

Sur nos écrans

Number 98, October 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51136ac>

[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*, (98), 37–46.



SUR NOS ÉCRANS

APOCALYPSE NOW ● Des arbres d'une forêt du Cambodge emplissent l'écran. Image de beauté naturelle non souillée par l'homme. D'inquiétants bruits d'hélicoptères envahissent la bande sonore.

Une menace plane au cœur même de la Nature. Brusquement, les arbres ne sont plus qu'un immense brasier. Image de destruction violente qu'on reçoit comme une douche glacée. Ainsi s'ouvre le surprenant *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola. La séquence d'ouverture nous immerge directement dans un cauchemar qui va progressivement prendre des dimensions épiques rarement égalées et surpassées à l'écran. La mort s'installe en maîtresse suprême à travers

ce film démentiel qui nous fait ressentir viscéralement toutes les atrocités d'une guerre absurde. Le son nous agresse de tous côtés sans jamais nous permettre d'oublier un seul instant le chaos polyphonique qui exacerbe les tensions, pousse jusqu'au délire la folie meurtrière qui s'empare des envahisseurs américains au Vietnam et injecte aux images les vibrations de la démence. Francis Ford Coppola ne s'est pas contenté de composer d'hallucinantes images de carnages, d'hécatombes, et de mort; il a voulu hisser le son au niveau d'une composante majeure de sa vision infernale. Dans *Apocalypse Now*, la bande sonore provoque l'image, la nourrit de dimensions inattendues et la gonfle vertigineusement. Les

horreurs de la guerre s'imposent autant à travers ce qu'on voit qu'à travers ce qu'on entend. Coppola nous fait vivre une expérience cinématographique globale qui nous entraîne spontanément dans son rythme majestueux. Jamais un film nous a-t-il installés avec une telle puissance expressive au cœur même de la guerre. Les meilleurs films de guerre ont toujours été capables de mettre à nu l'atrocité d'affrontements qui débouchent sur la mort mais nul n'a aussi bien réussi qu'*Apocalypse Now* à donner une réalité tactile et un frémissement sensuel à la nature qui se tord au contact du napalm, aux crépitements des mitraillettes qui déchargent frénétiquement leurs balles meurtrières, aux mouvements des corps qui se contorsionnent sous la douleur, aux cris de la mort qui se perdent dans le chaos général et aux plus infimes bruissements d'une jungle inquiétante d'où peuvent éclater les plus imprévisibles terreurs.

L'auteur de *The Godfather* a conçu son film comme un immense opéra lyrique dont la grande coulée narrative s'approfondit et s'enrichit au fur et à mesure que le personnage principal, le capitaine Willard, se rapproche de son but. Librement adapté de la nouvelle de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, le film suit l'itinéraire physique et moral du capitaine Willard dont la mission consiste à retrouver et à éliminer le colonel Kurtz, un déserteur ayant connu une brillante carrière militaire. Kurtz a trouvé refuge dans la jungle du Cambodge où il s'est proclamé roi des indigènes et des mercenaires. Pendant sa longue et difficile expédition, Willard est amené à réfléchir sur les raisons qui ont poussé Kurtz à désertir et à s'abandonner à une existence de despote sanguinaire. Le film est construit à partir de la vision subjective inquiète et progressivement angoissée de Willard qui, à travers ses interrogations sur Kurtz, remet en question le sens de sa mission et de son existence. La riche complexité du film provient, en grande partie, du net décalage que Coppola entretient et nourrit entre le caractère épique des atrocités qui se déchainent autour de Willard et le ton intimiste et confidentiel des méditations de ce dernier. En lisant le dossier établi sur Kurtz par ses supérieurs, le capitaine Willard devient, petit à petit, fasciné par le déserteur et découvre que Kurtz

