

Sur nos écrans

Number 88, April 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51228ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1977). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (88), 40–51.



SUR NOS ÉCRANS

L E JUGE ET L'ASSASSIN ● *Que la fête commence* de Bertrand Tavernier était un remarquable film historique qui ne se confinait pas dans la lourde et massive reconstitution d'époque. Le passé y éclairait le présent sans que le réalisateur se sente obligé de nous livrer un document historique prisonnier de son cadre. On retrouve dans *Le Juge et l'assassin* le goût prononcé de Tavernier pour les détails qui en disent long sur le climat d'une époque et sur l'atmosphère dans laquelle se déroule l'affrontement de deux personnages marqués par les influences de leur environnement. Une affiche plaquée au mur et indiquant la campagne de propagande menée par le journal *La Croix* contre les Juifs suffit, à elle seule, à nous faire clairement percevoir la montée

du racisme en France à l'époque de l'affaire Dreyfus. La fin du XIXe siècle français se colore de fortes touches d'intolérance et d'agressivité sociale à peine voilée. La misère sociale est précisée sans emphase : une table d'opération tachée de sang et les vêtements rougis des chirurgiens témoignent bien de l'aspect rudimentaire de la médecine en France, à la fin du XIXe siècle; un cancrelat qui se glisse sur les draps d'une patiente précise clairement la nature des conditions hygiéniques dans les hôpitaux publics; un cachot glacial et dépourvu de tout confort nous permet d'entrevoir la sécheresse inhumaine du système pénitentiaire. Tout un arrière-plan social et politique s'anime sous nos yeux, sans que Tavernier force la note, accumule des détails encombrants. Il y a, dans *Le juge et l'assassin*,

un sens poussé de la petite histoire qui met bien en lumière la grande.

Les personnages sont directement issus de cette époque, s'insèrent à l'intérieur de moments historiques qui jouent un rôle prédominant dans leur destinée. Joseph Bouvier a connu le régime militaire et une éducation religieuse contre lesquels il se rebiffe tout en les respectant. Il se proclame l'anarchiste de Dieu, tue et viole jeunes filles et enfants, se croit protégé par la Vierge Marie et hurle son mépris des institutions en place. Rejeté par Louise, la femme de ses rêves, il tente de se suicider mais échoue lamentablement. Les médecins refusent de lui enlever les deux balles qu'il s'est logées dans la tête. Sa vie devient une errance douloureuse, une randonnée sans but. Le film s'ouvre sur d'envoûtants paysages de montagnes alors que Joseph se promène de village en village. Des crises de rage et de folie temporaires le poussent au viol et au meurtre. Tavernier montre avec beaucoup de compassion, teintée de distance, le désarroi d'un homme que la société n'a pas pris le temps de soigner. Les immenses décors naturels accentuent sa solitude et donnent une dimension sauvage, primaire et animale aux comportements de celui qui est presque réduit à l'état de bête enragée. Il est évident que Tavernier a vu et beaucoup aimé *Jeremiah Johnson* et *Tell Them Willie Boy is Here* (le film est d'ailleurs dédié à Abraham Polonsky) car sa fascination pour les paysages, utilisés comme réceptacle dynamique à l'aventure de Joseph, perdu dans les immensités, fait écho à l'amour de Sydney Pollack et d'Abraham Polonsky pour les grands espaces à la fois fraternels et menaçants. La très belle photographie de Pierre William Glenn saisit d'ailleurs parfaitement les vibrations de la lumière en montagne, la richesse des coloris et la symbiose troublante de la douceur et de la dureté naturelles.

Tout le film se construit comme une longue descente qui conduit Joseph Bouvier des cimes enneigées et lumineuses à l'étroitesse et à la grisaille d'un cachot de prison. L'espace se rétrécit progressivement jusqu'à devenir asphyxiant et claustrophobique. C'est d'ailleurs là que le juge Emile Rousseau s'acharnera, par toutes

sortes de ruses et de subterfuges, contre sa victime démunie. Rousseau espère que la capture et les aveux de Bouvier lui procureront une grande notoriété publique. Couvéré par une mère conformiste et affectueuse, il rêve de gravir les échelons de la magistrature et se sert de Bouvier afin de promouvoir sa carrière. Mais, pour atteindre le but, il doit démontrer que l'assassin était conscient des gestes qu'il posait au moment des meurtres et des viols. Il risque de perdre son prestige et sa crédibilité si les médecins déclarent que Bouvier n'a pas tué de sang froid. Pour arracher au prisonnier les aveux de sa culpabilité, Rousseau feindra l'amitié et la confiance, promettra monts et merveilles et mettra sur la naïveté du détenu. Il n'y a pas, dans *Le juge et l'assassin*, d'amitié véritable. Il n'y a qu'un simulacre d'amitié, une façade derrière laquelle perce le machiavélisme du juge. Le réalisateur ne cache évidemment pas sa sympathie pour Bouvier. Il n'excuse pas ses actes criminels mais il les explique. Il nous présente un être confus, occasionnellement fou, pitoyable et pathétique. Bouvier est confronté à des mécanismes légaux qui dépassent son entendement. Petit à petit, le spectateur réalise que le juge et l'assassin ne sont que l'envers et l'endroit d'une même médaille, les produits d'une société qui les manipule au-delà de leur compréhension respective. Le juge Rousseau défend et protège les intérêts et les valeurs d'une société qui se retournera contre lui, lorsqu'elle le trouvera encombrant. Au moment où l'affaire Dreyfus s'acheminera vers une réhabilitation du Juif injustement condamné, Rousseau sera perçu comme l'assassin de Bouvier. Il deviendra victime d'un ordre qu'il n'hésitait pas à représenter. Éloigné de tout manichéisme facile. *Le Juge et l'assassin* nous offre le spectacle tendu et détendu, contracté et souple, d'un affrontement entre deux individus appartenant à des strates sociales différentes et véhiculant des idéologies antagonistes. Tavernier se plaît à centrer son récit autour de deux personnages propulsés par des énergies, des idéaux et des visées qui ne peuvent se rejoindre. Dans *L'Horloger de Saint-Paul*, son premier film encore inédit à Montréal, un père redécouvrait son fils à la lumière d'une intrigue

criminelle et devait faire face à un commissaire qui cherchait à acheter sa complicité. Dans *Que la fête commence*, le régent, Philippe d'Orléans, a un confident et conseiller qui le manipule à ses propres fins. Chez Tavernier, les conflits individuels renvoient à des conflits collectifs et les précisent. Ses deux derniers films parlent de la fin d'un monde, du passage de l'ancien au nouveau. La montée du mouvement ouvrier, à la fin du *Juge et l'assassin*, paraît un peu plaquée artificiellement dans le cours du récit mais découle assez logiquement de la mise au rancart du juge, dernier vestige d'un monde et d'un ordre social qui appellent un renouveau, une impérieuse transformation.

