affirmer, c'est qu'en ce dimanche de la Pentecôte, le 26 mai 1828, un jeune homme apparut, immobile, au milieu de la grand-place de Nuremberg. Il était dans un état de saleté repoussant. Il portait une lettre à la main qui le recommandait à un capitaine de cavalerie. Il savait uniquement écrire son nom. Il prononçait quelques mots et répétait sans cesse *rosse* (cheval). Après qu'on l'eut enfermé dans la tour du château de Nuremberg et amené ensuite dans une baraque foraine en guise de curiosité, le professeur Daumer s'intéressa à lui et lui enseigna à lire, à écrire et à apprécier la nature et la musique. Il échappa à deux attentats. Un jour, il revint d'une promenade solitaire à Ansbach, la poitrine percée d'un coup de poignard. C'était le 14 décembre 1833. "L'enfant trouvé de l'Europe" avait donc passé cinq ans parmi le monde dit civilisé.

Qu'est-ce qui intéresse Werner Herzog dans cette étrange vie ? Plus que l'histoire elle-même. D'ailleurs l'auteur n'a pas séché dans les bibliothèques. Il s'est contenté d'une autobiographie de dix pages laissée par Kaspar Hauser et d'un poème de lui : "Je salue aujourd'hui ma première année. Le coeur plein de gratitude et d'amour..." L'imagination de Werner Herzog a fait le reste. (S.M. Sisenstein ne fit-il pas de même pour *Le Cuirassé Potemkine ?)* Ainsi certains détails du film : le cirque, le professeur de logique, le Sahara... tout cela est sorti de l'imagination de l'auteur.

Alors qu'est-ce que *L'Enigme de Kaspar Hauser ?* Comme les films précédents de Werner Herzog, cette oeuvre est une interrogation sur l'homme. L'homme, bien sûr, du début du XIXe siècle en Allemagne mais aussi, vous pensez bien, l'homme de notre temps. Car Kaspar Hauser est un homme solitaire jeté subitement sur la place publique. Du jour au lendemain, il passe de l'enfance à l'âge adulte, de la solitude à la multitude, de l'obscurité à la lumière, du silence à la publicité, de l'indifférence à la curiosité. Bref, il est catapulté dans un monde inconnu. Il sort du sein d'une cave pour aborder au coeur d'une grande ville.

En fallait-il tant pour que la venue de cet homme en ce monde eut l'effet d'une chute ? D'une chute comme en a fait une le Petit Prince qui sautera de découverte en découverte. Kaspar Hauser (prince peut-être lui aussi) ne peut répondre à son bienfaiteur qui lui demande : "Le jardin ne te plaît pas ?" — "Il me semble que mon apparition en ce monde a été une dure chute". Le mot est lâché. Il a un sens profond. Ici, l'homme n'est pas un dieu tombé qui se souvient des cieux. Mais plutôt un homme qui doit affronter une civilisation basée sur la rationalité, la logique, les conventions, les bienséances... Au point que Kaspar en vient à déclarer: "J'étais mieux dans une prison que dehors". Mot affreux qui traduit toute la déception pour ne pas dire l'échec d'un être introduit dans *notre* monde.

Le lecteur, ou mieux le spectateur, se rend compte que le film ne va aucunement dans la direction de *L'Enfant sauvage* de François Truffaut. Il ne s'agit pas de l'histoire d'une éducation. Le film est beaucoup plus profond. Ce qui a passionné Werner Herzog, c'est comme il l'affirmera, la passion subie par Kaspar Hauser. Et cette passion, elle renvoie à celle dont nous a si magnifiquement gratifié Carl Dreyer à propos de Jeanne d'Arc. Et ce n'est pas pour rien qu'on trouve des plans d'intérieur qui font penser (couleur en plus) à ceux de *Dies Irae*. Tous ces plans fixes composés comme des peintures hollandaises traduisent admirablement l'ordre qui règne ou mieux qui doit régner. Tout est rangé. (Kaspar Hauser doit l'être aussi). Et ces plans se succèdent avec une précision admirable dans un rythme jamais capricieux. Le spectateur est ému, touché par la beauté de ces images qui atténuent pour ainsi dire le drame intérieur de Kaspar Hauser.

Car, il faut bien le dire, toute l'ascension spirituelle de Kaspar Hauser apparaît dans son effort pour s'exprimer. Et pour s'exprimer non pas abstraitement, non pas rationnellement — et la séquence de la leçon de logique est assez significative — mais par le coeur. Voyez le silence qui marque la question posée par Kaspar Hauser : "A quoi servent les femmes?" Et voyez-le s'émouvoir, pleurer quand Dame Kathe lui tend le bébé dans les bras. Ah ! la connaissance du coeur ! C'est peut-être cela surtout qui rapproche Kaspar Hauser du Petit Prince. Et voyez aussi comme il est attentif au piano qui lui sert de meilleur moyen d'expression : "Pourquoi ne peut-on jouer du piano comme on respire ?" demande-t-il. Et

c'est Mozart qui lui servira d'intermédiaire. La beauté l'a déjà séduit. Ah ! comme le lac est beau. Sublime. Un cygne s'avance. Et s'élève l'adagio d'Albinoni. Il me semble que le premier mot qu'il a appris à prononcer chez les paysans, "vide", il commence à le voir s'estomper car le monde s'étend autour de lui. Est-il pour autant heureux ? Kaspar Hauser laissera tomber ce mot inquiétant : "Je me sens imprévisiblement si vieux". Si vieux ? Il vient à peine de découvrir l'univers.