s'est enfoncé lucidement dans la folie. De militaire civilisé et raisonnable, il va devenir un meurtrier aussi sauvage et barbare que celui qu'il a été chargé d'assassiner froidement. Le commentaire en voix off de Willard se présente comme une confession chuchotée au spectateur seul au courant des déchéirements moraux du capitaine et les superbes fondus enchaînés en précisent et en modulent les dimensions subjectives et méditatives. Le capitaine se convainc que les comportements et le mode de vie de Kurtz ne sont pas plus absurdes que tout ce qui se passe autour de lui. C'est à ce point précis que l'épique et l'intimisme se commentent et se rejoignent le plus intensément. La folie de la guerre prend toute sa pleine démesure et sa plus troublante signification au moment où Willard la soupèse et la juge à la lumière de la folie de Kurtz. Les réflexions du capitaine trouvent un écho dans toute la violence sauvage qui éclate autour de lui. Willard réalise que Kurtz a poussé l'absurdité jusque dans ses derniers retranchements. En la faisant sienne, le colonel a prouvé que l'homme est le pire ennemi de l'homme et que la destruction finale, l'apocalypse, nous attend tous. Les derniers mots de Kurtz abattu par Willard dans une sorte de rituel barbare et grandiose sont : « Horreur, horreur ». Horreur d'une civilisation (la nôtre) vouée à sa perte et à sa chute. Le colonel est filmé par Coppola comme un visionnaire démentiel dont la lucidité fulgurante ne peut que s'engouffrer dans une folie destructrice. Il s'apparente aux grands personnages tragiques shakespeariens qui lavent le sang par le sang, le crime par le crime et qui se perdent eux-mêmes en croyant se sauver. Lorsque Willard tue une indigène blessée, le spectateur horrifié comprend qu'il est allé jusqu'au fond de lui-même, que son voyage vers Kurtz n'était rien d'autre qu'une longue descente dans la nuit la plus obscure de son subconscient et que le colonel est un double de lui-même. C'est son point de non-retour.

L'audace la plus admirable de Coppola est de commencer *Apocalypse Now* comme s'il s'agissait d'un film spectaculaire qui ira toujours plus loin dans la débauche spectaculaire, de le faire glisser progressivement dans une lancinante rêverie contemplative et de le terminer par le long monologue d'un homme, le colonel Kurtz, qui se met

moralement et philosophiquement à nu en exposant ce qui l'a conduit aux extrémités de l'absurde. Au fur et à mesure que Willard s'avance dans la jungle touffue, toute trace de civilisation s'évanouit derrière lui. Son équipage se comporte de façon totalement irrationnelle. Les distinctions entre le bien et le mal s'abolissent tout au long de ce long voyage vers la barbarie. Certains soldats sombrent dans une rage destructrice tandis que d'autres oublient qu'ils ont déjà été civilisés. Au dernier poste de relais, il est désormais impossible de distinguer assaillants et assaillis. Les soldats américains ouvrent le feu sans savoir où se trouve l'ennemi et l'un d'entre eux est prêt à considérer le premier venu comme étant le responsable des opérations militaires. Le voyage effectué dans la jungle en bateau par Willard et ses hommes n'est pas sans rappeler celui que font sur un radeau, Aguirre et ses conquistadores dans le film de Werner Herzog, *Aguirre, la colère de Dieu*. La dernière étape du voyage est le repaire de Kurtz, un immense palais en ruine, dernier vestige d'une civilisation déchue et en proie aux ravages du colonisateur conquérant. Les indigènes le vénèrent comme un dieu. Lors de sa première confrontation avec Willard, il se glisse hors de l'obscurité de façon insidieuse et méfiante et y retourne comme si la lumière l'obligeait à faire face à tout ce qui l'accuse et le condamne. Ce passage des ténèbres à la clarté et vice versa traduit non seulement le caractère mystérieux de Kurtz mais aussi et surtout les tiraillements intérieurs d'un homme qui sent sa mort approcher à grands pas. Il sait que Willard est venu l'assassiner. Les deux hommes ne sont-ils pas l'endroit et l'envers d'une même médaille ? Kurtz attend sa mort sans sourciller. Il l'a appelée et souhaitée depuis des années. Willard en est l'agent impitoyable. Marlon Brando donne au personnage de Kurtz une présence et une mesure inoubliables. On le voit peu sur l'écran mais ses moindres gestes, ses plus infimes inflexions vocales et ses plus discrets déplacements dans l'espace parlent éloquentement de la folie incroyablement lucide et de la lucidité terriblement folle d'un homme qui ne peut plus vivre avec lui-même et qui ne se leurre plus sur les destinées de l'humanité. Dans le rôle du capitaine Willard, Martin Sheen possède une vulnérabilité, une

intensité fiévreuse et une douceur derrière lesquelles on devine vite une violence en ébullition qui font du personnage un être complexe, tourmenté et affolé par toutes les horreurs tourmentent en lui. A travers Willard et Kurtz, Coppola ne suggère pas seulement que sommeille en chacun de nous un barbare qui n'attend qu'un catalyseur pour saccager ce qui l'entoure mais aussi que les valeurs sur lesquelles reposent notre civilisation sont menacées par ceux-là mêmes qui sont prêts à aller jusqu'au crime institutionnalisé (la guerre) pour les défendre.