Tavernier sait nous intéresser à ce qu'il montre. Ses personnages s'enrichissent au fur et à mesure qu'ils entrent en contact les uns avec les autres. Sa vision s'épaissit lentement et englobe le particulier et le général avec une rare vigueur concentrique. La caméra de Pierre William Glenn ne s'emballe jamais mais est toujours à l'affût du détail qui donne à la séquence un ton bien particulier. Le montage, d'abord parallèle, rapproche peu à peu le juge et l'assassin et resserre les événements au rythme même de l'intensité des conflits. Il y a quelque chose d'assez émouvant dans la façon dont Tavernier ne presse pas l'aboutissement des séquences et laisse le temps à la réalité d'apparaître dans toute sa complexité. Le mouvement du film est particulièrement lent. Or, cette lenteur n'est jamais ressentie, par le spectateur, comme un handicap mais bien plutôt comme le meilleur moyen d'alimenter les tensions et de faire jaillir tout ce qui est sous-jacent, tout ce qui se terre derrière les apparences. On a ainsi la possibilité de mieux connaître les personnages, de s'approcher de ce qui se passe au-delà de leur visage respectif et de soupeser la complexité des liens qui se tissent.

Il faut également ajouter que *Le juge et l'assassin* jouit d'une remarquable homogénéité de l'interprétation. Tavernier tire le meilleur parti de ses comédiens en leur permettant de puiser au fond d'eux-mêmes les ressources affectives indispensables à l'émergence des personnages. Michel Galabru est tour à tour clownesque et pathétique, touchant et repous-

sant, sublime et grotesque. Il semble illuminé par une fougue intérieure en constant décalage par rapport à ce qui l'entoure. Son ton de voix brusquement tendre ou violent, ses allures de bête piégée et son visage en perpétuelles convulsions, nous approchent d'un être hanté par ce qu'il ne peut rationaliser. Quant à Philippe Noiret, il joue avec une précision gestuelle et vocale qui expriment bien la rigidité morale d'un homme qui ne veut pas déroger à ses principes mais qui s'aperçoit, au fond, que plus d'une chose le rapproche de l'assassin. Rousseau essaie de tuer en lui l'indécision, le doute, l'interrogation mais il y est constamment ramené. Philippe Noiret réussit le tour de force de nous attacher à un être, somme toute, très peu reluisant. On ne saurait non plus passer sous silence l'interprétation amusante et colorée de Renée Faure et celle de Jean-Claude Brialy qui incarne, avec nuances et finesse, un bourgeois désabusé et cynique incapable de supporter plus longtemps la fausseté des valeurs sur lesquelles reposent son existence, sa classe et sa société. Il choisira la mort. *Le Juge et l'assassin* est un film qui comble les cinéphiles les plus exigeants. Tavernier est un cinéaste de première importance.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Bertrand Tavernier — Scénario: Pierre Bost, Jean Aurenche et Bertrand Tavernier — Images: Pierre William Glenn — Musique: Philippe Sarde — Interprétation: Philippe Noiret (le juge Rousseau), Michel Galabru (Joseph Bouvier), Isabelle Huppert (Rose), Jean-Claude Brialy (le procureur de Villedieu), Renée Faure (madame Rousseau), Cécile Vassort (Louise), Yves Robert (le professeur Degueudre), Jean-Roger Caussimon (le chanteur de rues), Jean Bretonnière (le député), Monique Chaumette (madame Lesueur, mère de Louise), François Dureck (le chemineau libéré), Liza Braconnier (la religieuse de l'hôpital), Arlette Bonnard (la fermière à la soupe), Jean Amos (le gardien-chef) — Origine: France — 1976 — 122 minutes.

F

ELLINI'S CASANOVA ● Girolamo Giacomo Casanova, dit Chevalier de Seingalt (nom que plus tard il se donnera), est né à Venise, le 2 avril 1725. Issu de parents comédiens, il est élevé par

sa grand-mère parce que sa mère était presque continuellement en tournée. Il ne voit son père que très rarement, mais devra, à l'âge de huit ans, l'identifier : celui-ci s'est noyé. Il entre très jeune au Grand Séminaire, et manifeste de brillantes dispositions pour le droit, la philosophie et le violon (dont il vivra pendant deux ans, d'ailleurs). En sauvant le fils d'un sénateur, à vingt ans, il devient riche, et découvre surtout la puissance de l'argent. "L'argent, c'est le nerf de la vie ; ne rien avoir, c'est ne rien valoir", déclare-t-il, dans ses Mémoires. Aussi, se lance-t-il dans les sciences occultes, le jeu et l'organisation de loteries. Il devient rapidement célèbre, riche, et le libertin que l'on sait. Il est d'ailleurs arrêté et emprisonné (pour libertinage et exercice de la magie), mais réussit à s'évader des célèbres Plombs de Venise, ce qui augmente encore son prestige. A 35 ans, il déclare : "Je ne pouvais m'empêcher de descendre en moi-même pour me trouver heureux. Parfaite santé, à la fleur de mon âge, sans nul devoir, sans avoir besoin de prévoir, pourvu d'or, ne dépendant de personne, heureux au jeu et favorablement accueilli des femmes qui m'intéressaient". Tout lui est bon pour satisfaire cette quête sans cesse recommencée de l'amour physique, garçons, jeunes filles, femmes, voire animaux. Des revers de fortune (des expulsions et des emprisonnements de plus en plus fréquents) l'obligent cependant à revenir à Paris, après un séjour des plus mouvementés à Londres. En 1774, alors qu'il est au plus bas, il devient indicateur de police, dénonce l'immodestie des femmes (!), l'excès de luxe, la débauche de certaines productions de théâtre et d'opéra. Après quelques voyages encore, ayant désormais l'air d'un vieux et non plus d'un galant, il revient à Paris où il trouve une place de bibliothécaire. Il a alors 58 ans, et entreprend d'écrire ses Mémoires après quelque sept ans. Cela lui prendra neuf ans, lui redonnera une gloire qui jette ses derniers feux, et le conduira jusqu'à sa mort, qui survient dans sa 73^{ème} année, dans le confort douillet du château de Dux.

