

Sur nos écrans

Number 95, January 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51164ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1979). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (95), 28–49.



SUR NOS ÉCRANS



DAYS OF HEAVEN ● *Days of Heaven*, écrit et réalisé par Terrence Malick, nous transporte au Texas en 1916, dans un monde où il n'est jamais question de la première guerre mondiale. Bill, sa soeur Linda et sa maîtresse Abby sont tellement occupés à lutter quotidiennement pour leur survivance qu'ils n'ont jamais le temps de s'interroger sur ce qui se passe au-delà du milieu dans lequel ils vivent. Une misère noire règne autour d'eux. Les patrons font la loi et peuvent congédier du jour au lendemain l'ouvrier qui se montre le moindrement rebelle. Nous sommes plongés au coeur d'immenses prairies qui se métamorphosent au gré des saisons. Le drame des personnages s'encastre dans un décor naturel,

à la fois fascinant et inquiétant. Bill, Linda et Abby ignorent ce qui les attend d'une saison à l'autre. Ils sont à la merci du vent hivernal cinglant, du soleil d'été accablant, des douceurs de l'automne éphémère et des brises printanières vite évanouies. Le travail se fait rare. La période des moissons apporte une sécurité financière de brève durée. Malick nous montre des êtres privés de racines. Ils errent, sans but précis, emportés à la dérive et curieusement étrangers au cadre naturel qui les rejette ou les enveloppe avec une indifférence somptueuse. Tout risque, à chaque instant, d'écraser la fragilité de leur existence.

On retrouve, dans *Days of Heaven*, le parti pris de distanciation, le refus de l'explication psychologique et le sens de l'absurde et du tragi-

que qui caractérisaient *Badlands*, le premier film de Malick. Le récit est raconté, en voix off, par Linda, la jeune soeur de Bill. Celle-ci est le témoin des événements, la conscience blessée qui se confesse et se confie au spectateur. La très talentueuse comédienne Linda Manz a une voix granuleuse et chaleureuse qui traduit, au-delà des mots, la difficulté de vivre dans un monde où la pauvreté et la souffrance engendrent l'isolement, la solitude et une détresse intérieure que personne ne peut secourir. Linda est une enfant déconcertée et intriguée par ce qu'elle voit. Elle ressent très fortement les choses sans pouvoir toujours leur trouver une explication et une justification rationnelles. Ses interrogations et ses constatations nous permettent de prendre un recul par rapport à ce que vivent les personnages, de soupeser le poids des gestes, la signification des actes, et de demeurer légèrement en retrait des tragédies individuelles. Malick a eu recours à la voix off pour éviter l'inspection psychologique et pour balayer toute forme de sentimentalité. Quelques critiques américaines ont attaqué le film parce que le scénariste/réalisateur ne nous fournit pas toutes les clés qui ouvriraient les portes des mystères humains et qui rendraient transparents les motivations et les comportements des personnages. L'un des intérêts et l'une des richesses de *Days of Heaven* résident principalement dans ce refus délibéré de tout expliquer, de nous présenter des personnages fabriqués sur mesure et façonnés par la psychologie et de trop nous en dire.

Linda, Bill, Abby et le fermier posent des gestes qui les perdent. En épousant un riche fermier et propriétaire terrien, Abby croit avoir trouvé la meilleure solution pour s'assurer une solide sécurité financière et matérielle. Elle est convaincue que Bill et Linda pourront profiter sans problèmes de sa richesse et de son confort acquis par les liens du mariage. Malheureusement, elle ne prévoit ni la jalousie de Bill et de son mari, ni l'inévitable violence qui en découlera. Rien ne laissait présager qu'elle trouverait auprès du fermier une pénétrante douceur affective et sensuelle. En cédant sa maîtresse au propriétaire terrien, Bill s'illusionne sur lui-même. Il s'aveugle sur ses limites et sur ses pouvoirs de résistance intérieure. Il ne pouvait réaliser que le mariage du fermier et d'Abby

bouleverserait son existence et sa relation amoureuse avec sa maîtresse. Lorsque l'époux découvre la nature des liens qui rapprochent Bill et Abby, il cède à des impulsions destructrices longtemps refoulées. Une espèce de folie incontrôlable s'empare de lui. Les personnages de *Days of Heaven* ne parviennent que très brièvement à communiquer les uns avec les autres et à faire craquer les barreaux de leur prison intérieure. Malick est littéralement fasciné par les êtres enchaînés les uns aux autres par un destin inexorable, englués dans une époque de grande noirceur économique et abandonnés à leur isolement respectif dans une nature qui ne leur offre aucun refuge, aucun gîte permanent. Ses personnages ressemblent à des exilés impuissants à trouver un point d'ancrage dans la réalité. Ils sont en déplacements continuels. Ce sont des étrangers dans leur propre pays ravagé par les injustices sociales et la misère économique. La violence et la mort les piègent et les attendent inévitablement au bout de leur errance. Malick qui utilise peu le gros plan analytique s'attache essentiellement à l'évidence des gestes, à l'intensité des comportements et à ce qui agglutine et détache SIMULTANEMENT les personnages du cadre naturel. Il dépeint et décrit éloquemment les extrémités auxquelles sont poussés des êtres qui se perdent et se détruisent en cherchant désespérément à survivre dans une nature indifférente et dans une époque inamicale. Linda, Bill, Abby et le fermier restent, de la première à la dernière image, passablement mystérieux et insaisissables. Le spectateur suit l'évolution et le déroulement d'une tragédie dont rien ne peut altérer le cours. Il regarde, avec terreur, les conséquences désastreuses de gestes et de choix néfastes et trompeurs.

La réussite exceptionnelle de *Days of Heaven* doit énormément à la photographie, fluide, lyrique et évocatrice de Nestor Almendros. Les plus infimes frémissements de la prairie, le plus léger balancement des blés blonds et les plus imperceptibles grouillements de la vie animale nous sont restitués avec une précision, une netteté, une ampleur et une intensité incomparables. Les images sont gonflées d'un souffle épique et d'une démesure biblique. L'invasion sauvage et stupéfiante des sauterelles n'est pas sans évoquer, par sa frénésie apocalyptique, la célèbre plaie

d'Égypte décrite dans l'Ancien Testament. *Days of Heaven* est d'une beauté visuelle à couper le souffle. Beauté presque agressive et nécessaire qui s'impose comme un insolite contrepoint à la vie terne et peu lumineuse des personnages. Ici, la nature est un personnage à part entière. Elle ne dévie jamais de son rythme cyclique et vibre d'une saisissante plénitude cosmique. N'ayant jamais besoin de l'homme pour se régénérer, elle s'impose dans toute sa resplendissante indépendance hautaine. Linda, Bill, Abby et le fermier sont coincés entre la splendeur d'un cadre naturel qui demeure sourd à leur détresse respective et la vitalité fiévreuse du monde animal qui se suffit à lui-même. Le comble de l'ironie tragique est atteint au moment où les sauterelles s'abatent sur la prairie. Les insectes détruisent les récoltes pour se nourrir et survivre tandis que les personnages se détruisent dans et par leurs tentatives désespérées pour survivre. Malick est le poète du désespoir qui se cherche follement et sans succès une sortie de secours. *Days of Heaven*, superbement interprété par Linda Manz, Richard Gere, Sam Shepard et Brooke Adams, est une oeuvre mémorable qui possède la dureté d'une pierre polie et la légèreté aérienne des rêves.

André Leroux

GÉNÉRIQUE : - *Réalisation* : Terrence Malick — *Scénario* : Terrence Malick — *Images* : Nestor Almendros — *Musique* : Ennio Morricone — *Interprétation* : Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Linda Manz (Linda), Sam Shepard (le fermier) — *Origine* : États-Unis — 1978 — 115 minutes.

IPHIGÉNIE ● C'est la troisième fois que Michael Cacoyannis s'attache à la transposition cinématographique d'une tragédie d'Euripide. Déjà en 1962, le cinéaste grec avait servi son patrimoine national et affirmé sa réputation de créateur en adaptant *Electre* où Irène Papas tenait avec une passion brûlante le rôle-titre ; le film se déroulait en d'admirables compositions picturales en noir et blanc, tirant habilement profit des paysages hellènes. Huit ans plus tard, travaillant en exil à cause des circonstances politiques, il dirigea une production des *Troyennes* réunissant une distribution internationale dans les quatre principaux rôles féminins : l'Américaine Katharine Hepburn dans



le rôle d'Hécube, l'Anglaise Vanessa Redgrave dans celui d'Andromaque, la Canadienne Geneviève Bujold en Cassandre et à nouveau Irène Papas, interprète d'Hélène. Enfin voici *Iphigénie*, inspirée de la dernière oeuvre du dramaturge, *Iphigénie à Aulis*, celle sur laquelle il travaillait quand il est mort et qui fut d'ailleurs achevée par d'autres. Le climat politique étant redevenu favorable, Cacoyannis a tourné en Grèce avec une distribution autochtone dont, toujours, Irène Papas dans le rôle important de Clytemnestre ; celle-ci étant la mère d'Electre et la soeur d'Hélène, cela confère à la trilogie un indéniable air de famille. Il est curieux de constater que sur le plan chronologique, Cacoyannis a suivi un ordre inverse. *Electre* se situe en effet après le retour d'Agamemnon de la guerre de Troie, *Les Troyennes* a pour contexte les séquelles immédiates de la chute de Troie alors qu'*Iphigénie* prend place avant le départ des Grecs pour leur longue lutte avec les Troyens. Bien que rattaché au cycle des légendes entourant la guerre de Troie, le personnage d'Iphigénie n'est pas mentionné dans l'*Illiade* d'Homère, mais il a été évoqué par plusieurs autres poètes grecs. Euripide lui-même a fait de l'adolescente sacrifiée par son père aux exigences des dieux le sujet d'une autre tragédie, *Iphigénie en Tauride* où, après avoir été sauvée de l'immolation par la déesse Aphrodite, elle devenait à son tour la prêtresse d'un culte fondé sur les sacrifices humains. Beaucoup plus tard, Racine offrira une version nouvelle d'*Iphigénie en Aulide* où l'héroïne échappait à la mort par un curieux tour de passe-passe littéraire. Cacoyannis pour sa part reste fidèle à l'issue tragique de la légende, non pas tant par respect

pour le fatum que pour illustrer la conséquence logique d'une lutte pour le pouvoir. Car tout en restant fidèle aux principaux éléments de sa source classique, le cinéaste, auteur du scénario aussi bien que metteur en scène, s'est efforcé de rendre vraisemblables les données du mythe. Certains diront que par le fait même l'ambiance tragique est évacuée, mais n'est-il pas vrai que les personnages et leurs actions y gagnent en nuances psychologiques et en crédibilité ?