Au fait, son meilleur apprentissage du monde ne passe-t-il pas intimement par lui-même ? Son monde inconscient n'est-il pas fabriqué de rêves comme autant d'étapes de son évolution ? D'ailleurs l'auteur a traité ces rêves d'une façon toute particulière, les tournant en 16mm, gonflant ensuite la pellicule, usant au besoin de distorsion... Mais que disent ces rêves ? Noureddine Ghali a tenté d'en donner une interprétation plausible. (1)

Le premier rêve nous présente des temples-montagnes tournés à Pagan, en Birmanie. C'est l'ascension que doit effectuer Kaspar.

Le deuxième rêve nous transporte en Irlande pour assister à une procession sur le Croagh Patrich qui semble annoncer la mort prochaine de Kaspar Hauser.

Le troisième rêve fait défiler une caravane dans le désert dont les membres sont victimes d'un mirage. Comme si tout ce que ce monde offre à Kaspar n'était que vanité.

L'auteur traduit ces rêves, le premier d'une façon précipitée, le deuxième d'une manière normale et le troisième en usant du ralenti. Et ainsi nous passons des hauteurs de la montagne au silence du désert. Ce silence par quoi tout a commencé.

Alors qui pouvait rendre avec justesse le rôle de Kaspar Hauser ? Un acteur professionnel ? Werner Herzog ne pouvait s'y résoudre. Il fallait quelqu'un qui eût connu véritablement la même passion que le vrai Kaspar Hauser. C'était impossible. Toutefois le réalisateur s'approcha du personnage en découvrant un homme de quarante ans (il ne paraît nullement cet âge dans le film) qui avait passé plus de vingt ans dans des prisons, des maisons de correction et des asiles.

(1) Voir Cinéma 75, no 201-202, sept.-oct. 1975, p. 264.

Werner Herzog nous affirme que la mère de Bruno S. (c'est le nom sous lequel on l'identifie au générique) a voulu se débarrasser de lui en le plaçant dans une institution de malades mentaux. Et Herzog ajoute : "Je n'ai jamais vu un être humain aussi détruit par la société. Il a été mis à l'écart comme Kaspar. Il n'a pas participé à la société. Toute sa vie a été une passion". Eh bien ! c'est cet homme blessé que Werner Herzog a choisi pour incarner Kaspar Hauser. Et il faut dire que son choix a été heureux car on jurerait voir le vrai Kaspar à l'écran tant les émotions, les regards, la démarche traduisent intensément le drame intérieur de cet être exceptionnel pour ne pas dire unique.

Tout au long de cette critique, on aura remarqué que ce film, par sa puissante pour ne pas dire inépuisable symbolique (il faudrait parler de l'oeuf, du cygne, de la poule, des différents personnages du cirque, etc.) (2) se donne plus à la réflexion qu'à la diversion. C'est un film qui fait rêver non pas pour nous disperser dans des divagations interminables mais pour nous ramener à l'essentiel : Qu'avons-nous fait de l'homme ? Est-il une question plus actuelle ? Allez voir ce film. Surtout aller le revoir. Et murmurez avec Paul Verlaine :

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard ! (3)

Léo Bonneville

(2) Le film s'ouvre et se ferme sur des extraits de **La Flûte enchantée** de Mozart. Il faut se rappeler que cet opéra est souvent considéré comme une oeuvre initiatique.
(3) **Sagesse**, "Je suis venu, calme orphelin".

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Werner Herzog — *Scénario et dialogues :* Werner Herzog — *Images :* Jorg Schmidt-Reitwein — *Musique :* Mozart, Pachelbel, Orlando de Lassus, Albinoni — *Interprétation :* Bruno S. (Kaspar Hauser), Walter Ladengast (Dr Daumer), Brigitte Mira (Dame Kathe), Hans Musaus (l'inconnu), Willy Semmelrogge (le directeur du cirque), Michael Kroecher (lord Stanhope), Henry Van Lyck (le capitaine de cavalerie), Enno Patalas (le pasteur Fuhrmann), Clemens Scheitz (le greffier), Alfred Edel (le professeur de logique) — *Origine :* Allemagne fédérale — 1975 — 110 minutes.