Apocalypse Now est le film magistral d'un artiste qui nous donne le meilleur de lui-même en ne faisant absolument aucune concession aux modes et aux goûts du jour. Toute la publicité tapageuse qui a entouré le tournage et la sortie du film n'a finalement rien à voir avec l'oeuvre elle-même qui s'impose déjà comme l'une des plus importantes de l'histoire du cinéma américain. Dire, comme l'ont fait injustement plusieurs critiques américains, que le film ne vaut que par l'éblouissante photographie de Vittorio Storaro, c'est minimiser la portée, l'ampleur et la profondeur d'une mise en scène perpétuellement inventive et complexe, d'un propos qui débouche sur une percutante méditation philosophique et d'une vision du monde prophétique.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Francis Ford Coppola — Scénario : Francis Ford Coppola et John Milius — Images : Vittorio Storaro — Musique : Carmine Coppola et Francis Ford Coppola — Interprétation : Martin Sheen (capitaine Willard), Marlon Brando (colonel Kurtz), Robert Duvall (lieutenant-colonel Kilgore), Sam Bottoms (Lance), Scott Glenn (Colby), Frederic Forrest (Chef), Albert Hall (Chief), Dennis Hopper (le journaliste), J. D. Spradlin (le général), Harrison Ford (le colonel) — Origine : États-Unis — 1979 — 152 minutes.



ESCAPE FROM ALCATRAZ ● « Personne ne s'est jamais échappé d'Alcatraz », disaient les autorités pénitentiaires de l'époque. Seulement, dans la nuit du 11 juin 1962, trois prisonniers essayèrent, et peut-être réussirent, cet exploit de traverser à la nage les eaux glacées séparant

le rocher d'Alcatraz de la plage de San Francisco. On ne retrouvera jamais leurs corps. Aussi, Frank Morris, les frères Clarence et John Anglin furent portés disparus à partir de cet instant et leurs cas demeurent non résolus dans les annales judiciaires américaines. C'est l'histoire de cette évasion que Don Siegel a décidé de porter à l'écran, d'après un scénario de Richard Tuggle.

Alcatraz fut une prison militaire de 1859 à 1933 et, plus tard, on en fit la prison numéro 1 à sécurité maximale pour criminels irrécupérables. Plusieurs notoriétés du crime y ont séjourné, et le plus célèbre pensionnaire fut sans doute Al Capone. En 1963, les autorités américaines décidèrent de clore l'établissement en raison des coûts prohibitifs du fonctionnement. Aujourd'hui, les touristes qui se rendent à San Francisco peuvent prendre un bateau pour Alcatraz et visiter le sinistre endroit, conduits par un guide fédéral. C'est donc à Alcatraz même que Don Siegel a pu filmer *Escape*, utilisant surtout les extérieurs quelque peu délabrés, que la photographie de Bruce Surtees réussit à tamiser à travers la pluie et le brouillard de la baie de San Francisco.

Don Siegel, en véritable vétéran du cinéma, a su, par le choix judicieux de ses collaborateurs et comédiens, en tirer un film intéressant, au suspense admirablement construit. Clint Eastwood personnifie avec sobriété et justesse le prisonnier Morris, cerveau de cette laborieuse évasion, et dont le dossier porte la mention « I. Q. Superior ». Eastwood, que l'on a souvent surnommé l'homme de bois, incarne ici son personnage avec plus de sensibilité que d'habitude, s'éloignant quelque peu du cynisme total des personnages de Leone ou du *Dirty Harry* de Siegel. Patrick McGoohan constitue son principal adversaire, un directeur de prison à tendances plutôt sadiques, se méfiant de son nouveau pensionnaire qu'il surveille de près. Les deux hommes s'affrontent en un rapport de forces très serré, mettant aux prises l'ingéniosité et l'autorité absolue. Les autres prisonniers qui gravitent autour de Morris ont cependant un caractère par trop tendre et attachant, nous rappelant des êtres faibles et persécutés plutôt que les criminels les plus endurcis des prisons américaines : le doux Litmus et sa petite souris ; l'indécis Charley Butts ; le peintre Doc ; le noir English, philosophe amer et loyal ; et les compagnons d'évasion de



Morris, les frères Anglin, qui ont l'air de deux braves types.