C'est ainsi que le chœur, encore présent en quelque sorte dans l'adaptation d'*Electre*, disparaît ici ; par contre on intensifie la présence de la foule de soldats, masse grouillante et menaçante. L'emphase des répliques a été fortement atténuée ; on y perd sans doute en dimensions poétiques, mais les échanges apparaissent plus naturels, plus normaux. A la stylisation obligée de la représentation scénique, on a substitué la rugosité des lieux naturels, la rudesse des manières, la simplicité rêche des vêtements et des logements temporaires. Une introduction étoffée d'incidents divers développe des motivations plausibles aux conflits qui vont suivre : l'oracle impérial de Calchas apparaît ainsi beaucoup moins comme une sentence des dieux que comme une vengeance personnelle occasionnée par un affront où ce qu'il considère comme tel. Et Agamemnon se sent pris dans un conflit de pouvoirs ; il est le roi des rois, mais sa puissance n'est que le résultat d'une alliance momentanée de divers chefs de tribus, ces rois anciens ne régnant en effet que sur de bien petits royaumes. L'autorité de chacun s'appuyant bien souvent sur les craintes superstitieuses de leurs sujets, ils avaient intérêt à les entretenir pour mieux en profiter. C'est du moins la version qu'en offre Cacoyannis, concrétisant la sourde menace à laquelle fait face le souverain en la personne d'Ulysse, qui était évoqué seulement chez Euripide comme élément d'opposition, mais se trouve ici bien présent, même si pratiquement muet. Certains dialogues, notamment un échange entre Agamemnon et Ménélas, expliquent les circonstances en termes qu'on trouve plus facilement chez les historiens que chez les poètes. Pourtant, cet effort pour épousseter les mythes ne vide pas le sujet de sa grandeur. Le frisson sacré qui accompagne certaines comunions à des expériences exceptionnelles se fait parfois sentir. Serait-ce

que certains mythes échappent aux explications par trop rationnelles ?

Ici c'est surtout devant l'attitude de la victime qu'on est ému. Car pour obtenir les vents favorables au départ de la flotte assemblée pour aller lutter contre Troie, il faut, selon l'oracle Calchas, immoler une vierge et pas n'importe laquelle, mais la fille même, encore adolescente, du commandant suprême Agamemnon. Celui-ci a donc utilisé une ruse pour faire venir son enfant ; il lui a annoncé que le vaillant Achille la voulait pour épouse. Iphigénie vient donc, accompagnée de sa mère Clytemnestre. Les réactions de celle-ci, lorsque les vrais motifs de la convocation lui sont annoncés, font comprendre le sort qui fut réservé à son mari à son retour de guerre et éclairent rétrospectivement les incidents d'*Electre*. Iphigénie, qui venait vers le bonheur et fait face à la mort, est désespérée d'abord puis affronte dignement son destin, refusant même qu'Achille combatte pour la défendre. En choisissant l'interprète du rôle, Cacoyannis a indéniablement eu la main heureuse. Tatiana Papamoskou avait treize ans à l'époque du tournage ; ses yeux de biche, ses cheveux coupés courts et bouclés révélant un cou gracieux en font l'image même de la fragilité innocente promise au couteau sacrificiel. S'il n'y avait que cela, ce serait déjà bien. Mais le réalisateur a obtenu d'elle des accents d'une douleur prenante en même temps que d'une dignité bouleversante. Cette adolescente qui trouve en elle-même le courage d'affronter la mort face à une horde mouvante de soulards, c'est un des plus beaux moments que nous ait offert le cinéma cette dernière année. Cela fait oublier quelques tendances au soulignement dans les débuts du film et cette grâce du dernier moment amène le spectateur à se poser la même question qu'à la fin des *Troyennes* : pourquoi, quand les hommes font la guerre, les enfants et les femmes doivent-ils être les premiers à souffrir ?

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — Scénario et réalisation : Michael Cacoyannis, d'après la tragédie *Iphigénie à Aulis* d'Euripide — Images : Georgios Arvanitis — Musique : Mikis Theodorakis — Interprétation : Tatiana Papamoskou (Iphigénie), Costa Kazakos (Agamemnon), Irène Papas (Clytemnestre), Panos Michalopoulos (Achille), Costa Carras (Ménélas) — Origine : Grèce — 1977 — 129 minutes.

L A CHAMBRE VERTE ● « Il n'y a plus d'abonné au numéro que vous avez demandé ». Chaque année, il nous faut rayer des noms sur le carnet d'adresses de notre agenda et il arrive un moment où nous nous apercevons que nous connaissons plus de morts que de vivants.

Cette constatation, simple comme au revoir, nous a dicté, à Jean Gruault et moi, le scénario de *La Chambre verte* qui, sous la forme d'un conte filmé, entremêle le thème de deux histoires courtes de Henry James et des notations biographiques sur la fidélité de cet écrivain au souvenir de sa fiancée disparue.

Le film montre donc l'évolution des relations entre deux êtres qui aiment les morts et les respectent, un homme et une femme qui refusent l'oubli. »

Cette longue déclaration de François Truffaut nous donne le thème majeur du film : le souvenir des morts. Ce souvenir, pour Julien Davenne, n'a rien de platonique. Il le concrétise en faisant, de la « chambre verte » de sa maison, un sanctuaire où il entretient le culte de Julie⁽¹⁾, sa femme, morte peu après son mariage. Au hasard de la recherche d'une bague ayant appartenu à Julie, il rencontre Cécilia Mandel qu'il avait connue adolescente. Tous deux ont ceci de commun : ils ont entrevu chacun — alors qu'ils étaient à une forte distance de lui — un être aimé au moment précis de sa mort. Après l'incendie de la « chambre verte », Julien décide de faire restaurer dans un cimetière une vieille chapelle qui deviendra une chapelle ardente dans laquelle chaque disparu aimé aura son cierge allumé. Et c'est Cécilia qui deviendra la vestale chargée d'entretenir les flammes qui ne doivent jamais s'éteindre. Hélas ! un malentendu sépare les deux amis : Julien chasse de son culte Paul Massigny qui lui a fait un tort irréparable autrefois. Or, ce Paul Massigny a été aimé passionnément par Cécilia. Ce n'est pas grave. Julien demande à Cécilia d'allumer elle-même la flamme qui le représentera, quand le moment sera venu. Aussi quand il s'écroule au pied de Cécilia, lui remet-il la clef du sanctuaire.

Ce conte qui peut apparaître morbide est une étrange illustration de l'amour. Car l'amour cherche à vaincre le temps. La disparition d'un



être aimé n'éteint pas, dans le cœur de Julien, l'amour qui brûle toujours. Et son acharnement à vouloir entretenir cet amour prouve assez qu'il dure au-delà de la mort. Et c'est en cela que ce film est sublime. Il est une tentative de faire échec à la mort, de montrer que l'amour est le plus fort. Car Julien a raison : « Il ne faut pas oublier. » Ce n'est pas inutilement qu'il montre à Georges, qui est son double, des scènes cruelles de la guerre 1914-18. L'expression « tomber dans l'oubli », lui apparaît comme une monstruosité. Car l'amitié est sœur de l'amour. Aussi trouve-t-on à la chapelle la photo de Jean Cocteau, Henry James, Maurice Jaubert... des gens qui manquent à Julien (lisez François Truffaut) « comme s'ils venaient de mourir. »

Ici, tout est souvenir et tout est présent. Non pas que Julien désire vivre avec les morts contre les vivants, mais il ne veut rien laisser perdre des souvenirs vivifiants. Il va sans dire que la couleur joue une importance capitale. La « chambre verte » annonce déjà un état stable permanent. « Le vert absolu, prétend Kandinsky, est la couleur la plus calme qui soit. Elle n'est le siège d'aucun mouvement. » Or, cette couleur convient admirablement au culte des morts. Mais, pour contrarier ce statisme, les mille cierges qui brûlent agitent leur petite flamme vigilante. Et c'est en quoi Julien essaie de rendre vivants, présents les chers disparus. Il fera faire « son » mannequin afin qu'il puisse lui-même survivre au-delà de sa mort. Cette obstination à durer est bien la plus gigantesque lutte qu'un homme puisse entreprendre. Et ce film est peut-être le plus audacieux jamais réalisé, puisqu'il cherche à immortaliser le temps, sinon à l'éterniser en le détruisant.

François Truffaut incarne lui-même Julien

(1) Julie, une lettre change et on a dulle : culte des saints.

Davenne. On peut lui reprocher sa diction saccadée, rapide, monocorde, mais elle convient à un sujet qui aurait pu sombrer dans le pire romantisme lamartinien. Au contraire, ce parler franc et presque froid montre bien la décision de cet homme qui ne veut aucunement laisser évanouir le souvenir d'êtres aimés. Pour « escorter le souvenir », François Truffaut a fait appel à Maurice Jaubert⁽²⁾, son compositeur préféré. Cette musique sert de contrepoint, exprimant tour à tour le lyrisme et la violence, sans jamais tomber dans le commentaire et le pathétique.

Avec *La Chambre verte*, François Truffaut nous invite à une méditation sur la mort, sans nous terrifier. Mieux encore, il nous offre l'occasion de réfléchir sur ce que nous laissent — au-delà de la mort — ceux qui nous ont quittés. Et leur souvenir tenace n'est-il pas leur plus riche héritage ?

Léo Bonneville

(2) Concert flamand, 1936.

GÉNÉRIQUE — Réalisation : François Truffaut — Scénario : François Truffaut et Jean Gruault, sur des contes de Henry James — Images : Nestor Almendros — Musique : Maurice Jaubert — Interprétation : François Truffaut (Julien Davenne), Nathalie Baye (Cécilia Mandel), Jean Dasté (Bernard Humbert), Jean-Pierre Moulin (Gérard Mazet), Antoine Vitez (le secrétaire de l'évêque), Jane Lobre (Mme Rimbaud), Jean-Pierre Ducos (le prêtre), Annie Miller (la première Mme Mazet), Marie Jaoul (la deuxième Mme Mazet), Monique Dury (la secrétaire au « Globe »), Laurence Ragon (Julie Davenne), Marcel Berbert (le docteur Jardine), Christian Lentretien (l'orateur au cimetière), Patrick Maleon (le petit Georges), Anna Paniez (la petite pianiste) — Origine : France — 1978 — 94 minutes.

SONATE D'AUTOMNE ● Eva, une jeune femme aux allures de fillette timide et introvertie, invite sa mère Charlotte, une célèbre pianiste de concert, à venir lui rendre visite pour une période de temps indéterminée. Épouse de Viktor, un pasteur démuné devant les doutes d'une épouse à qui il ne sait comment dire son amour, Eva se montre émue, ravie et enthousiaste à l'arrivée de sa mère. Mais la joie des retrouvailles s'es-

tompe vite lorsque Charlotte commence à paraître comme une paonne hautaine et orgueilleuse, à s'émerveiller, devant son miroir, de son apparence physique et se flatter de son goût vestimentaire. Eva se retire alors doucement à l'arrière-plan et se replie sur elle-même à la manière d'un animal blessé. Très sûre d'elle-même, Charlotte ne témoigne aucune tendresse réelle et aucun intérêt véritable à sa fille qu'elle n'a pas vue depuis sept ans. Elle se donne en spectacle comme une actrice qui aurait depuis longtemps confondu inextricablement le théâtre et la vie. Elle s'est créé un univers douillet tapissé de fausses certitudes et de petits bonheurs aléatoires. Charlotte s'est réfugiée dans son art en fuyant ses responsabilités familiales et maternelles. Comment ne pourrait-elle pas être accusée, par sa propre fille, d'avoir abandonné ses enfants et son mari Leonardo et de n'avoir vécu que pour elle-même ?