Du personnage physique, nous possédons peu de descriptions : on sait qu'il mesurait près d'un mètre 95 (6'3"), ce qui était fort grand pour l'époque, qu'il était bâti en Hercule, qu'il avait le type méditerranéen, brun de peau, les



yeux enfoncés et d'un noir de jais, et frappants par leur vivacité. Il demeure séduisant jusqu'à un âge avancé, malgré quatre maladies vénériennes, deux doses de poison et une douzaine de coups d'épée.

Le personnage apparaît, en particulier d'après ses Mémoires, un peu comme un psychopathe, un hystérique, un mythomane et réellement comme un déréglé sexuel, totalement prisonnier de ses comédies, de ses mensonges, de son désir de plaire et de séduire. Certaines de ses aventures sont certainement exagérées, voire inventées, c'est évident. Mais cela cadre bien avec le personnage sans honte comme sans honneur que nous a légué la postérité.

Il était fatal que le sujet (et le personnage) tentât un jour ou l'autre quelque réalisateur de talent. Comencini, le premier, centre un film sur la période de jeunesse (1733-1750) de Casanova : Leonard Whiting prête ses traits purs et son jeune talent à cette entreprise qui, selon les dires du réalisateur "voulait être un film en "costumes", qui serait entièrement consacré aux costumes d'une époque, une sorte de "vie quotidienne" à Venise au XVIII^{ème} siècle. Et Casanova correspondait exactement au personnage nécessaire, de par sa notoriété, et aussi parce que ses chroniques sont vraiment et *seulement* des chroniques. Enfin, la nullité du personnage principal a un grand mérite : elle rend protagoniste la société qu'il décrit, et dans laquelle il se meut avec une grande faculté d'adaptation et une ruse calculée".

Toute cette introduction m'est apparue nécessaire pour comprendre et apprécier l'étonnant travail réalisé, de peine et de misère, par Fede-

rico Fellini dans SON film sur Casanova. Fellini ne fait pas de l'Histoire, petite ou grande, comme Comencini. Ce qu'il veut, comme dans le *Satyricon* par rapport à l'oeuvre de Pétrone, c'est cerner un mythe, et développer à la fois ses fantasmes personnels et son imagination baroque (utilisée ici au sens propre du terme). Pour Fellini, Casanova apparaît comme "un écrivain ennuyeux, qui parle d'un personnage bruyant, pénible, lâche, un gros homme empanaché qui pue la sueur et la poudre" et l'image qu'il nous en montre sur l'écran, même si elle est quelque peu changée par rapport à cette description, est suffisamment étonnante pour retenir notre attention, susciter notre admiration et aussi notre surprise. Tout est faux dans ce film, tout n'est qu'apparence, tout n'est que mensonge. A travers le mythe Casanova hargneusement détruit, c'est le type même de "l'Italien" qui tombe sous les coups redoublés et délirants du réalisateur. Le lieu commun, la pose, la façade sont dénoncés impitoyablement, et éclatent en visions baroques et subtilmes. Le vide du mâle italien contemporain est le même que celui de Casanova, mannequin dérisoire mené au bal par une poupée mécanisée dont il est à la fois le double et le reflet. Plusieurs metteurs en scène avaient fustigé avec plus ou moins de bonheur cette puissance sexuelle tellement prônée (et si rarement atteinte) des peuples latins, en général, et italiens en particuliers, puissance d'autant plus recherchée qu'elle devait se dissimuler sous les voiles de la religion, de la fidélité et du niveau social. Rarement metteur en scène est allé aussi loin, et si bien, dans cette étude clinique qui trouve dans sa mesure même son intérêt et sa raison d'être. A travers Casanova, immobile et glacé, à travers cette vie si factice, si active et pourtant si vide, Fellini retrouve les chemins secrets de sa propre expérience — non pas sexuelle — mais humaine : "Je me dis qu'il serait grand temps d'en finir avec la représentation complaisante ou angoissée du négatif, miroir inquiétant du désordre et de la décadence, trouver enfin la force de proposer quelque chose — un personnage, une idée, une fantaisie — qui recharge l'énergie vitale du créateur et de l'homme". De fait, Fellini revient aux préoccupations essentielles, et aux grands thèmes traités dans *La Dolce Vita*, *Giulietta Degli Spiriti* et surtout *8 1/2*. Il a d'ailleurs dit

au cours d'une interview accordée à Georges Simenon (avec lequel il avait une vieille amitié) : "Casanova est un film sur la futilité de la création, sur le désert aride où le créateur, fatalement, se retrouve après s'être ingénié à ne vivre qu'avec ses marionnettes, ou avec ses mots. Casanova, à la fin, devenu une marionnette lui-même, se fixe mécaniquement dans une contemplation sans espoir de son univers féminin... Il symbolise aussi l'artiste, bloqué dans cette dimension névrotique de l'illusion créatrice". Et voilà : le cercle est bouclé, Casanova finit là où, il y a presque vingt ans, *8 1/2* commençait. Fellini a retrouvé le souffle épique qui l'emportait autrefois, et dont étaient privés ses derniers films, notamment *Les Clowns*, le troisième conte d'Edgar Poe dans *Histoires extraordinaires* et surtout son *Roma*, médiocre et ne dépassant pas, avec les autres, l'anecdote sentimentale et complaisante.