FACE TO FACE ● "Nous allons maintenant faire un film concernant un suicide raté. Vie, Amour et Mort. Pourquoi ai-je écrit ce film ? Parce que, je pense, je le portais en moi comme une rage de dents, sans qu'un dentiste consciencieux ait pu me dire où je souffrais. Et puis, j'ai rencontré quelqu'un qui "souffrait" du même mal que moi. Son expérience a complété et fait éclore la mienne, l'a éclairée, et l'a dégagée de la gangue où elle se trouvait. Et c'est le film. La première partie est tangible d'une façon pédante. La seconde insaisissable, oscillant entre le rêve et la réalité ; et pourtant, je suis en principe contre tout ce qui est "rêve et explication psychiatrique". Là, je vois en fait ces rêves comme une extension de la réalité, donc un peu comme des événements réels qui assaillent la jeune femme à un moment important de sa vie. Jenny, psychiatre elle-même, n'a jamais pris ces phantasmes au sérieux, se rattache résolument au présent tangible, et la confrontation, face à face avec cette partie d'elle-même qu'elle ignorait, provoque la crise exceptionnellement grave qu'elle va traverser et dont elle sortira peut-être victorieuse . . ."

Ingmar Bergman adressa à son équipe, en septembre 1975, une lettre dont je viens de traduire librement quelques passages marquants, afin de bien situer le lecteur dans l'état d'esprit du réalisateur et dans la discussion qui va suivre.

Face to Face est, dans l'oeuvre de Bergman, un film "simple". Il est en effet traité comme une équation mathématique, avec prémisses, exposition, démonstration, conclusion et résultats, C.Q.F.D.

Et pourtant ! Fidèle à sa quête de l'insaisissable, autant qu'à l'évolution dramatique de son oeuvre, Bergman, sans rupture ni incertitude, explore une fois de plus les replis de l'âme humaine et les mystères de la communication. *Face to Face,* en dehors de l'intrigue principale (l'histoire de Jenny), prolonge, dans le temps et l'espace, et d'une façon fort subtile, les grands thèmes qu'il n'a pas cessé d'exploiter depuis des années. Ses deux derniers films *(La Flûte enchantée* et *Scènes de la vie conjugale)* sont présents, eux aussi, ainsi que tous ses films, depuis *Toutes ces femmes* qui marquait la fin d'une époque. Une fois de plus, tout est calculé admirablement, mais avec une différence marquante (et c'est pour cela que je citais la lettre plus haut) : cette fois-ci, c'est Bergman qui parle, et c'est d'un traumatisme personnel dont il nous parle, faisant par le fait même son film le plus intime et le plus autobiographique, depuis *Les Communiants.* Toutes les préférences personneles sont là : Mozart, l'importance de la musique, sa fonction première, les femmes qu'il a aimées dans sa vie, sa vision de l'enfance, ses rapports avec sa fille, son amour et son respect de la vieillesse. Il semble que l'homme tout entier s'épure, se retrouve à travers les autres, et nous fait participer, de plus en plus clairement, à sa démarche personnelle.

La seule musique dans le film : un concert intime durant lequel Kabi Laretei (qui a vécu plusieurs années avec Bergman) interprète la Fantaisie en do mineur K. 475 (coïncidence? elle fut composée en 1785, à un moment où Mozart traversait une crise personnelle intense); et encore n'en entend-on que la première partie, la plus dramatique, la plus angoissée. Bergman, selon la construction harmonique, nous promène, de visage en visage, pour finalement s'arrêter sur celui de Jenny (non plus comme dans *La Flûte enchantée* où le film allait de l'oeuvre elle-même à l'universalité de la musique), réalisant alors la démarche exactement inverse. Plus tard, Jenny a une crise dont l'aboutissement sera cette tentative de suicide dont il est parlé plus haut. La seule musique : les deux derniers accords (non résolus) de la première partie de cette Fantaisie, posant la question à Jenny comme à nous-mêmes. Mais c'est Bergman qui parle et qui s'interroge, rien n'est plus clair.

Semblablement, les rêves de Jenny nous la montrent, habillée de rouge des pieds à la tête, rejoignant le propos de *Cris et chuchotements :* "J'ai toujours pensé que l'intérieur de l'âme était rouge", a dit Bergman dans une interview, à cette époque. Ce n'est pas non plus par hasard que l'enfant choisie pour interpréter la fille de Jenny est celle qui, au début de *La Flûte enchantée,* est l'image tenante et aboutissante de l'ouverture. Le regard limpide et profond fait place ici à l'opacité et au mystère, un peu comme si la limpidité mozartienne était oblitérée par l'obscurité des profondeurs de l'âme. Le sujet du film, en soi, est simple, et sert de prétexte plus qu'autre

chose. Jenny, psychiatre renommée, heureusement mariée et menant une vie soigneusement enfoncée dans un égoïsme sans histoire, à la faveur d'une visite à ses parents et de la rencontre fortuite d'un homosexuel, se libère, prend conscience du vide de sa vie, et de son incapacité totale à communiquer avec les autres. Elle avalera deux flacons de Gardénal, sera sauvée in extrémis, et remontera lentement vers la lumière, d'abord avec l'aide du docteur Jacobi (l'homosexuel en question), puis seule, et repartira, plus seule et plus forte qu'avant, avec une conscience nouvelle, approfondie et peut-être plus humaine du monde qui l'entoure.