Dans *Sonate d'automne*, Ingmar Bergman a eu le courage et l'audace de pousser jusqu'au bout le douloureux et suffocant affrontement entre deux femmes qui se sont épisodiquement côtoyées dans l'existence sans jamais se rejoindre et se toucher. Il a ouvert les plaies qui, au fil du temps, ne se sont nullement cicatrisées. Il a fouillé dans les replis les plus secrets de l'inconscient et fait émerger, en pleine lumière, les frustrations affectives les plus insoutenables et les haines les plus profondément refoulées. *Sonate d'automne* a l'intensité affolante d'un exorcisme dont chaque étape est toujours plus troublante et la fébrilité d'un procès où l'accusée perd, petit à petit, ses pouvoirs de résistance, son arrogance initiale, son assurance pompeuse et ses moyens de défense. Assaillie par la haine explosive de sa fille qui lui reproche de ne l'avoir jamais aimée, de s'être fermée à ses élans de tendresse, d'avoir piétiné sauvagement ses tentatives d'affirmation de soi et d'être demeurée sourde à ses aspirations, Charlotte se décompose pathétiquement sous nos yeux. Au moment où les accusations d'Eva atteignent leur intensité maximale, Charlotte devient une espèce de loque humaine écrasée par le poids accablant de tout ce qu'elle entend. Ses cheveux lui collent à la peau. Ses rides lui tailladent le visage ravagé par le temps et par une souffrance subite. Ses yeux éteints fixent un vide désolant. On dirait qu'une main rageuse lui a arraché impitoyablement son masque de sophistication et d'élégance calculée.



L'extraordinaire Ingrid Bergman s'offre au regard soutenu de la caméra avec une humilité et une sincérité qui n'en finissent pas d'étonner, d'émerveiller et de surprendre. Il lui a sûrement fallu beaucoup de courage et de modestie pour accepter que son visage, si beau, si pur et si lisse dans les films de Rossellini et de Hitchcock, soit ainsi complètement mis à nu par la caméra et livré au spectateur dans son vieillissement le plus cruel et le moins séduisant. L'interprétation de Bergman est si richement nuancée et si subtilement ciselée qu'il est impossible de déceler la moindre trace d'effort et le plus infime maniérisme. La comédienne s'est laissée totalement envahir par le personnage. De chaque pore de sa peau, transpire ultimement une douleur qui vient de loin. Lorsque Eva refuse de toucher sa mère qui la supplie de la prendre dans ses bras, on voudrait pouvoir fermer les yeux tant le désarroi et la solitude de Charlotte gonflent les images d'une incalculable puissance affective et dramatique. Celle qu'on croyait inatteignable et inébranlablement mûrée en elle-même se révèle brutalement vulnérable et avide de compassion. Cette constatation nous fouette en plein cœur.

Sonate d'automne est probablement le film le plus violent qu'ait réalisé Bergman. Violence des mots qui scindent l'air et qui s'abattent sur les personnages comme d'imprévisibles boulets de feu déchiquetants. Violence des situations qui les emprisonnent dans leur haine non résorbée. Violence des nombreux gros plans insistants qui nous confrontent aux visages sur lesquels bouillonnent des sentiments en état d'éruption. Violent

ce des lourds silences qui renvoient les êtres au fond de leur solitude respective. Bergman a si bien étiré, jusqu'à leur point d'éclatement, les tensions dramatiques que le spectateur est sur un qui-vive continu. *Sonate d'automne* est un suspense de la souffrance. Qui humiliera qui le plus féroce ? se demande-t-on sans cesse. Jusqu'à quelles extrémités seront nouées, d'image en image, les deux femmes ? Quand sera atteint le tréfonds de la douleur, de la haine et de la souffrance ? Bergman ne nous laisse aucun instant de répit. Il ne veut surtout pas que notre intérêt s'émousse. Sa mise en scène nous emporte comme une grande vague qui s'enfle sous le souffle d'un vent déchainé. Elle nous infiltre au cœur d'un malaise vague qui progressivement tourne au cauchemar infernal. Les heurts initiaux gênants se muent en foudroyants règlements de comptes. La jeune femme introvertie se métamorphose en tigresse fielleuse meurtrie par un passé traumatisant, tandis que la mère, forte et sûre d'elle-même, devient sous la violence des récriminations de sa fille, un être démuné et brisé appelant au secours sans que personne ne réponde à ses cris de détresse. Au dénouement, Eva envoie à Charlotte une lettre dans laquelle elle présente ses excuses et propose un rapprochement, mais cette tentative de réconciliation semble bien fragile et précaire après les rugissements d'une tempête aussi furieuse. Cette lueur d'espoir, dans un film par ailleurs si pessimiste et désespéré, a été ajoutée par le cinéaste à la demande d'Ingrid Bergman qui trouvait difficilement acceptable que les deux femmes se quittent sans possibilité de nouer des liens d'affection. Cette finale, ouverte légèrement à l'espoir, ne peut nous faire oublier que tout le film est modulé aux couleurs de la désillusion, du désenchantement, de l'amertume et du désespoir. Bergman force ses personnages à aller aux confins de leurs rages, de leurs frustrations, de leurs exaspérations et de leurs haines. Il ne leur offre aucune échappatoire et enferme leur visage respectif dans le cadre de l'image comme s'ils étaient des lutteurs dans un ring.

Sonate d'automne est un film au rythme d'autant plus crispé et nerveux que les personnages s'humilient et s'entredéchirent, sans jamais se frapper, se gifler ou se battre. Ils n'entrent pas en contact physique les uns avec les autres, mais leurs regards durcis et fermés attaquent et

heurter de front. Charlotte se refuse à toucher ses enfants et évite que sa chair effleure ou touche la leur. La maladie de sa fille Héléna, lui répugne. Clouée au lit par une paralysie presque complète, Héléna voudrait s'approcher de sa mère. Son corps emprisonné et ses yeux angoissés hurlent son besoin frénétique d'amour et de tendresse. Elle cherche follement à ébranler les barreaux d'une prison intérieure qui la coupe de sa mère. Les mots sortent péniblement de sa bouche et Charlotte, terrifiée par ce qu'elle voit, se dérobe lâchement. Eva reprochera furieusement à sa mère d'être responsable de l'état physique et psycho-affectif d'Héléna. Les deux soeurs parviennent à communiquer, à entrer en contact, parce qu'elles vivent et ressentent, depuis l'enfance, les mêmes sentiments et sensations de rejet, d'abandon et d'isolement. Les absences prolongées et répétées de Charlotte et les preuves tangibles d'amour dont elles ont été privées en bas âge les rapprochent et leur permettent de s'aimer. Héléna représente physiquement tout ce qui mugit et gronde en Eva, tout ce qui attend le moment pour jaillir à l'extérieur comme un torrent trop longtemps retenu à sa source. Eva est celle qui prend la parole. Elle verbalise et traduit ce qu'Héléna est impuissante à exprimer par le langage. Elle éclaire le présent par le passé et confronte Charlotte à ses égoïsmes et à ses aveuglements. Prenant conscience du pouvoir destructeur des mots au moment où elle les lance au visage et au coeur de sa mère, Eva paraît elle-même étonnée de sa soudaine volubilité et de la violence avec laquelle elle brise ses années de silence, d'apparente résignation, de frustrations accumulées et de souffrances exacerbées par un long mutisme. Les sentiments réels étranglés depuis l'enfance, trouvent, dans l'instant, à travers et par le langage, leur exutoire le plus complet et le plus incisif. Lorsqu'elle abuse du pouvoir anéantissant des mots, Eva se transforme, de victime hantée par une enfance malheureuse, en tortionnaire cruel et presque sadique. En acculant sa mère à un cruel désarroi pitoyable, elle dénonce, sans le vouloir, la sécheresse de son intransigeance et la disproportion, la démesure, de ses demandes, de ses réclamations et de ses exigences. Son obstination farouche à humilier et à blesser Charlotte et sa façon alarmante de tourner le fer dans la plaie en font une enfant entêtée qui ne

veut absolument pas pardonner, comprendre et faire preuve de compassion. On découvre alors que Charlotte fut également victime d'une éducation familiale sevrée d'amour, de tendresse et d'affection et qu'elle a été incapable de donner à ses enfants ce qu'elle-même n'a jamais connu et reçu de ses parents. *Sonate d'automne* ne nous ramène pas, contrairement à ce qu'a écrit la brillante Pauline Kael, dans un article critique paru dans *The New Yorker*, aux films américains des années 50 (principalement aux deux plus célèbres films avec James Dean *Rebel Without a Cause* et *East of Eden*) dans lesquels les parents sont tenus responsables et coupables de tout ce qui advient aux enfants. Bergman nous présente une mère dont les absences ont provoqué et laissé un grand vide affectif non comblé. Certes, Charlotte n'a pas été à la hauteur de son rôle maternel, mais ses manques et ses défaillances s'expliquent par une enfance tissée d'attentes déçues, de quêtes affectives non assouvies et de besoins émotifs insatisfaits. Pour Bergman, la vie est un cycle où tout se répète et la famille un noeud dont les fibres et les ramifications s'enroulent sur elles-mêmes dans un perpétuel mouvement circulaire. Charlotte et Eva sont à la fois coupables et innocentes, victimes et bourreaux. Leur destin respectif se recoupe et se répond dans une sorte de danse de mort et de vie, d'amour et de haine. Un critique a affirmé que *Sonate d'automne* est un appel vibrant à l'amour. Ne s'agirait-il pas plutôt d'un appel vibrant au pardon ?

Si le nouveau film de Bergman n'a pas la complexité et la densité visuelles de *Persona*, des *Communiants* et de *Cris et chuchotements*, il n'en demeure pas moins une oeuvre fascinante, élaborée, à l'instar d'une composition de musique pour deux instruments, avec une magnifique précision d'horlogerie et une puissante liberté poétique. Aux nombreux gros plans sensuels et intenses, enracinés dans le présent, se greffent, à la façon de souvenirs diaphanes et lointains, les plans d'ensemble rapprochés qui sont enveloppés dans une étrange lumière mordorée et qui évoquent fortement les bribes d'un passé figé et désolé. Au fur et à mesure qu'Eva se vide le coeur et explique tout ce qui l'a marquée au fer rouge, les morceaux épars d'un passé émergent aux coloris de ses tristes souvenirs.

Les personnages sont saisis dans des poses presque hiératiques. Le mouvement à l'extérieur de l'image est pratiquement inexistant. Le choix délibéré du plan d'ensemble rapproché nous éloigne et nous distancie du contenu des images. On a l'impression de regarder de vieilles photos de famille dont le jaunissement aurait dilué et effacé subtilement les détails, les nuances et les contours. Ces retours en arrière sont d'autant plus troublants que les personnages sont enfermés dans un silence absolu. Ils ressemblent à des fantômes prisonniers d'une maison aux portes et aux volets clos. Pour Eva, le passé est une espèce de vacuum stérile et douloureusement pétrifié. La violence de ses accusations et de ses récriminations se nourrit gloutonnement de la violence sourde et muette qui suinte d'un passé dont l'immobilisme oppressant et claustrophobique des gros plans et des plans d'ensemble rapprochés, des visages frémissant d'émotions et des corps figés dans des intérieurs irréels, des silences mortuaires et des paroles cuisantes, des couleurs vives du présent et des tons automnaux du passé créent un univers filmique dont il est impossible d'échapper. Et comme toujours, Bergman trouve la vérité des personnages à travers la vérité et la liberté de ses acteurs. *Sonate d'automne* est l'œuvre d'un artiste qui, de film en film, nous attire toujours plus profondément à l'intérieur de ses cauchemars hallucinants.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ingmar Bergman — Scénario : Ingmar Bergman — Images : Sven Nykvist — Musique : Frédéric Chopin, Jean-Sébastien Bach, Georges-Frédéric Haendel — Interprétation : Ingrid Bergman (Charlotte), Liv Ullman (Eva), Lena Nyman (Hélène) — Origine : Suède — 1978 — 92 minutes.