Cet extraordinaire déshabillage mental trouve son point culminant dans le personnage incarné par Donald Sutherland, innocemment arrivé le premier jour du tournage avec toute une documentation sur le "latin lover". Fellini lui a dit : "Oubliez tout, jetez tout", et lui a mis un faux nez, un faux menton, un faux crâne, de fausses rides et une fausse peau. Et il ajoute : "Le pauvre ! Je crains qu'il n'ait pas encore bien compris ce qui lui est arrivé..." Et pourtant, il l'a choisi parce que Sutherland a "un visage susceptible de m'émouvoir du point de vue de l'étrangeté. Il a des traits, une disposition des yeux, un front, un menton, un nez, une pâleur qui pourrait appartenir à un fantôme, un visage, de toute façon, qui suggère l'idée d'une incarnation appartenant à une autre époque. Je ne lui ai laissé que son regard : c'est ce qui le rend si pathétique".

Le film tout entier se résume dans l'extraordinaire introduction où, par le biais d'une fête inouïe, comme seul Fellini peut en orchestrer, nous faisons connaissance avec le personnage : il est immédiatement placé aussi bien dans le temps que dans le contexte social où il doit évoluer. Mais, par une intuition touchant au génie, nous apprenons, en même temps, ce que Fellini pense du dit personnage par une étonnante symbiose de reflets où la vérité est masquée par le faux. L'itinéraire de Casanova, être vide et glacé,

est parallèle à celui de Fellini, homme et artiste de chair et de sang : les deux se retrouvent égaux devant la vieillesse et la mort. Je vais peut-être un peu loin, mais j'ai ressenti, en voyant ce film, la même impression tendre et passionnée que me procure toujours le visionnement (ou l'audition) de ces trois grands "testaments" poétiques et humains : "La Tempête", de Shakespeare, "La Flûte enchantée", de Mozart et "Le Malade imaginaire", de Molière. Si le *Casanova* de Fellini n'est pas un testament, ce que je souhaite de tout mon cœur, il est en tout cas un jalon exceptionnellement important dans une carrière déjà bien remplie. Et c'est encore à Fellini que je laisse le soin de conclure : "J'ai d'abord refusé très fort de faire le film. Puis j'ai compris qu'il allait marquer une frontière, non pas dans ma carrière, mais bien dans ma vie. Après ce film, il faudrait que la part de moi versatile et changeante, la part de moi indécise, éternellement tentée par les compromis, la part de moi qui ne veut pas devenir adulte, il faudrait que cette part de moi, enfin, meure. Ce film, c'est le passage de la "ligne", le glissement vers le dernier versant de la vie. J'ai 57 ans, la soixantaine m'apparaît déjà. Inconsciemment, peut-être, j'ai mis dans ce film toutes ces angoisses, cette peur que je me sens incapable d'affronter... Je crois que l'Art, c'est la possibilité de transformer l'échec en victoire, la tristesse en bonheur... L'Art c'est le miracle..."

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Federico Fellini — Scénario : Bernardino Zapponi et Federico Fellini — Images : Giuseppe Rotunno — Décors et costumes : Danilo Donati — Interprétation : Donald Sutherland (*Casanova*), Sandy Allen (la géante), Margaret Clementi (Soeur Madeleine), Carmen Scarpitta (Madame Charpillon), Cicely Browne (Madame d'Urfé), Clara Algranti (Marcolina), Daniel Emilfork (Du Bois), Olimpia Carlisi (Isabelle), Adele Angela Lojodice (la poupée), Dudley Suttan (le duc de Wurtemberg), Luiz Zerbinati (le pape), Tina Aumont (Henriette) — Origine : Italie — 1976 — 155 minutes.

C **RIA CUERVOS** ● Il est normalement souhaitable de situer un film dans la continuité de l'oeuvre de son auteur pour en mieux apprécier l'orientation et les traits caractéristiques. Mais

comment le faire dans les conditions actuelles de la distribution ? J'ai déjà signalé dans cette revue (1) les manques à gagner du cinéphile d'ici. Que dire quand nous arrive, comme un météore, une oeuvre aussi achevée que *Cria Cuervos* de Carlos Saura, cinéaste quasiment inédit sur nos écrans ? Oh ! il y a bien eu une sortie de son deuxième film *Llanto por un bandido*, présenté, en programme double, sous le titre banal *La Charge des rebelles* ; *La Caza* a fait une courte apparition à l'Elysée (avec sous-titres anglais) et certains couche-tard ont pu voir *El Jardín de las delicias*, à l'émission *Ciné-Club* de Radio-Canada, il y a trois ans. Mais qu'en est-il de *Pipermit frappé*, *Stress es tres tres*, *La Madriguera*, *Ana y los lobos* et *La Prima Angelica*, films complexes et inventifs dans lesquels l'auteur dissèque la société espagnole contemporaine et s'efforce de conjurer le spectre de la guerre civile, en affirmant un style dont les composantes sont les jeux avec le temps, la hantise de la mort et les pressions sociales ? Tout cela, on le retrouve, bien sûr, dans *Cria Cuervos* où le réalisateur assume à lui seul, pour la première fois, toute la conception de l'intrigue, brisant une longue collaboration avec le scénariste Rafael Azcona. Frappé, semble-t-il, par le regard, particulièrement perçant et mélancolique à la fois, d'une fillette utilisée par son confrère Victor Erice dans *L'Esprit de la ruche* (encore un film important qui ne nous est pas parvenu), il a décidé de construire tout un film autour de ce regard, le regard de l'enfance qui observe et juge le monde des adultes. *Cria Cuervos*, cela veut dire "nourris les corbeaux" et un proverbe espagnol com-