Siegel a le mérite d'avoir su recréer cette atmosphère de désespoir total qu'engendraient les sinistres lieux d'Alcatraz et de faire revivre cet univers carcéral sans rémission. La proximité de San Francisco rendait cette désespérance encore plus profonde ; de la cour de récréation, on apercevait la silhouette de la ville vivante et raffinée quand le brouillard se dissipait. Les voiliers passaient doucement devant les grilles pendant que des oiseaux venaient s'y reposer avant de prendre leur envol au-dessus de la magnifique baie. Alcatraz, lugubre rocher dans un décor féérique, où les prisonniers devaient compter les heures pour ne pas sombrer dans l'immensité du temps qui ne passait pas, existait uniquement en vue de former des prisonniers et non de futurs hommes libres. C'est pourquoi une évasion, creusée dans le roc à la petite cuiller et façonnée de papier mâché et de sacs de plastique, prenait l'allure d'une savante opération militaire.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Donald Siegel — *Scénario* : Richard Tuggle, d'après le livre de J. Campbell Bruce — *Images* : Bruce Surtees — *Interprétation* : Clint Eastwood (Frank Morris), Patrick McGoohan (le directeur), Roberts Blossom (Doc), Jack Thibeau (Clarence Anglin), Fred Ward (John Anglin), Paul Benjamin (English), Larry Hankin (Charley Butts), Bruce M. Fischer (Wolf), Frank Ronzio (Litmus) — *Origine* : États-Unis — 1979 — 112 minutes.

BREAKING AWAY ● C'est à Bloomington, Indiana, que se situe l'action du dernier film de Peter Yates. Bloomington symbolise le Middle West et, par voie de conséquence, tout ce que l'on associe à la classe moyenne américaine. *Breaking Away* nous fait découvrir ce milieu par l'intermédiaire de quatre jeunes gens : Dave, Cyril, Mike et Moocher.

Dave a 16 ans et la bicyclette est sa passion. Depuis que ses parents lui ont offert un vélo de course, il passe ses journées à se promener et en arrive à rêver d'être champion. Il idolâtre les Italiens, maîtres de ce sport, à tel point qu'il modifie sa personnalité et se met à parler italien avec ses parents et amis. On suit son aventure alors qu'il participe à la course Cinzano : son rêve. L'équipe italienne y prend part ; voilà donc pour lui l'occasion de se frotter aux plus grands. Il les talonne de près jusqu'à ce que l'un des coureurs le fasse volontairement chuter. Avec cette chute commencent à s'envoler les illusions.

Le scénario s'attache à plusieurs aspects de la lutte de ces garçons pour parvenir à conserver une certaine fierté. Bloomington est une ville universitaire. S'y opposent les étudiants favorisés, et les jeunes de la ville dits « Cutters », attribut réservé jadis à leurs pères qui construisaient, avec le roc taillé des carrières avoisinantes, les bâtiments de l'université. Des épisodes de leur vie illustrent le désœuvrement et le désespoir de plusieurs d'entre eux face à ce qui semble être une situation sans issue. Leur seul espoir réside dans leur volonté et dans leur foi en un idéal. Comme c'est bien souvent le cas, le sport sert de véhicule à cette prise de conscience. En ce sens, *Breaking Away* tient de *Rocky* et de *Saturday Night Fever*. La similitude avec ce dernier film est frappante : le thème de la lutte d'un groupe et de sa victoire par l'intermédiaire d'une forme de défi — la bicyclette remplaçant ici la danse — est repris une fois encore. Le nombre de scénarios basés sur ce genre d'argument illustre le pouvoir de fascination du cinéma sur un public avide de rêve. En offrant ce qui ressemble souvent à des contes de fées, les metteurs en scène jouent la corde sensible. *Breaking Away*, s'il se distingue par le sentiment de sincérité qu'il inspire, ne s'inscrit pas moins dans cette