INTERiors ● Le remarquable talent de Woody Allen devait un jour lui permettre de réaliser un film comme *Interiors*. Mais le passage de la comédie débridée (style *Bananas*) au monde clos du drame contemporain, devait se faire par la comédie douce-amère d'*Annie Hall*. Restait à savoir si le succès d'*Annie Hall*, film-transition, ne viendrait pas empiéter sur le réalisme chaleureux de la famille d'*Interiors*.



Oui, *Interiors* parle de réalité, de vérité, de « véritable. » C'est la chanson grave du poète qui se cherche, qui a depuis longtemps quelque chose à dire et qui, maintenant, aujourd'hui, finalement, le dit, sans se soucier de ce qu'on pourrait penser de lui. Comment, pour un auteur, parler de relations humaines dans une œuvre, sans communiquer à chacun des personnages les sentiments, les joies et les peines de sa propre vie ? Comment parvenir à « montrer » un sentiment sans l'avoir préalablement connu, vécu, assimilé, analysé ? Il fallait donc pour Woody Allen prouver que l'on peut raconter une histoire sans nécessairement passer par l'autobiographie. Et, si l'on connaît bien l'auteur, on se rendra aisément compte que chaque membre de la famille d'*Interiors* possède au moins un trait de caractère de leur créateur, trait brossé avec délicatesse, inculqué au personnage par l'intermédiaire du plus prestigieux des dons : l'art.

Voici l'histoire d'une famille de la Nouvelle-Angleterre, telle qu'il en existe des milliers : beau domaine en banlieue chic d'une grande ville, résidence secondaire au bord d'une plage de l'Atlantique, hommes et femmes d'esprit, méticuleux, personnels, soucieux du détail qui fait beau, des protéines nécessaires à leur alimentation, héritiers certains des premiers pionniers à avoir mis le pied en terre d'Amérique, fiers de leur culture traditionnelle, mais ouverts néanmoins, grâce à leur prodigieux intellect, à une nouvelle civilisation, à de nouvelles valeurs, à la modernité.

Chacun des personnages présentés est unique en son genre, gardien d'un intérieur qu'il conserve jalousement, presque égoïstement, mais qu'il essaie, malgré cela, de montrer, d'expliquer à l'autre, subissant à Intervalles réguliers, les assauts du coeur.

Au faite de la cellule familiale (ce n'est toutefois pas une pyramide dont le caractère inébranlable pourrait gêner), se trouve Eve, la mère, la première, celle qui conserve de son éducation toutes les qualités inhérentes à sa condition : intelligence, goût poussé pour les choses de l'art, amour de la teinte et de la nuance, par opposition à la trop aveuglante couleur. Elle a essayé d'imprégner ses trois filles de cette lumière subtile qui procure, selon elle, le bonheur.

Renata, l'aînée, a tout appris, du moins le pense-t-elle. Poétesse connue, elle possède tous les attributs que sa mère désirait qu'elle eût. Et pourtant, elle se sent seule, négligée du monde, incomprise de l'homme qu'elle aime ; celui-ci, pour accéder à son statut à elle, pour vivre à son rythme, essaie d'écrire, mais ses échecs successifs le poussent vers la bouteille, dans laquelle il dissimule le message chiffré de ses frustrations.

Flyn est la plus jeune des filles. Elle est partie pour la Californie et elle est devenue une vedette du petit ou du grand écran. Mais rien ne parvient à la toucher, car la vie qu'elle mène l'occupe beaucoup trop pour qu'elle songe à sa propre personne. Artiste à sa manière, elle aussi a obéi aux souhaits maternels, bien que la direction de sa carrière ne se fût pas cantonnée à l'art proprement dit, reproche que lui a souvent fait sa mère et qui, peut-être l'a poussée à partir.

Joey enfin est le pivot de cette génération et, sans doute, la plus douée des trois. Incapable de trouver une solution à ses problèmes les plus profonds, elle traîne ses idées enchevêtrées dans un appartement où sa mère essaie encore de venir mettre de l'ordre. Son mari ne peut se résoudre à l'abandonner à ses méditations intérieures et Joey reste l'être inachevé, incomplet, qui voudrait plaire mais ne le peut pas, un peu infériorisée par le succès de la carrière de ses soeurs.

Un événement viendra rapprocher pour un temps ces êtres qui pourtant s'aiment profondément : le père a décidé de divorcer et de partir.

Il a, de plus, rencontré Pearl, une femme simple, un peu ronde, qui est tout le contraire de son épouse. Il vient la présenter à ses filles. Face à cette personne qui vit sans trop réfléchir, qui porte des robes fleuries, qui n'analyse rien, ne décortique rien, les trois jeunes femmes sont d'abord décontenancées. Puis, lentement, la lutte du coeur et de l'esprit monte à la surface. Les sentiments, l'émotion viennent calmement, discrètement, prendre le dessus, exilant l'intellectualisme à l'arrière-plan.

C'est la pénible acceptation, pour ces personnages intelligemment raffinés, d'une vie toute chaude, toute vibrante, qui, pendant longtemps, les attendait derrière la porte et qui, chance inespérée, atterrit au sein même de leur famille.

Mais la mère n'est pas nécessairement oubliée, puisque, sans elle, la faculté de comprendre n'aurait même pas existé chez les enfants.

Renata et Flyn reconnaissent assez rapidement que leur père vient de se raccrocher à l'amour, cet amour que, pendant des années, Joey avait recherché. Peut-être l'affable dureté de sa mère lui avait-elle longtemps communiqué une responsabilité trop forte pour laisser germer en elle un semblant d'affection. La scène où Pearl vient sauver Joey de la noyade est, en ce sens, assez symbolique : le transfert d'une mère à l'autre se fait par l'intermédiaire de la vie et de l'amour, même si, au début, ce transfert est forcé (ici, c'est la respiration artificielle).

Allen (on ne dit plus Woody) nous présente des personnages forts extérieurement mais qui sont en réalité sans défense. A la fin du film, quelques-uns changeront du tout au tout (Joey), d'autres se rendront compte de l'importance d'autrui (Flyn, Renata), d'autres enfin (les hommes) réaliseront que, pour trouver le bonheur que l'on a en soi, il faut parfois briser quelques liens et être capable de dire ce que l'on sent.

On a longuement comparé *Interiors* à une oeuvre de Bergman, comme si seul le maître suédois était capable de porter à l'écran l'impossible communication des êtres. Il n'en est rien. Le «récit» d'*Interiors* n'a pas sa place au milieu des cris et chuchotements bergmaniens. Il est plus linéaire, moins sec. De plus, il colle à la réalité de la culture américaine comme un roman de Faulkner ou une pièce d'Eugene O'Neill.

Les décors, les personnages, la Nouvelle-Angleterre ne rappellent-ils pas les vérités psychologiques de l'Amérique et ses contradictions soulevées par «Le Deuil sied à Électre», par exemple ? Car, ne nous méprenons pas, *Interiors* a le style, la texture, l'impact de la tragédie classique sous les dehors quotidiens d'un drame de notre époque. L'absence de musique et la photographie immaculée de Gordon Willis sont là pour accentuer cet aspect fondamental du film de Woody Allen.

Et que dire des interprètes, tous excellents, de l'étonnante Diane Keaton à l'extraordinaire Maureen Stapleton, en passant par une Geraldine Page toujours remarquable ? Relevons brièvement la pâle sensibilité de Marybeth Hurth, actrice de théâtre, qui parviendra, grâce au rôle de Joey, à se hisser au rang des grandes de demain.

Il va sans dire que le mérite de Woody Allen est énorme. Il a réussi ce que d'autres croyaient impossible : atteindre à la complète maturité à travers un film qui le définit aussi bien, sinon plus, que toutes ses comédies antérieures.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Woody Allen — Scénario : Woody Allen — Images : Gordon Willis — Interprétation (par ordre alphabétique, ainsi que le veut Woody Allen) : Kristin Griffith (Flynn), Marybeth Hurt (Joey), Richard Jordan (Frederick), Diane Keaton (Renata), E. G. Marshall (Arthur), Geraldine Page (Eve), Maureen Stapleton (Pearl), Sam Waterston (Mike) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 93 minutes.

DIABOLO MENTHE ● 1963, c'est la «jeunesse dorée» pour plusieurs d'entre nous, avec sa part d'anxiété, de drame et de bonheur. L'abordage de l'âge adulte ne se fait pas sans déchirement et appréhension, mais les souvenirs de l'adolescence, dans bien des cas, restent parmi les plus doux et de ceux qu'on aime à raconter toute une vie. Diane Kurys excelle à nous rendre cette atmosphère inoubliable, trouble et envoûtante, sans aller aussi loin toutefois que Carlos Saura, quand il retrace les angoisses de l'enfance dans *Cria Cuervos*.



Peut-on jamais oublier la cour de l'école, où se chuchotent tant de découvertes et se passent de bouche à oreille les mystères de la vie ? Frédérique et Anne Weber sont interprétées à merveille par Odile Michel et Eléonore Klarwein, avec grâce, fraîcheur, simplicité et la naïveté du naturel. Elles vivent leur vie de lycéennes, ponctuées par les rentrées et les grandes vacances, entre des parents séparés : une mère pour le quotidien et un père pour les voyages, sous la férule de professeurs tantôt sympathiques, tantôt inquiétants. Les souvenirs de Diane Kurys sont encore frais et elle les reconstitue avec le sérieux et l'application d'une bonne élève, en un découpage minutieux de séquences bien choisies, qui rappellent un peu cependant : « Point... et à la ligne ». Elle n'a pas oublié le sombre individu qui rôde à la sortie des classes, personnifiant le mystère et le danger du monde extérieur ; et les bals du samedi soir, lorsque, dans le sillage de son aînée, Anne s'initie à la danse sur des chansons d'Adamo. Lors de cette première rencontre, où le cœur battant, elle essaie maladroitement d'accorder ses pas à ceux de son partenaire, tandis que leurs mains moites glissent l'une dans l'autre, Anne a treize ans, et avec les premiers collants qui recouvrent ses jambes qui poussent terriblement vite, vient un redoutable apprentissage, celui de la fragilité des sentiments. Fré-

dérique profite de ses deux années d'expérience sur Anne pour exercer l'autorité de celle qui sait et qui a vécu. Elle reçoit des lettres enflammées et connaît, aux yeux de sa cadette, les mystères de la relation amoureuse. Elle subit, l'espace d'un instant, l'attrait de l'adolescente envers un homme d'âge mûr. Et ce sentiment qui la trouble l'éveille à la complexité de la vie. L'adolescent du début des années soixante possédait sans doute un avantage précieux, en cela qu'il disposait d'un certain temps de répit, d'une halte avant de sauter de plain-pied dans les réalités de la vie. Dans les lycées d'alors, on parlait moins de chômage et d'inflation, et l'âme et le cœur pouvaient plus librement se laisser porter par leurs découvertes. Ce monde clos, Diane Kurys en a préservé l'essence. L'univers des lycéennes en uniformes, subjugué par un autre monde, celui des garçons, est un univers perdu. Le mystère qui l'entourait était créé d'interdits et de tabous, d'abus de pouvoir et de discipline, mais aussi de tant d'amitié et de tendresse, et rempli des joies que procure la recherche d'un idéal.