plète : "ils viendront te crever les yeux". Dès le titre, une certaine orientation cruelle est donc indiquée qui se confirme dans divers détails, mais, à travers une férocité apparente, sourd une tendresse secrète envers certains personnages, notamment pour Ana, la fillette qui est au centre de la trame (bouleversante petite Ana Torrent). Ana est la fille d'un père militaire et d'une mère artiste qui a abandonné une carrière prometteuse de pianiste de concert au moment de son mariage. L'intrigue se déroule au long d'un été, alors que la fillette, déjà orpheline de mère, vient de perdre son père. Une tante prend en charge l'enfant ainsi que ses deux soeurs, Irène l'aînée et Maïté la benjamine. Mais cette période estivale bien précise se dilate au gré de l'imagination d'Ana qui vit de plain-pied avec ses souvenirs, au gré aussi de l'invention du cinéaste qui se permet quelques projections vers l'avenir. Ce va-et-vient entre le passé, le présent et le futur, entre le réel et l'imaginaire, exige du spectateur une certaine gymnastique intellectuelle, mais il s'effectue avec une telle fluidité, une telle souplesse qu'il contribue à la fascination indéniabie qu'exerce le film. On se trouve comme devant un jeu incantatoire et magique créé à partir des éléments les plus prosaïques de la vie : le simple lavage d'un verre prend une signification mystérieuse dont la clé n'est livrée que longtemps après ; une conversation taquine entre une mère et sa fille prend rétroactivement une couleur de fantastique. Et la mort est là, dès le départ, comme une présence inéluctable qu'on arrive pourtant à dominer. Car Ana croit avoir pouvoir de vie et de mort, grâce à une poudre terrible qu'elle conserve en cachette, et le spectateur arrive à le croire lui aussi. Et, à travers tout cela, se glisse un air lancinant, admirablement utilisé en contre-point, une simple chanson populaire pourtant mais dont les paroles et le tempo s'accordent aux inquiétudes et aux désirs de l'enfant.

Cet été-là, Ana doit donc s'accommoder de l'autorité de sa tante, ce qu'elle fait (mal) au rythme des jeux et des promenades qu'elle partage avec ses soeurs. Jeux innocemment moqueurs parfois puisqu'il s'agit d'imiter les adultes dans leurs rapports bizarres, leurs comportements mesquins, leurs attitudes blessantes. Jeux qui manifestent une grande curiosité du monde am-

blant en même temps qu'une certaine inquiétude. Jeux cruels aussi lorsque la petite, traumatisée par la disparition d'une mère aimante et complice, croit pouvoir contrôler le destin de ceux qui l'entourent. Pour Ana, la vie est d'ailleurs un jeu cruel où l'on perd ceux qu'on aime sans savoir pourquoi, où les règles sont toujours à réinventer parce que plus rien n'est sûr.

Ce n'est pas la première fois que Saura s'intéresse au monde particulier de l'enfance, mais jusqu'ici il l'avait surtout évoqué pour indiquer l'origine de certaines blessures chez ses personnages. Cette fois-ci, il s'y enferme comme en un jardin clos, quitte à n'évoquer qu'en sourdine, et pourtant de façon précise pour qui sait lire, ses thèmes critiques habituels : le conservatisme bourgeois, la structure militaire, les traditions religieuses particulières à l'Espagne et, à travers tout cela, une vie qui surgit en dépit de toutes contraintes, mais surtout des blessures qui s'inscrivent et ne se cicatriseront peut-être jamais. La dérision cruelle du *Jardin des délices* se retrouve ici en sourdine, mieux contrôlée et plus efficace. L'observation est toujours aussi perçante, mais le tableau est d'autant plus convaincant que les coups de pinceau sont appliqués d'une façon plus subtile.

Robert-Claude Bérubé

(1) *Séquences* no 78, p. 13 à 19.

GÉNÉRIQUE — *Réalisation et scénario* : Carlos Saura — *Images* : Teodoro Escamilla — *Musique* : Federico Mompour — *Interprétation* : Ana Torrent (Ana), Geraldine Chaplin (Maria, sa mère et Ana adulte), Monica Randall (tante Paulina), Florinda Chico (Rosa, la bonne), Hector Alterio (Anselmo, le père), German Cobos (Nicolas), Mirta Miller (Amelia), Josefina Diaz (la grand-mère) — *Origine* : Espagne — 1976 — 110 minutes.

ROCKY ● Rocky est en ville. Tenez-vous bien ! Une publicité tapageuse nous prévient que le film fait "un malheur" aux Etats-Unis, qu'un certain Sylvester Stallone, un acteur hier inconnu, saura vous convaincre, aujourd'hui même à coup sûr sinon à coup de poing, de l'énormité de son talent dans le rôle d'un boxeur, comme par hasard. La réclame déclare, dès les premières semaines de la sortie du film, qu'il est menacé de plusieurs

Oscars. En un mot, c'est le film à voir sous peine de passer pour un arriéré cinématographique.

Il y a là matière à éloigner les amateurs de cinéma qui se méfient de la publicité qui, pour vendre un produit à tout prix, ne se contente pas seulement d'informer, mais plus souvent qu'à son tour, de déformer la réalité pour faire avaler au client naïf un produit-miracle. Vous dire que je suis allé voir *Rocky* avec un arsenal de préjugés favorables serait nettement exagéré. D'autant plus que la boxe n'a jamais été mon sport favori. Malgré toutes les réticences que je viens d'exprimer — histoire d'être honnête envers un éventuel lecteur — force m'est d'avouer que j'ai aimé *Rocky*. Un film délibérément optimiste. Un film volontairement naïf qui ne cache pas son jeu. Que s'est-il passé ? Voyons un peu de quoi il retourne.

Tout d'abord, je me suis rendu compte qu'il n'était pas du tout nécessaire d'être un fanatique de la boxe pour aimer ce film. C'est le personnage principal qui devient de plus en plus intéressant au fur et à mesure qu'on le découvre. Abordons sa vie sentimentale qui se taille une bonne place dans la carrière de notre héros.

Comment atteindre le cœur d'une personne quand on est soi-même aussi timide que gauche avec les filles ? Par l'intermédiaire du frère de la victime, on s'introduit dans la cage soigneusement fermée. On offre une balade en patins à celle qui avoue aimer patiner. On l'invite dans sa propre demeure. Et la glace est rompue.

Toute cette entreprise de séduction par étapes est montrée avec une certaine finesse qui ne manque pas d'humour. Il faut voir *Rocky* jouer au galant en ouvrant portes et barrières à son amie qui prend des airs d'oiseau apeuré comme si elle se sentait prise au piège. Mais notre galant a beau ouvrir portes et barrières, comme pour laisser passer d'abord sa dulcinée, il n'en demeure pas moins qu'il la laisse derrière lui. On sourit devant le timide coup de patin d'Adrian et devant le fait que *Rocky* lui montre un style de patinage qui ressemble à la danse d'un boxeur sur un ring.