Une chose m'a frappé : j'ai lu le scénario et me suis aperçu avec étonnement que plusieurs scènes capitales n'apparaissent pas dans le film. Pourquoi ? Les scènes qui manquent rendent l'action dramatique tronquée et parfois inintelligible. Ainsi, par exemple : lorsque Jenny va se suicider, seule dans sa chambre, elle dicte sur un magnétophone une sorte de confession pour son mari, mais qui, pour nous, spectateurs, est très importante, car elle nous renseigne sur les motifs profonds qui la poussent à commettre ce geste en apparence si incompréhensible. Elle met ensuite la cassette dans une enveloppe sur sa table de nuit (dans le plan suivant, on la voit). La scène est assez longue et coupée dans sa totalité. Pourquoi ? Plus tard, elle a une explication avec le docteur Jacobi, essentielle pour la compréhension de ses motivations à lui (après tout, c'est grâce à lui qu'elle s'en sort, finalement). Toute la première partie de la scène est coupée, tronquant les rapports du docteur avec le jeune acteur, et rendant la rencontre avec Jenny, ou boiteuse, ou incompréhensible : ses problèmes à lui se règlent en aidant les autres, ce que Jenny, dont c'est pourtant le métier, est incapable de faire. La scène finale, pour terminer, nous donne la clé de l'identité de la femme aux yeux vides vue par Jenny en rêve, et qui revient plusieurs fois. Ces coupures (les scènes ont été tournées, on trouve des photos le prouvant dans le livre) étaient-elles bien nécessaires ? La version présentée en définitive est celle de Bergman lui-même (il l'a préparée pour la première mondiale de New York). Aussi ne peut-on que déplorer et lire le scénario, comme je l'ai fait et ajouter ainsi les bouts manquants, à mon sens, essentiels.

Patrick Schupp

(1) **Face to Face**, Editions Pantheon, Random House, New York.

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ingmar Bergman — *Scénario :* Ingmar Bergman — *Images :* Sven Nykvist — *Musique :* Mozart — *Interprétation :* Liv Ullmann (le docteur Jenny Isaksson), Erland Josephson (le docteur Tomas Jacobi), Gunnar Bjornstrand (le grand-père), Aine Taube-Henrikson (la grand-mère), Kari Sylvan (Maria), Siv Ruud (Mme Elizabeth Wankel), Tore Segelcke (la femme), Ulf Johansson (le docteur Helmuth Wankel), Gosta Ekman (Mikael Stromberg), Kabi Laretei (la pianiste). — *Origine :* Suède — 1976 — 136 minutes.

LE LOCATAIRE ● Rosemary a donné naissance à plus d'un bébé depuis 1968. Et ce n'est pas seulement le premier qui fut fils du Diable . . .

Réunis tous sous le même toit — celui d'un vieil immeuble parisien fleurant le cuir mouillé et l'urine décomposée — ils ont pris l'apparence de personnages machiavéliques, pire, de démons hideux qui décident de prononcer l'ostracisme contre un locataire timide, paisible, qui voit son pacifisme, sa neutralité se métamorphoser petit à petit en une belligérance outrancière, conséquence d'un état de désagrégation psychique graduelle.

Le monde où nous vivons n'est pas celui que l'on connaît. Ecorché, écrasé, réduit à son expression la plus basse, la plus terrestre — c'est-à-dire, à la limite, à son inexistence — le monde n'est plus qu'un amas de personnages écoeurés, gonflés de haine, dominés par les

forces ricanantes du Mal.

C'est le monde vu par la caméra cynique de Roman Polanski.

Rosemary's Baby nous prouvait par a + b que nous sommes entourés d'envoyés d'un autre monde, venus nous démontrer que celui où nous vivons n'est pas l'idéal, qu'une force supérieure à toutes celles auxquelles nous croyons (scientifiques, métaphysiques ou religieuses) pouvait procurer aux humains cette altitude psychologique à laquelle ils aspirent. Bref, sorciers et sorcières avaient choisi Rosemary, New-Yorkaise timide et sans défense, maman idéale pour Satan junior.

Petit employé dans un service d'archives, Trelkovsky est le pendant naturalisé français de Rosemary. C'est toujours avec une certaine gêne qu'il se lie avec des étrangers. Homme de peu de mots, il hésite à s'engager dans de trop longues discussions, accepte les conditions draconiennes de la concierge et du propriétaire qui lui louent l'appartement qu'il vient de visiter. Il ne permet même pas à son esprit de trouver morbide le fait que ce même logement ait été occupé, juste avant lui, par une jeune fille qui s'est jetée par la fenêtre. Obéissant à ses habitudes traditionnelles de politesse civique, il va rendre visite à la suicidée qui est au plus mal. A l'hôpital, il rencontre Stella, une amie de la moribonde, avec qui il essaie de se lier d'amitié. Ce n'est pas par hypocrisie qu'il lui ment lorsqu'il lui avoue être un ami en visite, mais à cause de cette maladresse pleine de complexes qui le pousse à l'inviter dans un cinéma où, au moins, on n'a pas l'occasion de trop avoir à s'exprimer par la parole.