Le film de Diane Kurys est empreint de cette douce mélancolie, chaude et triste comme les paroles de la chanson :

« Les classes de lycée sont les premières blessures de ton cœur ».

Parler d'une époque où des jeunes adressaient une oraison funèbre de Bossuet à un homme d'État dont la mort allait bouleverser l'histoire et où faire de la politique au lycée était interdit au même titre que de se maquiller semble maintenant anachronique. C'est probablement pour cela que Diane Kurys a voulu en témoigner, avant que ses souvenirs ne lui paraissent complètement farfelus.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Diane Kurys — Scénario : Diane Kurys — Images : Philippe Rousselot — Musique : Yves Simon — Interprétation : Éléonore Klarwein (Anne Weber), Odile Michel (Frédérique Weber), Coralie Clément (Perrine Jacquet), Marie-Véronique Maurin (Muriel Cazau), Françoise Bertin (Mlle Sassy, professeur de français), Jacques Rispal (le concierge), Anouk Ferjac (Mme Weber), Denise Peron (Mlle Bruyère, professeur de dessin) — Origine : France — 1977 — 97 minutes.



MIDNIGHT EXPRESS ● *Midnight Ex-*

press, ce n'est pas un train. Dans le jargon de la prison, cela signifie l'évasion. Une prison, c'est le microcosme en négatif d'une certaine société avec tout ce que cela véhicule d'abus de pouvoirs, d'exploitations, de déviations. C'est le reflet lugubre d'une société hypocrite qui se débarrasse de ses contrevenants qu'elle enferme entre quatre murs de haine comme des objets de rebut. Histoire de se protéger, tout en se donnant bonne conscience. Et la réhabilitation dans tout cela ? Pense-t-on sérieusement réhabiliter quelqu'un en le rouant de coups, comme s'il s'agissait d'un chien galeux à abattre ? Ici, comme ailleurs, dans ce monde clos, on assiste à la fabrication de criminels en série qui débouchent parfois sur la folie et le suicide. Les lois collaborent souvent à cette même hypocrisie. Comme le dit si bien Billy, ce qui était illégal hier devient légal aujourd'hui à cause de trop nombreuses dérogations : on ne peut quand même pas mettre tout le monde en prison. Le tortionnaire Hamidou, gardien de prison, règle tous les problèmes d'indiscipline avec un bâton. Cela semble faire partie d'un rituel pour exciter son homosexualité. Pour avoir pris une couverture afin de lutter contre le froid, Billy Hayes sera battu jusqu'à en perdre toute connaissance. Les pieds suspendus, Billy recevra plusieurs coups sous les pieds. Résultat : plusieurs jours dans un état comateux.

Pour enrayer un fléau, la justice s'armera d'une sentence exemplaire, c'est-à-dire une punition injustifiable. Billy Hayes à qui il ne manque que cinquante-trois jours pour purger une sentence de quatre ans et six mois verra commuer sa peine en une condamnation perpétuelle ou à au moins trente ans de prison fermes. Tout spectateur est à même de juger du manque de proportion dans la peine face au délit, quand on sait que le coupable ne portait sur lui que deux kilos de haschich qu'il voulait vendre à des amis pour se faire un peu d'argent. Quand on sait que la pègre trafique dans la plus grande impunité des centaines de kilos de drogue, il y a là matière à réflexion devant l'exemplarité d'une telle peine. Pour sa défense à la cour, Billy n'arrivant pas à comprendre le bien fondé de cet acharnement à le condamner à vie, laisse le



soin à sa bile de déverser sur ses juges un torrent d'insultes. Sa foi chrétienne n'est pas assez solide pour transcender l'injustice humaine : « Jésus a pardonné à ses bourreux. Moi, je ne peux pas. Pour une nation de porcs, il est curieux que vous n'en mangiez pas. Je vous hais, je hais la Turquie ».

En prison, Billy fait la connaissance d'un certain Rifki, le délateur de service. C'est lui qui dénonce aux gardiens les irrégularités d'usage. Moyennant quoi, on le laisse circuler assez librement. On lui permet même de faire du commerce sur le dos des détenus. Quand on le traite de merde vivante, il se justifie en disant qu'il importe de tromper le voisin avant qu'il ne le fasse lui-même. Fesse-mathieu-fait-homme, il cache soigneusement le fruit de ses vols déguisés. Un jour, pour se venger, on décide de détruire son argent. S'ensuit la dénonciation de Max, un ami de Billy. La punition sera exorbitante. Devant tant de bassesses accumulées, Billy se révolte. Dans un accès de rage, il va jusqu'à couper avec ses dents la langue du mouchard professionnel. Scène atroce d'un réalisme insupportable.

Cet égarement paroxystique vaudra à Billy d'être transféré à la section 13 réservée aux fous. Dans cette atmosphère de cauchemar organisée, Billy s'apparente de plus en plus à une loque humaine. Après sept mois de cette vie infernale, il reçoit la visite de son amie Susan qui n'en croit pas ses yeux. Même si elle lui apporte de l'argent dissimulé dans un album de famille, elle

le supplie de ne pas compter sur les autres : « Ne compte que sur toi. C'est la seule façon de t'en sortir. Sans quoi, c'est la mort ». C'est ce qui le décidera à jouer le tout pour le tout. D'ailleurs, Billy avait appris à se méfier de son avocat qui lui promettait mer et monde et se disait prêt à faire commettre des irrégularités, moyennant certaines sommes d'argent. Cette rencontre à travers une vitrine où Billy s'adonne à mimer de façon pénible les gestes de l'amour s'avère une séquence inoubliable sur le plan de la réalisation. Ces deux regards qui se croisent, au milieu d'une détresse incommensurable, marque la sensibilité du spectateur avec le fer rouge de l'inhumanité d'une situation qui confine le prisonnier à un isolement tel qu'il envahit tout le corps et détruit son esprit.

Doit-on s'étonner de voir Billy maudire un tel système que tolère une telle société ? On accuse le réalisateur d'avoir commis un film raciste destiné à décourager toute tentative de visiter la Turquie. On blâme Alan Parker de n'avoir présenté que des autochtones qui affichent une tête de turc : un avocat cupide, un procureur haineux, un gardien de prison sadique, un surveillant délateur, une population xénophobe qui se nourrit de méfiance et de mets insipides. On dit que les étudiants turcs de Montréal, tracts en mains à l'entrée d'une salle de cinéma, ont dénoncé le racisme généralisé de ce film malsain. En faisant porter toute la discussion sur le racisme explicite — le film prête le flanc à plusieurs discussions orageuses — comme pour mieux refuser en bloc tout le contenu, on risque d'en faire un arbre qui cache toute la forêt. Mais les brandisseurs de protestations de tout acabit ont-ils vraiment vu le film ? On nous avertit, dès le début, que le film s'inspire d'un fait vécu. Il ne s'agit donc pas d'une pure fiction, même si le réalisateur a pris certaines libertés. Le film se passe entièrement dans une prison. Il n'ambitionne donc pas de couvrir tous les secteurs du pays concerné. Et surtout, tout le film est vu à travers les yeux de Billy dont, sans grand effort d'imagination, on peut comprendre l'attitude agressive devant l'absurdité d'une situation qui ne lui laisse pas l'ombre d'une issue.

Quand on prend la peine de visionner le film une seconde fois, on se rend compte d'une façon concertée que la vision du monde peu reluisant

que secrète le film est celle de la victime écrasée. Je défie tous les accusateurs de racisme de lui lancer la première pierre. Qu'aurions-nous fait à sa place ? Il n'est que de recourir à la façon de filmer du réalisateur pour s'en rendre compte. La majorité des plans épouse le point de vue de l'accusé. Cela commence un 7 octobre 1970 à Istanbul pour se terminer le même mois en 1975. Le film s'ouvre sur des plans rapprochés qui serrent de près le corps de Billy en train de coller du hasch autour de sa poitrine au moyen de sparadrap. Et comme pour souligner de l'intérieur la nervosité extrême de Billy, la bande sonore nous fait entendre un battement de cœur accéléré qui provoque des sueurs froides. Lors de la seconde fouille, avant l'entrée dans l'avion, on voit notre trafiquant accroupi qui essaie de se débarrasser de sa marchandise. La caméra, à la hauteur de ce dernier, nous fait d'abord découvrir les pieds d'un contrôleur. Dans le corridor, un travelling accompagne cette étrange promenade. Même constat à l'occasion du premier interrogatoire. Pour nous signifier que Hayes ne comprend rien à toute cette agitation, on ne nous traduit pas les échanges verbaux dans la langue du pays. Au tribunal, la cour (spécialement le Procureur) est vue en contre-plongée. On comprend que le condamné se sente écrasé par tout cet appareil judicieusement monté contre lui. Et ainsi de suite.

Quand la caméra prend ses distances avec les compagnons de cellule, c'est le plus souvent pour nous montrer en plongée l'écrasement systématique que provoque un régime de vie qui ne fait en rien appel à la dignité humaine. Des animaux en cage. Par la même occasion, le film dénonce la condition humaine de toute incarcération qui favorise l'arbitraire, le sadisme et la méfiance perpétuelle. On ne dénoncera jamais assez ces méthodes punitives qui n'ont rien à voir avec une velléité de réhabilitation. Et ceci ne vaut pas seulement pour la Turquie : ce film débouche sur l'universel. Tout naturellement m'est venu à l'esprit le parallélisme avec *Les Ordres* de Michel Brault. Cela se passait durant le même mois d'octobre 1970. Curieuse coïncidence, n'est-ce pas ? Ce dernier film s'inspirait aussi de faits vécus. Sans aucun moyen de défense, plus de quatre cents personnes ont été emprisonnées injustement, puisqu'on n'a même pas réussi à

inventer une accusation contre eux. Et ce simulacre de justice se déroulait ici. Alors, avant de vouloir la destruction du film judicieusement mis en scène par Alan Parker, qui dénonce l'injustice d'où qu'elle vienne, il faudrait songer plutôt à humaniser nos propres institutions punitives avant de crier au racisme turc, britannique et américain. Et surtout, essayer de comprendre le point de vue de l'auteur avant de le condamner en ne misant que sur sa petite grille sentimentale d'interprétation. Ce qui entraînerait moins d'exécutions sommaires.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Alan Parker — Scénario : Oliver Stone, d'après le livre de William Hayes et William Hoffer — Images : Michael Sersin — Musique : Giorgio Moroder — Interprétation : Brad Davis (Billy Hayes), John Hurt (Max), Randy Quaid (Jimmy), Paolo Bonacelli (Rifki), Mike Kellin (le père de Billy), Bo Hopkins (l'agent américain), Paul Smith (Hamidou), Irene Miracle (Susan, l'amie de Billy), Norbert Weisser (Eric), Gigi Ballista (le juge), Kevork Malikyan (le procureur) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 120 minutes.

SUPERMAN ● Cette année, pour Noël, Hollywood convie des millions de spectateurs dans le cosmos. Joli cadeau. Le monde de rêve de l'espace illustre la fantasmagorie de l'époque et représente la dernière frontière d'une imagination sclérosée.

Dès les premières minutes, nous voilà sur Krypton, astre inaccessible, situé à des milliers d'années-lumière. Jor-El y règne en maître absolu. Dans un décor surréaliste, jugement et condamnation de traîtres tentent de nous transporter dans le fantastique : même la destruction de leur planète pourrait faire sourire.