J'ai bien aimé aussi le traitement cinématographique de la rencontre de l'entraîneur avec *Rocky*. Cet entraîneur qui avait mis à la porte du gymnase ce même *Rocky*, pour manque de sé-



rieux dans l'évolution de sa carrière, va rencontrer ce dernier dans sa garçonnière pour lui offrir ses services, malgré ses soixante-seize ans. *Rocky* semble prendre un malin plaisir à le laisser supplier. Pour une fois qu'il a le dessus ! La caméra rend bien, par des plans rapprochés, ce jeu de cache-cache. Pendant que *Rocky* continue à haute voix, tout seul, ses protestations, la caméra va chercher dans la rue l'entraîneur qui s'arrête comme s'il sentait que *Rocky* allait venir à sa rencontre. Ce qu'il fait. Mais la caméra, comme par une attitude de pudeur ou par crainte de tomber dans le faux sentimentalisme, prend très largement ses distances pour ne nous montrer qu'une poignée de mains qu'on devine dans un plan éloigné. Cette discrétion s'avère d'une efficacité surprenante.

John G. Avildsen, dans ses films précédents (*Joe*, *Cry Uncle*), ne nous avait pas habitués à ce genre de subtilités. Il a sans doute été influencé par une certaine qualité du scénario que Sylvester Stallone, l'acteur principal, a composé lui-même. Il s'est donné là un rôle en or qui, malgré certaines invraisemblances — je pense surtout au combat contre un champion du monde — nous fait croire à la montée fulgurante de *Rocky* durant les deux heures que dure le film qui représentent cinq semaines de sa vie.

On y croit tellement qu'on se surprend à applaudir les bons coups de *Rocky* assénés à son adversaire lors du match final. Son adversaire du nom d'Apollo Creed est un champion mondial des poids mi-lourds. De race noire, il ne

cache pas son racisme. Et, à l'occasion du bicentenaire, il se paiera le luxe d'une fantaisie : offrir à un illustre inconnu le privilège de toucher à ses gants dans un combat qu'il sait gagné d'avance. Croit-on à la victoire de Rocky comme on le ferait dans un conte de fée ? Pas tout à fait. Je pense plutôt qu'on y croit comme on aime croire à la chance, sans trop se faire d'illusion sur l'issue du combat. Rocky nous entraîne à penser avec lui que l'important n'est pas de vaincre le dangereux adversaire, mais de lui tenir tête durant quinze rondes. Et, par le fait même, il aura appris à vaincre sa vie indisciplinée de petit boxeur d'occasion. Vie d'un médiocre achevé.

Le film commence en coups de poing dès avant le générique. On tape en plein dans le sujet du film. On comprend assez vite que Rocky, âgé de trente ans, se contente de petits combats de boxe à la pige pour la modique somme de quarante dollars. Histoire d'amuser la galerie. Il ne donne pas l'impression d'être très brillant. Au contraire, il s'affiche un peu trop enfantin sur les bords. C'est plus un enfant de la rue qu'un enragé de l'entraînement méthodique dans un gymnase pour sortir de l'ornière d'un boxeur de troisième classe. D'ailleurs, on ne veut plus de lui au gymnase. Il fume, il boit et semble se ficher du reste. Son accent italo-américain a un petit quelque chose d'agaçant, même de difficilement audible pour l'imparfait bilingue que je suis. La façon qu'il a de terminer presque toutes ses phrases par un "You know what I mean ?" a eu le don de me tomber sur le système métrique.

Il a quand même l'étoffe d'un boxeur. Sa carrière en fait foi. Et il faut le voir marcher dans la rue en sautillant et en avançant les poings, comme s'il était contamment en présence d'un "punching-bag". Il donne la nette impression d'avoir la boxe dans la peau. Et Stallone rend tout cela avec l'aisance d'un rôle fait sur mesure. On peut même affirmer que tous ces petits détails révélateurs lui vont comme un gant... de boxe. Alors, comment ne pas y croire, même si on sait qu'il s'agit d'une histoire "arrangée avec le gars des vues ?" N'est-ce pas le miracle qui normalement se produit quand un acteur incarne son rôle avec toute l'énergie de l'authenticité ? On y croit d'autant plus que l'aspect humain n'est

pas du tout négligé. Rocky réalise qu'il a une chance de s'en sortir. Une chance unique. Il y répondra par un entraînement aussi intensif que sérieux. Ce métier cruel, il veut le faire d'une façon honnête en apprenant à contrôler la douleur physique et en maîtrisant sa tension nerveuse. Tout ceci est montré d'une façon réaliste.

En fait, il y a beaucoup de détails bien observés concernant la faune et la flore de la boxe. Le film ne se gêne pas pour dénoncer les profiteurs de tout acabit qui ne reculent devant rien pour exploiter la popularité montante d'un "éta-lon italien". Que dire de cette publicité comico-tragique qui confine à l'infantilisme ? Tous les parasites de ce sport violent (promoteurs, gérants et entraîneurs) refuseront de se reconnaître dans la description de certains de leurs comportements. Je préfère me fier aux connaisseurs du monde de la boxe qui affirment que cette description est authentique. La caméra, sans trop insister, ne laisse pas de nous faire entrevoir leur comportement de bêtes fauves aux appétits carnassiers. Ceci ressort d'autant plus que le héros nous est montré sous un angle très humain avec ses élans, ses faiblesses, sa détermination, son courage et sa naïveté.

Les contes de fée n'ont pas l'habitude de montrer un tel réalisme humain dans la confection d'un miracle. Pourquoi boudier son plaisir à croire dans cette merveilleuse ascension ? Doit-on se méfier de ce genre de cinéma qui exploite le bonheur rêvé et qui n'aspire qu'à nous évader de la réalité ? Mais les grands rêveurs ne sont pas tous des évadés de la réalité. Il n'est que d'enlever tout rêve éveillé dans le royaume des humains pour faire disparaître toute trace de créativité et de dépassement. On pourrait épiloguer longuement sur la résurgence du thème de l'"American dream" avec Rocky. On y trouve même une allusion explicite dans le film. Mais on a déjà tellement parlé de ce thème dans le passé. Et ce n'est pas ce qui m'a intéressé le plus avec Rocky.