Mais voilà que, peu à peu, Trelkovsky se voit tourmenté d'abord, obsédé ensuite, par les menaces du propriétaire, les constantes semonces de la concierge, l'attitude étrange de certains voisins — le tout dominé par le souvenir de l'ancienne locataire, décédée depuis, après d'atroces souffrances. C'est le transfert graduel, l'identification avec la morte, la chute lente vers la schizophrénie. Le processus est toutefois entrecoupé de vaines tentatives d'évasion : visite au poste de police ; réaction violente à l'encontre du propriétaire du café du coin qui persiste à lui servir un chocolat chaud et un paquet de Marlboro, sous le prétexte inconscient que c'était ce que commandait l'ancienne locataire ; appel à l'aide lancée à Stella, puis refuge provisoire chez elle... Mais, comme pour Rosemary, tout cela ne contribue qu'à resserrer l'étau.

Polanski baigne son film dans une atmosphère sombre et asphyxiante, celle qui caractérise, même en plein jour, ces immeubles gris et humides avec leurs arrière-cours délabrées, où s'entassent dans des coins, ordures et détritus.

En se donnant le rôle principal, le réalisateur a ajouté au personnage une certaine humilité embarrassée, une gaucherie que viennent souligner sa petite taille et probablement le souvenir de son expérience personnelle d'émigré et de victime d'une civilisation en proie à la violence. D'un autre côté, donner à trois vétérans du cinéma américain les rôles "parisiens" d'une concierge acrimonieuse, d'un propriétaire acariâtre et d'une voisine perfide, tenait d'un courage discutable. Mais Shelley Winters (avec son balai, ses gros sabots et sa mauvaise humeur), Melvyn Douglas (avec son béret, ses vieilles rides et sa baguette de pain) et Jo Van Fleet (cadavre maquillé à allure spectrale) s'en tirent avec tous les honneurs dus à leur talent respectif.

Film sur l'intolérance à tous les niveaux, *Le Locataire* ne peut que plaire à l'extrême ou déplaire totalement. Il fait partie de ces films dont on ne peut pas dire que c'est "pas mal". Car le mal en question est visible au toucher, à l'oeil nu, et, comme voudrait sans doute apprendre à le dire notre infortuné locataire rongé par ses origines centre-européennes, "au pif".

Maurice Élia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Roman Polanski — *Scénario :* Gérard Brach et Roman Polanski, d'après "Le Locataire chimérique" de Roland Topor — *Images :* Sven Nykvist — *Musique :* Philippe Sarde — *Décors :* Pierre Guffroy — *Montage :* Françoise Bonnot — *Interprétation :* Roman Polanski (Trelkovsky), Isabelle Adjani (Stella), Melvyn Douglas (Monsieur Zy), Jo Van Fleet (Madame Dioz), Shelley Winters (la concierge), Bernard Fresson (l'ami de Trelkovsky), Lila Kedrova (Madame Gaderian), Claude Dauphin (le mari dans l'accident), Romain Bouteille (Simon), Rufus (Badar), Jacques Monod (le propriétaire du café), Claude Pieplu (le voisin de l'appartement) — *Origine :* France — 1976 — 125 minutes.

JAMAIS PLUS TOUJOURS ● Le dépôt affectif qu'une vie humaine laisse à ses choses, qu'une autre vie reprend... et recharge. Caresses-regards-complicités-secrets- sans cesse renouvelés. Deux femmes; deux parleuses : Claire et Agathe. L'une dit à l'autre : "Je n'ai aucune mémoire. Je ne m'accroche pas à mes souvenirs". Mais les photos sont là, dans l'album. Et l'album est à l'encan. Pour perpétuer le souvenir d'Agathe qui est morte et se continuer avec Claire qui vit son amour jusqu'au bout de son âge, et ensuite être repris par une inconnue d'un autre siècle, qui ajoutera, sur les pages noires, des instantanés à jamais prisonniers de l'album, pour n'être elle aussi qu'un visage dans la nuit des temps. L'image de la fin évoque la transsubstantiation du *2001 : Odyssée de l'espace* de Kubrick. Un film sur les choses est un film sur la vie qui se perpétue, comme les objets passent de main en main. Bien sûr, on peut détruire ces témoins : démolir des maisons, comprimer des autos. Mais de toutes façons, les choses succèdent aux choses et il en reste toujours pour attendre l'autre génération dans le décor qu'elle s'est créé. Yannick Bellon ne nous parle pas des musées où on a tué les choses. Mais des objets qui changent de décors et se réchauffent à la moiteur d'autres haleines. Partir et revenir. Ne plus retrouver ses amis alors que les choses, elles, attendent. Des miroirs qui regardent la mort puis la vie; une comédienne qui s'éteint et un enfant qui arrive bientôt. Un appartement dans lequel on emménage, qu'on vide et refait à nouveau. Yannick Bellon a fait son film sur le rythme lent et inexorable de la vie. Buster Keaton, Orson Welles, les Halles. Ce que tant de gens, de partout, ont partagé ensemble. Tant d'anonymes. Dans les fêtes, sur les marchés, à la guerre. Peuplant les rues, les jardins, les usines où tant de visages se sont succédés sous le regard des mêmes choses. Néanmoins, le temps passe mal sur une photo. Il se fige comme dans ces cimetières de l'histoire, ces fosses communes , où seules quelques plaques se souviennent. Mathieu dit qu'il a gardé le regard grave et lucide de ses photos d'enfant. La nostalgie, ni triste ni gaie, s'exprime parfaitement dans le beau visage de Bulle Ogier. La Bulle du *Mariage* de Lelouch où les objets témoignaient seuls d'une vie à deux, et par dessus