Mais soudain un nouveau-né paraît, Kal-El, fils de Jor-El. Ce dernier transmet ses pouvoirs et confie à Kal-El une mission : « Va sur Terre et combats-y les forces du mal ».

Ainsi la bande dessinée de Jerry Siegel et Joe Shuster, datant de 1938, s'anime sur grand écran : le futur Superman grandit au sein d'un astéroïde avant d'atterrir dans l'ouest des Etats-Unis aux pieds d'un couple modeste qui le recueille, l'élève. Dès sa prime enfance, il fait

montre de pouvoirs exceptionnels et l'adolescent, qu'il devient vite, dépassera sans peine un train en pleine course.

C'est le début de deux vies parallèles qui le mèneront à l'âge adulte et au « Daily Planet ». Il sera, tour à tour, Clark Kent, journaliste maladroit, et un justicier capable de bondir en quelques secondes au sommet d'un gratte-ciel.

Poings en avant, Superman fend l'espace, dirigeant une orchestration d'exploits qui, en crescendo, l'amèneront à détourner une ogive nucléaire, à arrêter une inondation et un tremblement de terre avant de renverser le cours du temps... pour ranimer celle qui l'aime, Lois Lane.

Bien entendu, le mal, personnifié par un chef de bande chauve, Lex Luthor, aura été démasqué et mis en arrestation par son seul pouvoir, pour être mené au chef de police afin que justice soit rendue. Oui, l'Amérique peut dormir en paix, Superman veille !

Le cinéma américain est à l'heure des super-productions. A une époque où les spectateurs fréquentent de moins en moins les salles, les producteurs mettent leurs espoirs dans un nombre restreint de films à lourd budget dont la sortie prend l'envergure d'événement social. Il semble qu'ils aient, cette fois-ci, réussi leur coup d'éclat commercial, car Superman représente la parfaite illustration de ce phénomène. A l'image de *Star Wars* et auparavant de *Jaws*, le film de Richard Donner, basé sur un scénario de Mario Puzo, retravaillé par David Newman, Leslie Newman et Robert Benton, atteint un vaste public en quête d'émerveillement. Le film contient tous les éléments d'un divertissement de classe. D'une part, la nature du sujet, Superman faisant presque partie de la mythologie américaine, se prête à l'élaboration d'une fresque supranaturelle. D'autre part, les moyens déployés à cet effet, par de multiples prouesses techniques, soutiennent le récit et fournissent la justification fantastique nécessaire pour fasciner le spectateur. Notons donc la photographie de Geoffrey Unsworth, décédé peu après avoir complété le tournage et auquel on a dédié le film, subtile et délicate, changeant de texture selon le lieu et l'occasion. Est-il nécessaire de mentionner la qualité des effets spéciaux de Colin Chilvers, sans laquelle le rêve d'Icare n'aurait pu prendre forme,



hypothéquant ainsi le réalisme du résultat final ? Effets spéciaux dont le niveau d'excellence contraste avec un choix de décors dus à John Barry, terne et peu imagitatif.

Si la performance sobre de Marlon Brando ne renferme aucune surprise, il convient de souligner celle de Christopher Reeve qui confère à ses deux rôles une bonne dose d'authenticité. Les autres personnages caricaturaux sont campés avec justesse.

L'ensemble, somme toute, constitue une agréable surprise pour quiconque le considèrera pour ce qu'il veut bien être : la représentation soignée d'un héros captivant qui, doté des pouvoirs d'un paradis perdu, réalise en volant, le rêve millénaire de l'être humain.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Richard Donner — Scénario : Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman et Robert Benton, d'après la bande dessinée de Jerry Siegel et Joe Shuster — Images : Geoffrey Unsworth — Musique : John Williams — Interprétation : Christopher Reeve (Superman et Clark Kent), Marlon Brando (Jor-El), Gene Hackman (Lex Luthor), Margot Kidder (Lois Lane), Jackie Cooper (Perry White), Ned Beatty (Otis), Glenn Ford (M. Kent), Phyllis Thaxter (Mme Kent), Valerie Perrine (Eve Teschmacher) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 142 minutes.

THE WIZ ● Radio-Canada a eu l'heureuse initiative d'inclure, à son programme des jours de Noël, *Le Magicien d'Oz*. C'est avant de s'attaquer à *Autant en emporte le vent* que Victor Fleming réalisa, en 1939, la première adaptation cinématographique du conte écrit par L. Frank Baum.



Judy Garland, âgée de 17 ans, y remporta un de ses plus fameux succès dans le rôle de Dorothy, la jeune adolescente emportée dans le pays de la fantaisie et du rêve.

William F. Brown et le compositeur Charlie Smalls en ont fait, sous le titre abrégé de *The Wiz*, une excellente comédie qui remplit depuis de longs mois un théâtre du Broadway. Ils ont eu l'excellente idée de transposer l'aventure de Dorothy dans le milieu noir et de l'enrichir par l'apport original de la culture populaire de Harlem.

Hélas ! ce qui était une histoire naïvement ingénue dans la version de Fleming et ensuite un spectacle limité par le cadre même d'une représentation théâtrale, nous est offert maintenant comme « superproduction » cinématographique dont les proportions sont en relation inverse à la valeur poétique ou simplement humaine.

Force est de reconnaître que le gigantisme de certains films à succès de ces dernières années, combiné avec une fascination pour la technique et un pseudo-mysticisme, engendre des monstres qui envahissent les écrans avec de prodigieux « effets spéciaux », sans laisser de place à la poésie, à l'émotion autre qu'épidermique.

Malgré tout le fracas visuel et sonore que nous proposent de telles productions, il s'en dégage trop souvent un profond ennui, ennemi mortel du spectacle cinématographique.

Il paraît qu'on a dépensé 25 millions de dollars pour filmer *The Wiz*. Hélas ! le poids de ces millions ne pèse que trop lourdement sur une relation qui ne demandait que la modestie d'une fantaisie juvénile.

La route est longue entre *Douze Hommes en colère*, *Le Prêleur sur gages* ou les autres films de Sidney Lumet et cette première tentative qu'il entreprend dans le domaine de la comédie musicale. En s'efforçant d'y apporter un élément de « sérieux », voire même une leçon moralisatrice, il se coupe l'herbe sous les pieds.

Au centre de l'histoire, il y a l'innocence émerveillée d'une petite fille qui découvre un monde fascinant et insolite. Déplacez l'âge de cette fille à 24 ans, faites-en une institutrice et... confiez le rôle à une actrice de 34 ans et vous aurez détruit au départ toute possibilité de réussite.

Diana Ross a beau s'efforcer de mettre tout son talent de chanteuse (certain), d'actrice (discutable) et de danseuse (dans son genre, remarquable), elle ne réussit à aucun moment à créer l'illusion. L'excès même de son effort, particulièrement visible dans la chanson finale dont elle souligne la note pathétique, alourdit le ton du film.

La judicieuse idée d'interpréter le merveilleux pays d'Oz comme caricature de Manhattan se trouve en bonne partie noyée sous le flot des décors massifs et des masses humaines dans les scènes d'ensemble où une chorégraphie plutôt banale se déroule dans le bruit infernal d'une musique adaptée par Quincy Jones, qui ne retrouve pas l'inspiration de ses compositions antérieures.

Bien sûr, tout n'est pas mauvais dans un film de telle envergure. Je pense particulièrement à l'interprétation des trois « compagnons » de Dorothy et surtout l'homme de tôle qui voudrait retrouver un cœur (souhait que j'appliquerais volontiers à l'ensemble de cette production !). Nipsey Russel y a des moments presque parfaits.

On peut jouer aussi la très belle photographie d'Oswald Morris dont le coloris subtil contraste avec le « technicolor » criard de l'ancienne version.

Mais pour ces quelques atouts, combien de regrets ! D'autant plus que la déception risque de se traduire en chiffres de recettes médiocres et de décourager les producteurs d'entreprendre d'autres projets, capables de rénover la formule de la comédie musicale qui attend toujours un autre Gene Kelly.

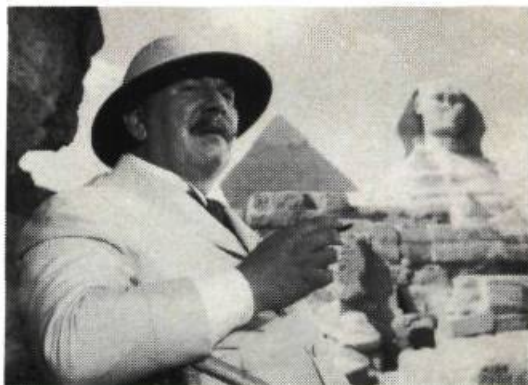
André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Sidney Lumet — Scénario: Joel Schumaker, d'après «The Wonderful Wizard of Oz» de Frank L. Baum, et la pièce «The Wiz», écrite par William F. Brown. — Images: Oswald Morris — Effets spéciaux: Albert Whitlock — Musique : Charlie Smalls — Interprétation : Diana Ross (Dorothy), Michael Jackson (l'épouvantail), Nipsey Russell (l'homme de tôle), Lena Horne (Glinda), Richard Pryor (le magicien), Ted Ross (le lion), Mabel King (Evlilene) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 113 minutes.

D

EATH ON THE NILE ● Il y eut d'abord le livre, écrit en 1928, puis la pièce, tirée par Agatha Christie elle-même du livre, en 1946, et qui connut une carrière remarquable à New York comme à Londres. Il y a enfin le film, qui réunit certains éléments du livre non présents dans la pièce, mais qui conserve la structure dramatique de la pièce.

Death on the Nile marque un net avantage sur son prédécesseur *Murder on the Orient Express*. Tout d'abord son Hercule Poirot est mille fois plus vraisemblable, et absolument excellent (Peter Ustinov), la structure de base infiniment plus sûre, et enfin les comédiens collent beaucoup plus à la peau de leur personnage. Guillermin, le metteur en scène, a, d'autre part, respecté beaucoup plus et l'intrigue et les personnages (ce que *Murder* ne faisait pas). Le film enfin est un succès, non plus d'estime ou de délassement, mais une réussite cinématographique malgré, je dis bien malgré, la présence de grands noms, comme dans le film précédent : David Niven n'a rien à faire mais le fait fort bien, Mia Farrow est absolument excellente dans un rôle prodigieusement ingrat, Lois Chiles est parfaitement ingrate dans un rôle prodigieusement antipathique, Bette Davis, est amusante et un peu éteinte en vieille riche, mais Maggie Smith, la sublime, est absolument parfaite en dame de compagnie un peu hommase et brutalisante : rien que pour elle, le film vaut le déplacement. Mais, je n'ai pas encore parlé d'Angela Lansbury, vieille folle nymphomane et atteinte de la folie des grandeurs. Elle aussi atteint des sommets inégalés, et sa charge outrancière, tellement énorme qu'elle en devient géniale, donne au film son ton et son rythme. Il est seulement



dommage que le reste des comédiens ne suivent pas le mouvement : Simon MacCorkindale est blanc à souhait, Olivia Hussey godiche comme on n'en fait plus, le merveilleux Jon Finch distribué totalement à côté, tandis que Jane Birkin joue les bonnes françaises avec aussi peu de conviction que de talent. Si j'insiste autant sur les comédiens, c'est que ce sont eux qui font le film : on n'y va pas vraiment pour l'intrigue policière. Elle n'est qu'aimable et sans grande profondeur. On va voir tel comédien ou telle actrice, dans un rôle de composition, pour constater ce qu'il ou elle en fera. Si par-dessus le marché, il y a quelques vagues éléments de suspense, si on se pose la question de savoir qui a tué la méchante héritière - et plus tard la romancière nymphomane - c'est qu'on est malgré tout titillé par le principe du meurtre en chambre close (en l'occurrence le bateau «Karnak» qui remonte le Nil) qui a toujours le don de séduire comme d'amuser.