Certains craignent que le succès commercial de Rocky ne donne naissance à une multitude de sous-Rocky. Quant à moi, je souhaite à Rocky, pour parodier les contes de fée, plusieurs autres réussites. Ainsi vivront-ils heureux et auront-ils beaucoup de petits Rocky.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : John G. Avildsen — Scénario : Sylvester Stallone — Images : James Crabe — Musique : Bill Conti — Interprétation : Sylvester Stallone (Rocky), Talia Shire (Adrian), Carl Weathers (Apollo Creed), Burt Young (Paulie), Burgess Meredith (Mickey) — Origine : Etats-Unis — 1976 — 119 minutes.

NETWORK ● A première vue, *Network* relève de la science-fiction des Communications. Mais, en y réfléchissant bien, l'avenir et le présent pourraient se confondre. Aux trois grandes chaînes américaines CBS, NBC et ABC, vient s'ajouter le réseau fictif UBS, dont le principal problème est une cote d'écoute défallante. Du haut de la tour de verre, dans les bureaux feutrés des p.d.g., on a pris la décision de renvoyer le directeur du service des nouvelles, Max et son ami Howard Beale, le lecteur de nouvelles. Howard, dont la vie a été une longue suite de demi-échecs, ("life is bullshit"), annonce au bulletin de nouvelles qu'il va se suicider la semaine suivante, au cours de son émission. Tous les média en font la vedette de l'heure. Diana, une jeune promotrice récemment engagée par UBS et devenue directrice à la programmation, ne reculera devant rien pour faire remonter la sacro-sainte cote d'écoute. Elle voit en Howard, au bord de la folie, un excellent outil pour ses fins ; de la même façon qu'elle pensera utiliser la Oecuménical Liberation Army, enthousiasmée à l'idée de présenter à l'écran l'assassinat d'un ambassadeur, en direct. Cependant, Howard, emporté par la démence, va trop loin en voulant dénoncer "l'hypocrisie de notre époque". Il se transforme en prophète de malheur et le Beale Show, avec sa diseuse de bonne aventure et autres personnages de cirque, devient morbide et la cote d'écoute baisse à nouveau. Diana le fera assassiner en studio, sous l'oeil de cyclope de l'immense verrière et les regards sidérés de ses fans américains moyens.

Sidney Lumet nous présente à nouveau une intrigue basée sur l'écoeurement des petits (*Dog Day Afternoon*), animés par l'énergie du désespoir et ayant à leur portée un médium qui leur prêterait une audience phénoménale de quelques milliers de personnes : la télévision. La



télévision dont le pouvoir spectaculaire peut transformer l'anonyme spectateur en héros. *Network* confirme Paddy Chayefsky en scénariste de premier ordre de la satire de l'actualité à l'américaine et de son présent cortège : le pouvoir de l'argent, les multinationales, le pétrole arabe, les terroristes... Il paraît superflu de mentionner le jeu de comédiens tels que : Faye Dunaway, Peter Finch et William Holden, dirigés avec la précision remarquable du mécanisme hollywoodien bien orchestré, à la façon de United Artists et Metro-Goldwyn-Mayer. Un trait important de ce bon vieux Hollywood persiste : la femme asexuée, aseptisée : l'ambitieuse Diana, la révolutionnaire Laureen Hobbs... et passe l'ombre de Patty Hearst, fille d'un empereur de la presse. Surtout Diana, femme déshumanisée, qui met toute son énergie au travail, faute d'accomplissement dans l'amour ! Vamp moderne, relent des blondes platines, création électronique ; ou alors prototype de la femme de carrière, telle que représentée dans le cinéma américain des années 50, frustrée jusqu'à la moelle. On peut toujours prendre *Network* à la légère, mais quoiqu'on en dise, comment oublier cette scène hallucinante à la Métropolis où des gens sortent de leurs appartements-cages aux murs gris et hurlent sous la pluie : "I am as mad as Hell, I am not going to take it anymore".

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Sidney Lumet — Scénario : Paddy Chayefsky — Images : Owen Roizman — Musique : Elliot Lawrence — Interprétation : Faye Dunaway (Diana Christensen), William Holden (Max Schumacher), Peter Finch (Howard Beale), Robert Duvall (Frank Hackett), Wesley Addy (Nelson Chaney), Ned Beatty (Arthur

Jensen), Arthur Burghardt (Great Ahmed Kahn), Bill Burrows (le directeur du poste de télévision), Kathy Cronkite (Mary Ann Gifford), Darryl Hickman (Bill Herron), Roy Poole (Sam Haywood), William Prince (Edward George Ruddy), Beatrice Straight (Lois Schumaker), Marlene Warfield (Laureen Hobbs), Lee Richardson (le narrateur). — Origine : Etats-Unis — 1976 — 121 minutes.

BOUND FOR GLORY ● L'intérêt de certaines biographies portées à l'écran réside surtout en la manière dont l'équipe de production du film décide de mêler, en un savant dosage, l'histoire d'un homme et celle d'une société. De plus, il faudrait que l'on sente que le portrait de cette société est authentique, qu'elle est le reflet d'une époque, en l'occurrence celle durant laquelle l'homme dont on raconte l'histoire a souffert, aimé, vaincu, vécu. Enfin, l'idéal serait de mêler, à cette adroite concoction, quelques réflexions précises qui amèneraient le spectateur à se poser des questions sur le sort d'un monde contemporain pour lequel, en sortant de sa salle de cinéma, il pourrait peut-être faire quelque chose. C'est ainsi que, là où Sidney Furie et Arthur Hiller ont échoué avec *Gable and Lombard* et *W. C. Fields and Me* respectivement, Hal Ashby a réussi avec *Bound for Glory*.

Mais ce serait là donner beaucoup trop de crédit à un seul homme, spécialisé, depuis *Harold and Maude*, *The Last Detail* et *Shampoo*, dans la comédie satirique acide, parfois crispante à force d'ironie. Car il n'a pas été seul dans cette entreprise.

Aux côtés d'Ashby, il y a avant tout Woody Guthrie, personnage du folklore américain (et non pas personnage folklorique) qui a accompagné dans les années 30 et 40 l'histoire de l'Amérique, de ses ballades western et de sa musique lancinante, obsédante, poignante aussi par son contenu social et dont la joie externe laissait constamment filtrer l'amère condition des victimes de la Dépression.