tout, une terrible photo d'un instant de bonheur qui survivait à une vie misérable. Loleh Bellon, soeur de Yannick, présente par contre un visage calme et lisse comme un masque sculpté, le masque Dan, qui ne vieillit pas. Yannick Bellon a écrit un scénario qu'on aurait envie de réciter comme un poème en prose. Elle nous offre des images de choses et de gens presque immobiles comme des photos. Le statisme en mouvement, grâce à des travellings latéraux si bien utilisés. Les choses de la vie. A dire et à faire. Une délicatesse qui tient d'une grande patience de la vie, dans ses recommencements : *La femme de Jean.* A la façon de Marguerite Duras dans *Nathalie Granger.* Une création comme un accouchement. Une perception de l'essence du moment : une fleur ou une miche de pain. Puis, nos morts, comme des horloges arrêtées à des heures différentes. Les jours qui ont patiné nos objets ont glissé en nous, y déposant la vieillesse. Des instants de vie en orbite éternellement. *Jamais plus toujours* est un poème égrené au son d'un piano, sur la réincarnation de la matière dans le cycle de la vie éternelle dont nous faisons partie.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Yannick Bellon — *Scénario :* Yannick Bellon — *Images :* Georges Barsky — *Musique :* Georges Delerue — *Interprétation :* Bulle Ogier (Claire), Loleh Bellon (Agathe), Jean-Marc Bory (Mathieu), Roger Blin (Daniel), Bernard Giraudeau (Denis), Marianne Epin (Syvie) — *Origine :* France — 1976 — 80 minutes.

BUFFALO BILL AND THE INDIANS OR SITTING BULL'S HISTORY LESSON ● Fanfare claironnante. Musique tonitruante. Générique grotesque. A s'y méprendre, l'on se croirait à l'ouverture de *Nashville*. Mais rien de plus faux (ou presque). Nous sommes en réalité au Wild West Show de Buffalo Bill, onzième et dernier-né des films de Robert Altman, qui ne manque pourtant pas de ressembler, stylistiquement et thématiquement, à l'ensemble de son oeuvre.

Cette fois, Altman s'est décidé à nous raconter l'histoire d'une histoire, ou plutôt d'un mythe et, dès lors, les apparences deviennent doublement compliquées. Car il s'agit d'un grand spectacle (1) traité à la manière d'un grand spectacle où tout est dédoublement. Le Wild West Show de Buffalo Bill est contenu dans le spectacle tout aussi fou d'Altman. William F. Cody, alias Buffalo Bill, première supervedette américaine, est incarné par une autre supervedette américaine, Paul Newman, et il en va ainsi de suite. Ce film invite en fait à une longue réflexion sur le réel et l'irréel.

La légende de Buffalo Bill fut inspirée par les écrits de Ned Buntline, pochard de romans à deux sous, qui convainquit Cody, après une remarquable carrière de cowboy, à fonder sa propre compagnie foraine (du titre intarissable de "Buffalo Bill's Wild West or Life Among the Red Men and Road Agents of the Plains and Prairies, an Equine Dramatic Exposition on Grass or Under Canvas of the Advantages of Frontiersmen and Cowboys") pour faire le tour des principales villes américaines et européennes et montrer aux gens de l'Est la vraie vie de cowboy. Ce fut un succès retentissant. Le spectacle, accueilli à bras ouverts partout dans le monde, valut à Cody et ses associés des profits de plus de $2,000,000 par année (somme exorbitante en 1895).

Toutefois les exigences de la méthode historique durent se plier à celles du showbizz, et Buffalo Bill en vint à présenter une histoire très particulière des Etats-Unis, d'où naquirent dans toute leur ampleur les mythes du cowboy, de l'homme blanc et de Buffalo Bill lui-même.

Altman s'acharne à démythifier le personnage et sa légende en jouant constamment le réel contre l'irréel, le mensonge contre la demi-vérité et le reflet contre le miroir. Et comme dans tous ses films, cela tourne finalement à la satire sociale. *Buffalo Bill and the Indians* constitue l'anti-western d'Altman, tout comme *MASH* fut son film anti-guerrier et *Nashville* son anti-comédie musicale, et c'est à titre de western qu'il accuse et dénonce les fondements instables et illusoires du genre et de la société américaine elle-même que sont l'égalité, la propriété et l'individualisme. Tous ses films remettent en cause la perspective historique et la position actuelle de la civilisation américaine.