Celui qui sort absolument victorieux de l'aventure, c'est Peter Ustinov, dont l'Hercule Poirot est probablement ce que j'ai vu de plus véridique et naturel dans la création du personnage. Les tics et les petites manières d'Ustinov, parfois insupportables, sont ici utilisés au maximum de leurs possibilités, et le résultat est tout à fait remarquable. Le film se voit avec plaisir, je dirais même avec entrain, ne contient pas de temps morts, raconte honnêtement sa petite histoire en nous faisant frissonner au bon endroit et souhaiter d'autres films du même genre. Que peut-on dire - et demander - de plus ?

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : John Guillermin — Scénario : Anthony Shaffer — Images : Jack Cardiff — Musique : Nino Rota — Interprétation : Peter Ustinov (Hercule Poirot), Jane Birkin (Louise Bourget), Lois Chiles (Linnet Ridgeway), Bette Davis (Madame Can Shuyler), Mia Farrow (Jacqueline de Bellefort), Jon Finch (M. Ferguson), Olivia Hussey (Rosalie Otterbourne), Georges Kennedy (Andrew Pennington), Angela Lansbury (Salome Otterbourne), Simon MacCorkindale (Simone Doyle), David Niven (le colonel Race), Maggie Smith (Mlle Bowers), Jack Warden (Docteur Bessner) — Origine : États-Unis 1978 — 140 minutes.

GIRL FRIENDS ● Le grand mérite de *Girl Friends* réside dans la volonté farouche de Claudia Weill de montrer son film partout (surtout dans le cadre de certains festivals internationaux) pour le faire connaître et apprécier à sa juste valeur et afin d'intéresser, par ce biais, les grandes maisons de distribution hollywoodiennes. *Girl Friends*, qui devait à l'origine faire l'objet d'un court-métrage de trente minutes (grâce à une bourse de 10 000 dollars de l'American Film Institute), est donc devenu une des rares productions indépendantes à se hisser au niveau prestigieux de la grosse compagnie, en dépit de son thème intimiste et discret.

Ainsi, Claudia Weill a-t-elle voulu dépasser la tradition « prolétaire » selon laquelle un film indépendant, tourné avec des moyens financiers limités, devait obligatoirement n'être montré qu'à des initiés (une élite intellectuelle ou certains cercles universitaires, par exemple), un tel film ne pouvant prétendre atteindre le grand public, puisque le seul fait de devenir « commercial » (et, par conséquent, de faire de l'argent) risquait de nuire à une réputation qu'il est aujourd'hui de bon ton de placer hors des milieux trop bourgeois de la haute finance.

L'auteur a sans doute voulu montrer que le thème abordé était de portée universelle et se devait donc de toucher le plus grand nombre de spectateurs. Et il est certain que *Girl Friends* obéit à ces sérieux critères d'universalité, tant par sa matière psychologique profondément humaine que par son traitement à la fois modeste et spontané.



Précisons tout de suite que le titre ne s'écrit pas en un seul mot, ce qui aurait pu donner l'idée qu'il s'agissait de l'histoire ou de la vie des « copines », « petites amies » ou « amies de cœur » d'un groupe de garçons. Cette connotation est tout à l'opposé du propos de *Girl Friends* qui nous présente le portrait aimable de deux jeunes amies, aux espoirs et aux rêves tellement plausibles que le spectateur aura l'impression de les avoir déjà rencontrées, dans un passé récent.

L'une d'elles, Susan, voit soudain son univers s'écrouler, lorsque sa compagne, Anne, lui annonce un jour qu'elle est obligée de la quitter pour se marier. Susan s'accrochera au confort désormais détruit du petit appartement qu'elles partageaient toutes deux. Déjà, même avant qu'elle lui annonce la nouvelle, on notait chez Anne une certaine maladresse qui était peut-être due au conflit intérieur qui la tourmentait (comment le dire à Susan ?) : Susan, qui est photographe, est en train de prendre quelques clichés d'Anne, un matin, lorsqu'elle dort. Mais Anne ouvre les yeux :

— Qu'est-ce que tu fais ?

— Je prends des photos de toi endormie.

— Voyons, tu ne peux pas prendre des photos de moi endormie, lorsque je suis réveillée ! C'est la scène d'ouverture de *Girl Friends*. Les deux personnages sont déjà là, dans la clarté diffuse du petit jour. Elles ne vont pas jouer à être Anne et Susan. Elles vont être elles-mêmes. Et cela jusqu'à la fin du film. Et bien au-delà.

Restée seule, Susan décidera de repeindre l'appartement. En rouge. Mais, au milieu d'un mur, il y aura un renforcement difficile à camoufler. C'est ainsi que la jeune fille, livrée à elle-même, découvrira progressivement le vide de sa vie (Elle pleure devant la télévision qui programme «The Mating Game»). Alors, parce que ses autres amies sont trop occupées pour aller voir un film, comme ça, à dix heures du soir, sous l'impulsion du moment, elle va chercher à se faire des amis, des garçons. L'un d'eux, rencontré par hasard chez une connaissance, a quelque chose de paumé qui lui rappelle son propre état d'esprit. Qu'à cela ne tienne : elle en fera son amant. Et puis, il y a sa carrière : elle ne veut pas continuer indéfiniment à photographier les cérémonies de bar-mitzvahs et (comble d'ironie) de mariage. Des spécialistes lui ont fait remarquer à plusieurs reprises que ses photos, d'un réalisme mélancolique, révélaient un talent caché. Elle osera donc pénétrer le monde d'hommes qui peuple les hauts paliers des agences de publicité, se fera souvent rabrouer poliment, reviendra à la charge ailleurs, utilisant d'autres tactiques, la séduction n'étant pas son fort et son physique n'étant en rien celui d'une cover-girl.

Par ailleurs, elle continuera de voir Anne qui, bien qu'heureuse (?) avec son mari, passe par d'étranges crises d'identification qui ressemblent beaucoup à des crises de solitude. La compagnie de Susan lui manque, mais elle n'ose pas se l'avouer. C'est Susan qui viendra l'aider à s'en sortir, se servant des petites idées qui avaient, longtemps auparavant, contribué à sceller leur amitié lors des régulières (et normales) difficultés de communication.

Girl Friends est un film qui respire.

Sincère et véridique, il évoque une amitié dans ce qu'elle a de plus fragile, dans ce qu'elle a de plus mouvant. Tourné avec la simplicité qu'il veut décrire, le film de Claudia Weill dépasse de plusieurs longueurs *The Turning Point* ou même *Julia*, par son dynamisme interne et par le caractère si familier, si chaleureux de ses deux personnages. Il révèle enfin — ce que les films de Ross et de Zinnemann laissaient à peine entrevoir — la lucidité pure, brute, d'un rapport à travers ses comportements quotidiens, et la fragilité d'un sentiment qui peut si facile-

ment disparaître à cause d'une phrase dite au mauvais moment, d'un geste trop peu calculé ou d'une idée qui surgit mécaniquement des profondeurs mal définies de l'âme.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Claudia Weill — Scénario : Vicki Polon, sur une idée de Claudia Weill et Vicki Polon — Images : Fred Murphy — Musique : Michael Small — Interprétation : Melanie Mayron (Susan), Anita Skinner (Anne), Eli Wallach (le rabbin Gold), Bob Balaban (Martin), Christopher Guest (Eric), Gena Rowland (Julie), Viveca Lindfors (Beatrice) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 86 minutes.

L E CRABE-TAMBOUR ● On connaît Pierre Schoendoerffer par son beau film *La 317e Section*. Après plus de dix ans d'absence au cinéma, il revient avec *Le Crabe-Tambour*, tiré de son dernier livre couronné par l'Académie française. Cette fois encore, il nous présente des militaires. « Ce qui m'intéresse dans la condition militaire, c'est que c'est une société sans profit, qui a une certaine rigueur intérieure, une organisation stricte. Cela m'a permis de pouvoir élaguer tout ce "petit quotidien" qui ne m'intéressait pas ». Alors, ce qui intéresse Pierre Schoendoerffer, c'est ce qui rappelle le sens de l'honneur et le sens du devoir. « L'honneur, dit-il, est partout, et le devoir aussi ». Reconnaissons que proclamer ces vertus en 1977 demande un certain courage. Et, Dieu merci, le film est remarquable. Si le film est remarquable, c'est grâce à deux facteurs importants : le décor et les interprètes.

Le décor est des plus naturels et des plus spectaculaires : c'est la mer. Non pas la mer calme, étale, attirante, mais la mer déchaînée, emportée, méchante. Quand le Jauréguiberry s'avance, il éperonne la mer, il la fauche, pour ainsi dire, afin de se frayer un passage. Cette mer, si elle devient impossible à apprivoiser, on peut toujours la maîtriser et c'est ainsi que le navire réussit à vaincre les tempêtes les plus inquiétantes. Eh bien ! c'est à Raoul Coutard que l'on doit ces images impressionnantes, cadrées pour faire sentir au spectateur les plus grands dangers de la mer : le vent, la bourrasque.

Et le spectateur voit le navire s'enfoncer dans la mer pour en ressortir aussitôt, comme s'il venait de s'abreuer pour mieux supporter l'épreuve. Jamais peut-être, au cinéma, n'avions-nous vu une mer aussi menaçante, aussi cruelle, et, pour tout dire, aussi vraie.

D'autre part, les interprètes donnent à leur rôle toute la grandeur et la force de leurs convictions. D'abord le commandant, rendu avec sobriété et dignité, par Jean Rochefort. Cet acteur, pourtant modeste dans sa stature, arrive ici à manifester un courage et une lucidité étonnantes. Il sait qu'il est atteint d'un mal imparadonnable. Mais il sait aussi qu'il est maître après Dieu, un maître intelligent et consciencieux. Toutefois, il saura rendre les rênes quand l'heure fatale approchera. Admirable commandant, soucieux de l'honneur et du devoir !

Le médecin s'appelle Pierre. « J'ai cinquante ans », dit-il. « J'avais choisi ma vie. Et puis qu'importe. J'ai lâché prise. J'ai peur de moi. Je rentre dans le rang ». Mais le voici sur le bateau en train d'administrer des calmants au commandant. Il connaît le mal incurable du commandant mais il n'en dira mot. Claude Rich donne à son personnage une distinction, une discrétion qui méritent notre admiration. Ce qui peut sembler de la froideur est ici une juste retenue.

Le chef-mécanicien, lui, se perd dans ses rêves. Vieux loup de mer, invincible breton, il ne cesse de parler de son « pays » et de raconter des histoires qu'entre-tient avec ardeur l'alcool. Jacques Dufflo campe un personnage convaincu, disserte, à la façon de l'interminable conteur, il recourt à la Bible pour appuyer ses dires.