Il y a aussi David Carradine, que la série télévisée "Kung Fu" avait fait connaître à un public en ce temps friand de "karateries". Carradine n'a ni la carrure, ni la voix du personnage qu'il incarne (Guthrie était petit de taille et sa voix



était plus rauque, moins chaude que celle de Carradine), mais, de l'intérieur, c'est lui, avec tout son bagage de frustrations passées, de complexes, d'attitudes maladroites, d'idées mal agencées, de décisions prises à la hâte. Toute la carrière de Carradine fut faite de hauts et de bas : hippie (catégorie : radical), drogué, suspect pour coups et blessures infligés à une passante, alcoolique, amoureux insatiable... Comme Guthrie, il a longtemps été à la recherche de son identité. Et si le personnage semble l'avoir trouvée, à la fin de *Bound for Glory*, lorsqu'il abandonne sa petite famille une seconde fois et une carrière radiophonique très prometteuse, pour repartir clandestinement sur des trains anonymes chanter la liberté et la justice, l'acteur, lui, paraît l'avoir vraiment découverte, son identité, avec sa franchise dans le comportement, sa générosité dans le regard et grâce à ce film lumineux et chaud qui le catapulte au rang des Pacino, des Hoffman et des Nicholson.

Il y a enfin celui sans qui Hal Ashby n'aurait sans doute fait qu'un autre portrait sarcastique d'une Amérique qui se dégrade, celui qui a permis d'enrichir visuellement deux heures vingt qui auraient vraiment semblé deux heures vingt sans sa présence derrière la caméra : le chef-opérateur Haskell Wexler.

C'est ainsi que, grâce à Wexler, la petite ville de Pampa, Texas, en juillet 1936, c'est vraiment la torpeur provoquée par la Dépression, cet état d'incertitude latente qui tantôt surnage comme cette fine brume grise qui décore l'horizon,

tantôt se manifeste sous la forme d'une lourde tempête de sable qui déferle comme une mauvaise vague sur une ville qui tombe déjà en poussière. La photographie de Wexler, c'est aussi le lyrisme des routes encombrées d'espoir, la vitalité d'une vingtaine de passagers qui se battent pour se défouler, dans un train qui les emmène (peut-être) vers une mythique Californie, la vibrante beauté de deux enfants dans une benne de camion ; c'est la chaleur dégagée par une misérable humanité qui retrouve des instants de bonheur, regroupée autour d'une guitare, c'est le grondement étouffé d'une justice qu'on écrase à coups de bâtons, la détresse que l'on ignore, mais contre laquelle on se bat et dont on finira par triompher d'une manière ou d'une autre...

Bound for Glory, c'est tout cela, et surtout l'espérance, plus que l'espoir. C'est la communication, l'amour, les doux raisins d'une colère trop longtemps réprimée. C'est Carradine qui s'exalte devant un artichaut...

Maurice Élia

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Hal Ashby — Scénario : Robert Getchell, d'après l'autobiographie de Woody Guthrie — Images : Haskell Wexler — Musique : Woody Guthrie — Interprétation : David Carradine (Woody Guthrie), Ronny Cox (Ozark Blue), Melinda Dillon (Mary Guthrie), Gail Strickland (Pauline), John Lehne (Locke), Ji-Tu Cumbuka (Slim Snedeger), Randy Quaid (Luther Johnson) — Origine : Etats-Unis — 1976 — 140 minutes.

KING KONG ● Le 17 décembre dernier, le nouveau *King Kong* de Dino De Laurentiis fut projeté dans des milliers de cinémas du monde entier, simultanément, clôturant ainsi l'une des campagnes de presse les plus gigantesques de ces dernières années. En fait, le film a été l'un des projets les plus audacieux et les plus coûteux peut-être qu'ait jamais entrepris de Laurentiis, dont la volonté et l'insistance sont derrière chaque plan de *King Kong*.

Faisant grâce de toute la gigantesque cuisine qui a précédé le tournage, et des nombreux incidents qui l'ont ponctué, que reste-t-il enfin de tant d'argent, d'efforts de technique, de patience et d'ingéniosité ? Un film bien fait (le réalisateur John Guillermin, à qui nous sommes redevables



du très bon *Towering Inferno*, connaît son affaire), assez bien interprété, habile, parfois même drôle, mais finalement ne dépassant guère le conte de fées pour adultes, ou plutôt les petits garçons qui ont grandi trop vite que nous sommes. L'original (de Shoedsack et Cooper) était bête, amoureux, puis méchant par la force des choses, et la parabole concernait davantage les affreux humains sans cœur et exploités des tendres sentiments du singe amoureux et de la crédulité des foules. Celui-ci est tendre, doux, déchiré entre l'amour et le devoir, pitoyable, sentimental, affectueux, en un mot, "un bon sauvage". C'est *Jaws* à l'envers. On n'y croit absolument pas, mais "on marche". Bien des spectatrices respectables avaient la larme à l'oeil lorsque l'immense bête, au terme d'un calvaire lourdement vécu, vint s'abattre au pied du World Trade Center. Le centre de l'intérêt, comme bien l'on pense, c'est la bête qui, par les moyens techniques les plus remarquables, donne une illusion de la vie absolument exceptionnelle (les sommes englouties pour en arriver là sont d'ailleurs la preuve de cette réussite). La psychologie est pratiquement inexistante, ainsi d'ailleurs que l'interprétation. Dwan est une sorte d'attardée mentale parlant par aphorismes qui tombent toujours à côté, tandis que les deux méchants se bornent à un rôle stéréotypé dans la pire tradition des vaudevilles du tournant du siècle. Décidément, non. Je préfère l'autre, le vrai !

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : John Guillermin — Scénario : Lorenzo Sempale Jr — Images : Richard Kline — Effets spéciaux : Glen Robinson — Musique : John Barry — Interprétation : Jessica Lange (Dwan), Jeff Bridges (Prescott), Charles Grodin (Wilson), John Randolph, René Auberjonois (Bagley) — Origine : Etats-Unis — 1976 — 130 minutes.