Buffalo Bill fait triste figure, obsédé par la réalité qu'il ne distingue plus. A chaque instant, son image publique se confronte à ses véritables capacités comme un rappel vexant de sa propre petitesse. On l'annonce une dizaine de fois avant de le faire voir mais son apparition si bien préparée déçoit. On l'aperçoit miroité dans des glaces, peint en tableau, représenté sur le bord d'une tente, en photographie et en spectacle. Sa présence est partout factice. Il refuse de rencontrer sa troupe sans perruque, lance constamment des phrases pompeuses et vides de sens et passe son temps à chercher son 'vrai' cheval, son 'vrai' manteau et son 'vrai' fusil. Il assure le chef Sitting Bull que "la vie au cirque ne diffère pas tant de la réalité" et se sent transporté de colère lorsque celui-ci exige la propriété exclusive de ses propres photos. La confusion entre le réel et l'irréel est complète et n'existe pas seulement dans l'esprit de Buffalo Bill mais aussi dans l'image cinématographique elle-même.

Les jeux d'optique tendent à brouiller l'espace et à le rendre unidimensionnel (technique empruntée à ses autres films). Buffalo Bill joue l'ange mais fait la bête. Il a une soif d'argent éhontée et s'avère raciste affermi. C'est un imposteur qui n'arrive pas à la hauteur de sa légende et qui s'y réfugie pour masquer son insignifiance. Il ne réussit même pas à faire sauter la clôture à son cheval tandis que Ned Buntline y parvient aisément. Et comme s'il y planait encore des doutes, une longue séquence onirique vers la fin, où Bill croit revoir le chef défunt, vient confirmer la nature de ce film.

Sitting Bull, seul de tous les personnages, conserve sa dignité et ne compromet pas ses principes. Il évolue en dehors du temps et de l'espace et au-delà de son propre mythe. Il ne prononce pas un seul mot à l'écran, sauf une très brève allocution dans sa langue natale que personne ne comprend (et alors nous ressentons tout le poids de notre propre racisme latent). Mais en lui conférant cet aspect du grand chef noble, impassible et muet, Altman le mythifie à son tour, presque comme s'il s'agissait d'une tâche à accomplir pour rendre aux monstres traditionnels de la mtyhologie américaine leur part de justice, d'honneur et de vérité. On en vient à se demander s'il s'agissait d'une leçon d'histoire à l'intention de Sitting Bull ou d'une leçon d'histoire enseignée par Sitting Bull.

Altman se sert principalement de deux techniques, en plus des jeux d'optique, pour véhiculer la notion de réalité-irréalité. Il y a d'abord son système d'enregistrement sonore, reconnaissable dans maints autres films, qui capte le son, de sorte qu'on ne sache vraiment pas d'où il provient, puis son procédé-couleur qui fausse la palette vers les rouges et les ocres afin d'éloigner le film du monde immédiat et concret vers celui des rêves.

Et le rêve y tient un très grand rôle. Car non seulement le film ressemble-t-il à un rêve, mais ses deux personnages principaux évoluent, à l'inverse l'un de l'autre, dans un milieu onirique. Sitting Bull accomplit dans le concret ce que lui disent ses rêves la nuit, tandis que Buffalo Bill tente de faire vivre dans l'imaginaire une réalité exécrable.

Du mythe de Buffalo Bill, Altman a fait la réalité de son film qui redeviendra, à son tour, mythe nouveau.

(1) Voir **Séquences**, avril 1976, no 84, p. 13 sq.

Paul Attallah

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Robert Altman — *Scénario :* Alan Rudolph et Robert Altman d'après la pièce "Indians" d'Arthur Kopit — *Images :* Paul Lohmann — *Musique :* Richard Baskin — *Interprétation :* Paul Newman (Buffalo Bill Cody), Joey Grey (le producteur Salsbury), Kevin McCarthy (le publiciste), Harvey Keitel (le neveu), Allan Nicholls (le journaliste), Geraldine Chaplin (Annie Oakley), John Considine (Frank Butler), Frank Kaquitts (Sitting Bull), Will Sampson (William Halsey), Burt Lancaster (Ned Buntline), Robert Doqui (le bagarreur), Denver Pyle (l'agent indien), Pat McCormick (le président des Etats-Unis), Shelley Duval (la femme du président) — *Origine :* Etats-Unis — 1976 — 123 minutes.

THE MAN WHO FELL TO EARTH ●

Le soir tombe, ou le jour se lève, on ne sait. La silhouette d'un homme se profile au sommet d'une colline et commence lentement à descendre vers le spectateur. L'homme est lent, maladroit, évite de justesse une voiture lorsqu'il traverse un pont. Il arrive en bordure d'une petite ville (Haneyville, pop. 2,600) et va se coucher sur un vieux banc extérieur devant la boutique d'une usurière à laquelle il vendra, lorsqu'elle sera arrivée, un anneau en or gravé. Puis, peu à peu, l'histoire déploie ses ailes et l'étrange s'insinue lentement dans une attitude, un regard, un geste faux et certaines caractéristiques physiques surprenantes. Les rebondissements de l'action suivent un cours prévisible et le dénouement ne surprend finalement personne. Est-ce un bon film ? On se pose de nombreuses questions. Et puis, on lit le livre (de Walter Tevis) d'où le film est tiré. Et d'un seul coup, tout s'éclaire, ou du moins, se justifie.