Quant au Crabe-Tambour, il a traversé bien des épreuves. Mais toujours, il s'est révélé maître de lui et décidé à vaincre les obstacles. On le voit sans cesse caressant son chat noir. Incarné par un Jacques Perrin à la jeunesse inaltérable, le Crabe-Tambour — enfant, ses parents le considèrent comme un petit crabe et son père, après le repas, battait son ventre rond en l'appelant son crabe-tambour — traverse toutes les difficultés avec sang-froid et ténacité. Son regard clair, son sourire optimiste semblent dire qu'il a suivi la ligne de l'honneur et du devoir. Car il a servi en Indochine, comme chef de flotille. Ses aventures l'ont conduit dans des camps vietcongs,

chez des pillards bédouins, où il est devenu leur chef, après avoir été leur prisonnier, puis, en Algérie, où il a participé au putsch d'Alger. Condamné à mort, il navigue maintenant quelque part dans les glaces, sur un chalutier...

Eh bien ! quand le Crabe-Tambour était venu voir le commandant, lors du putsch d'Alger, ce dernier ne l'avait pas fait arrêter, mais lui avait plutôt promis de démissionner, la crise terminée. Mais voilà, le commandant n'avait pas tenu parole. Maintenant, il vogue sur un escorteur, près des côtes de Terre-Neuve, par un hiver rigoureux, à la recherche, une dernière fois, de ce soldat reconnu comme une « conscience » vigilante.

Tout le film est un long dialogue entre le commandant et le médecin. Tous deux s'interrogent l'un l'autre sur ce personnage mystérieux, bizarre, inquiétant, excentrique, qu'est le Crabe-Tambour.

Ce film d'une beauté plastique indiscutable a le défaut de dérouter le spectateur. Si l'évocation du Crabe-Tambour est indispensable, les nombreux retours en arrière, au lieu d'éclairer le spectateur, le dispersent et l'embrouillent inévitablement. Ce qui apparaît facile dans un récit littéraire devient ici confus et distrayant. L'écrivain jouit de nombreux temps du verbe pour préciser l'action. Ici, il n'y a que des images et le spectateur doit pouvoir se retrouver dans le temps. S'il ignore les faits historiques, il est imperturbablement égaré. C'est dommage, car le film est une beauté indéniable.

Bref, *Le Crabe-Tambour* est un film plein de panache qui renvoie à des notions de devoir et d'honneur. C'est le commandant qui déclare : « Peu importe les hommes, il faut sauver le navire, c'est le navire qui compte ». On peut voir dans cette affirmation la grandeur du service. Comme si en sauvant le bateau, on ne sauvait pas les hommes à bord. Mais le mot essentiel, c'est peut-être la question que pose le Crabe-Tambour et qui évoque l'évangile : avez-vous bien utilisé votre « talent » ? Sans doute, le chef-mécanicien connaît la célèbre parabole des « talents ». Eh bien ! on peut conclure que Pierre Schoendoerffer, avec ce film, malgré tout, a su honorablement utiliser son « talent ».

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Pierre Schoendoerffer — Scénario : J.-P. Chauvel et Pierre Schoendoerffer, d'après le roman du même nom de Pierre Schoendoerffer — Images : Raoul Coutard — Musique : Philippe Sarde — Interprètes : Jean Rochefort (le commandant), Claude Rich (le docteur), Jacques Perrin (le Crabe-Tambour), Jacques Dufilho (le chef-mécanicien), Odile Versois (madame), Aurore Clément (Aurore), Morgan-Jones (l'enseigne), Bernard Lajarrige (le recteur), François Landolt (le clairon Bochau) — Origine : France — 1977 — 119 minutes.

A WEDDING ● Dans *A Wedding*, Robert Altman continue à explorer les moeurs américaines, à raffiner sa vision de la société, à soulever le voile des conventions sociales et à attaquer les diverses formes d'hypocrisie bourgeoise. Une quarantaine de personnages se côtoient, se croisent, se perdent de vue, se retrouvent et se mélangent épisodiquement à nu dans cette énorme comédie noire aux couleurs douces. Un mariage scelle l'union de deux clans familiaux. La mère du marié est issue d'une grande famille anglo-saxonne protestante, fière de ses traditions, de ses ancêtres et de sa richesse. Les parents de la mariée ont rapidement gravi l'échelle sociale. Ce sont des nouveaux riches qui singent maladroitement les attitudes et les manières de la haute bourgeoisie. Il est inévitable que la rencontre officielle de ces deux familles produise des étincelles et provoque des affrontements tour à tour cocasses, amusants, pathétiques et insolites. Altman est une espèce de magicien qui cherche toujours à nous surprendre en construisant un récit plein de surpri-



ses et de revirements. *A Wedding* est son film le plus clairement et résolument commercial. Après le mystérieux et envoûtant *3 Women*, Altman a décidé de laisser libre cours à sa fantaisie, à son goût de la provocation et de la mystification et à son amour du burlesque. Malheureusement, en voulant trop plaire au public, il s'est éparpillé sans donner une rigoureuse épine dorsale à sa vision. *A Wedding* est le film d'un cinéaste qui s'élançait dans trop de directions à la fois et dont les observations superficielles s'accumulent sans s'insérer dans un ensemble cohérent.

Ce qui ne veut pas dire que le film ennue, manque de personnalité et ne porte pas la griffe habituelle de son auteur. Il y a une certaine élégance dans la façon dont Altman mine, par petites touches incisives, par légers traits caustiques, le rituel du mariage et de la réception nuptiale. On ne peut s'empêcher de sourire lorsque le désordre et le chaos s'installent au coeur même de ce qui devrait normalement se dérouler sans accroc majeurs, dans l'ordre le plus complet. Ce qui commence paisiblement, sans trop d'éclats (outre la pompe presque dérisoire de la cérémonie) se détériore petit à petit et se termine dans une troublante tristesse. La joie initiale tourne vite à l'aigreur, à l'exaspération, à la déception, à l'amertume et à une forme de désespoir à peine déguisé. Parents et invités dévoilent, au fur et à mesure que progresse la fête, leurs secrets les plus intimes, enlèvent leurs masques et se crient des vérités souvent déplaisantes et pénibles. Une lumière resplendissante enveloppe les premières images. Le soleil inonde les grandes pièces de la somptueuse demeure des parents du marié. Or, tranquillement, les pièces s'assombrissent, l'orage gronde et éclate, la nuit descend pour jeter un éclairage mortuaire sur la fête. On a finalement l'impression d'assister à une veillée funéraire. La mort plane sur les invités comme un aigle à la recherche d'une proie.

A Wedding est foncièrement un film sur l'éclatement des désirs (particulièrement les désirs sexuels) réprimés par l'étouffant carcan des conventions sociales. Ainsi Tulip Brenner, la mère de la mariée, réalise qu'elle peut être encore séduisante et désirée. Lorsque MacKenzie Goddard lui déclare subitement qu'il l'aime follement, elle ne sait d'abord comment réagir. Son éducation familiale, morale et religieuse la paralyse pendant quelques instants. Mais ses résistances

s'effondrent vite. Son mari la délaisse et la prend pour acquise. Comment ne pourrait-elle pas succomber à l'intensité du désir qui émerge en pleine clarté ? Tulip est transportée dans un rêve qui la dépasse et qui l'émerveille. En apprenant que sa fille et son gendre ne sont pas les victimes d'un accident de voiture, elle remercie le Ciel et promet de ne pas se rendre au rendez-vous fixé par son amant de quelques instants. Son sentiment de culpabilité et son remords écrasent son désir fou. Dans le rôle de Tulip, Carol Burnett est tout simplement magnifique. Elle injecte au personnage une complexité et une chaleur dont sont dépourvus tous ceux qui l'entourent. On aimerait en connaître davantage sur Tulip Brenner mais Altman est trop préoccupé à protéger et à nourrir sa vision impressionniste, fuyante et éthérée de la réalité pour s'attacher trop longtemps à un seul personnage. Le particulier ne l'intéresse que dans la mesure où il est une petite parcelle du général. Qu'Altman récuse la traditionnelle linéarité cinématographique ne saurait lui être reproché. Trop de films pèchent par un excès de conformisme narratif et dramatique. Altman a toujours remis en question, de film en film, les codes filmiques établis et reconnus. Mais dans *A Wedding*, les personnages sont tellement unidimensionnels et grossièrement esquissés qu'il est impossible de ne pas les trouver ou schématiques ou caricaturaux. Tulip Brenner est l'exception qui confirme la règle.

Dans *Nashville*, le spectateur parvenait à comprendre et à s'approcher de ce qui advenait aux vingt-quatre personnages parce qu'Altman ne se contentait jamais de lui offrir un seul côté de la médaille. Le pire escroc pouvait brusquement faire preuve de générosité et de sensibilité. L'humour d'Altman opérait à plusieurs niveaux à la fois. *A Wedding* est une fresque imparfaite, une lourde bande dessinée squelettique, dont les excès, les surcharges et les excentricités n'ont pas de pivot ni de point de vue unificateur. Plusieurs personnages auraient eu avantage à être éliminés. Pendant la première heure, le spectateur doit faire un effort suprême et soutenu pour se familiariser avec chaque personnage, pour ne pas confondre les membres des deux familles et pour saisir clairement ce qui lie les individus entre eux. Le film impressionne par l'acuité de certaines observations mais déçoit lorsque considéré globalement. On se demande où Altman

veut exactement en venir, le cheminement de sa démarche étant aussi nébuleux et confus que le point d'arrivée. On saute d'un fragment à l'autre sans percevoir ce qui les relie les uns aux autres. Et la mise en scène terriblement relâchée laisse les comédiens se débattre et flotter dans une structure molle et désarticulée qui ne permet nullement aux thèmes de s'imposer avec force, netteté et précision.

Le plus grand reproche qu'on peut adresser au cinéaste est de ne pas avoir contrebalancé son regard cruel par une pénétrante compassion. *A Wedding* est l'antithèse de *Nashville*. C'est un exercice de pure cruauté, un cirque grimaçant et grinçant, qui n'épargne personne et piètine tout sans aucune lueur de tendresse et de générosité. La froideur calculée de la démarche et de la vision d'ensemble est si fielleuse que les rires s'étreignent dans la gorge. Altman souhaiterait nous faire rire et nous amuser mais le ton sèche-sarcastique, la bouffonnerie gênante des situations, les bizarreries féroces des personnages tuent tout ce qui pourrait atteindre une émouvante grandeur pathétique et dérisoire. Certes, *A Wedding* est un film lucide mais la lucidité est désagréable parce que complètement vide. Et Altman nous a habitués à des films visuellement beaucoup plus riches et complexes.

En concentrant toute son énergie et toute son attention sur les comédiens et sur leur parfaite intégration au contexte physique, il a oublié qu'un film est un ensemble de composante qui se soutiennent et s'enrichissent réciproquement. *A Wedding* est un film mineur d'un grand cinéaste. Peut-être est-il, à cet égard, plus important et intéressant qu'un film réussi d'un cinéaste mineur.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Robert Altman — Scénario : Robert Altman, John Considine, Allan Nichols et Patricia Resnick — Images : Chuck Rosher — Musique : Leonard Cohen et John Hotchkis — Interprétation : Carol Burnett (Tulip Brenner), Lilian Gish (Nettie Sloan), Dina Merrill (Antoinette Goddard), Mia Farrow (Buffy Brenner), Vittorio Gassman (Luigi Corelli), Nina Van Pallandt (Regina Corelli), Amy Stryker (Muffin Brenner), Desi Arnaz Jr (Dino Corelli), Geraldine Chaplin (Rita Billingaly), Lauren Hutton (Florence Farmer), Pat McCormick (Mackenzie Goddard) — Origine : États-Unis — 1978 — 124 minutes.