En sortant du visionnement, en effet, je me rendais bien compte que, tout en ayant attentivement suivi une histoire dont certains moments et certains éléments étaient passionnants, je n'arri-

vais finalement pas à me former d'opinion définie. En lisant le livre donc, j'ai compris que Roeg (dont la maîtrise était pourtant si évidente et si parfaite dans *Don't Look Now* (1)) avait raté son découpage et que le scénario, au niveau de la continuité, péchait sérieusement par manque de clarté. D'abord, dans le roman, l'action (Newton devient l'homme le plus riche du monde en faisant breveter les patentes d'appareils et d'objets de facture extra-terrestre, afin de pouvoir construire un vaisseau spatial qui permettra d'établir un pont entre la planète mourante et desséchée dont il vient et la florissante et humide terre) se distend sur cinq à six ans; dans le film tout paraît se passer en quelques mois, d'où une certaine difficulté pour suivre des événements très différents et les relier les uns aux autres ; ensuite, les plans nous montrant la planète Anthéa ne semblent faire état que d'une famille (une femme, deux enfants) se mourant lentement de soif et de désolation sur une planète déserte, alors que, dans le livre, la race anthérienne, décimée par une guerre sans merci, voit tout élément aqueux disparaître progressivement dans un holocauste radioactif. Le Voyageur, utilisant le dernier vaisseau spatial, est aussi leur dernier espoir... Le film concentre, lui, tous les éléments essentiels de sa narration sur le Voyageur lui-même, ses attitudes, ses réactions, et son absorption, sa phagocytose, pourrait-on dire, par une race humaine sans merci. Très recherché dans son montage, ses décors, ses cadrages et ses séquences, le film impressionne, éblouit à la limite (des gens à côté de moi n'ont pas cessé de s'extasier béatement), mais finalement ne convainc pas, sauf à un moment — sublime — et qui, paradoxalement, n'existe pas dans le livre : la petite fille d'ascenseur d'hôtel minable dont Newton a fait sa compagne est le témoin involontaire et horrifié du changement à vue de l'homme qu'elle aime, mais ne comprend pas. Il devient une étrange (et merveilleuse) créature au corps absolument lisse, sans seins, et avec des yeux à pupille de chat. Et comme un oiseau fasciné, surmontant son horreur initiale, elle s'approche lentement du lit où la créature s'est étendue et pose une main tremblante sur la poitrine opaline, puis laisse descendre cette main frémissante sur un sexe renflé "ou tremble, obscure, la racine des cris", comme dit le poète. Le film, dans la vision de Roeg, est avant tout un réquisitoire sans pitié — et sans tendresse — contre la race humaine, capitaliste, veule, hypocrite, inquiétante, égoïste, vénale et hyper-dangereuse. Mais il est au monde une chose sainte et admirable, dit Musset dans la dernière partie de "On ne badine pas avec l'amour" : c'est l'union de deux de ces êtres humains, si imparfaits et si affreux. Hélas ! l'étranger ne sera même pas sauvé par l'amour de Mary-Lou, tandis que le dernier chapitre du livre de Tevis nous dit que, s'il a abandonné sa famille et sa planète, il conserve du moins l'amour de Betty Jo (qui est plus vieille que la Mary-Lou du film) et vivra désormais comme un de ces humains, en ayant totalement abdiqué ce qui le faisait à la fois différent et supérieur. Le conquérant a été conquis par le bas, nivelé, ses yeux différents à jamais fermés au monde qui l'entoure puisque la "technologie" terrestre a scellé au laser les lentilles leur donnant une apparence humaine. Sic transit...

David Bowie est le choix, je dirais, presque idéal : sobre, subtilement différent, comprenant toutes les finesses d'une direction remarquable, il est un Newton inoubliable, dominant une interprétation en aucun point inférieur à la sienne. Un très beau film, mais n'oubliez pas de lire le livre ! Alors là, vous l'apprécierez réellement.

Patrick Schupp

---

(1) Voir **Séquences**, juillet 74, no 77, p. 35.

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Nicolas Roeg — *Scénario :* Paul Mayersberg, d'après le roman de Walter Tevis — *Images :* Anthony Richmond — *Musique :* John Phillips — *Interprétation :* David Bowie (Thomas Jerome Newton), Rip Torn (Nathan Bryce), Candy Clark (Mary-Lou), Buck Henry (Oliver Farnsworth), Bernie Casey (Peters), Jackson D. Kane (le professeur Canutti), Rick Riccardo (Trevor), Tony Mascia (Arthur), Linda Hutton (Elaine), Hilary Holland (Jill), Adrienne Larussa (Helen), Lilybell Crawford (la propriétaire de la bijouterie), Richard Breeding (le réceptionniste), Albert Nelson (le serviteur). — *Origine :* Grande-Bretagne — 1976 — 119 minutes.