catégorie. Par delà ces considérations, il convient de souligner que ce film témoigne de qualités particulières. L'interprétation d'acteurs pourtant presque inconnus est d'une grande sincérité. Leur jeu semble si naturel que le spectateur n'éprouve aucune difficulté à se sentir concerné par leurs aventures, à s'associer à leurs déboires comme s'ils devaient survenir à des proches. Ce réalisme n'aurait d'ailleurs pas été atteint, s'il se fut agi d'acteurs connus qui auraient retiré aux rôles leur côté plausible. Fruit d'un travail mûr, réfléchi, *Breaking Away* ne cède à aucune concession commerciale, ni à aucune facilité. Les images, sans être d'une qualité remarquable, illustrent bien le récit, et les séquences d'entraînement et de compétition reflètent l'intensité du moment. En somme, aucun des éléments techniques du film ne se distingue en soi ou par rapport à un autre ; ce fait démontre la réussite de Peter Yates. Il a fait de *Breaking Away* un film sincère et modeste, un film à l'image de ceux auxquels il s'attache.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Peter Yates — Scénario : Steve Tesich — Images : Matthew S. Leonetti — Musique : Patrick Williams — Interprétation : Dennis Christopher (Dave), Dennis Quaid (Mike), Daniel Stern (Cyril), Jackie Earle Haley (Moocher), Barbara Barrie (la mère de Dave), Paul Dooley (le père de Dave), Robin Douglass (Katherine), Hart Bochner (Rod), Amy Wright (Nancy) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 100 minutes.

BUTCH AND SUNDANCE : THE EARLY DAYS ●

Le western n'est plus un genre très populaire par les temps qui courent ; même les imitations italiennes se font rares. Et lorsque surgit un échantillon du genre, il semble qu'on ne puisse l'accepter que s'il jouit de dimensions sociales (*Comes a Horseman*), de personnages incongrus (*The Frisco Kid*) ou d'un traitement caricatural (*The Villain*). *Butch and Sundance* pour sa part est une imitation sans l'être. Il est évident que le film n'existerait pas s'il n'avait été précédé par le succès, il y a une dizaine d'années, de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. Il est toujours délicat de marcher dans les traces d'un champion, même si l'on veut se donner l'illusion de le précéder. Car notre film ne se présente pas comme une suite au précédent mais plutôt comme un préambule. Et c'est justement là que le bât blesse. Grâce au charisme de ses vedettes, Paul Newman et Robert Redford, grâce au rapport de complicité établi entre eux, nous assistons à la naissance d'un mythe. Malgré leurs défaillances évidentes, malgré la vision ironique qu'ils avaient d'eux-mêmes, Butch et Sundance prenaient vite des dimensions plus grandes que nature et leur aventure devenait légende. Or il n'est pas toujours bon de banaliser une légende ; peu nous chaut de connaître les origines de héros qui sont déjà établis dans la gloire. On a pourtant cru qu'il serait rentable d'amuser le public avec une version juvénile de l'aventure de Butch et Sundance et l'on s'est vite aperçu qu'on avait mal calculé : le public n'a pas marché. Et pourtant le film ne manque pas de valeur et des cinéastes réputés sont mêlés à l'affaire. Le film est signé Richard Lester ; il était temps d'ailleurs que cet Américain qui a fait carrière en Grande-Bretagne ait l'occasion de porter son esprit inventif sur les traditions du western. On reste cependant déçu du résultat, surtout lorsqu'on le met en rapport avec des oeuvres aussi joyeusement iconoclastes que *The Three Musketeers* ou *Robin and Marian*. Pris en lui-même, *Butch and Sundance* présente certes des qualités visuelles indéniables, grâce au travail de Laszlo Kovacs à la caméra ; on retiendra particulièrement d'admirables scènes d'hiver où, dans un champ d'une blancheur imma-



culée, s'avancent péniblement de frêles silhouettes. Par ailleurs, certaines notations satiriques se font sentir discrètement (trop) ici et là et quelques traits inédits se signalent à l'attention telle l'initiation des deux héros aux plaisirs du ski (ce qui fait pendant aux joies de la bicyclette dans l'original). Comme on le voit, il est très difficile de voir le film sans qu'immédiatement surgisse le modèle à la mémoire. D'autant que les interprètes ont été choisis, en fonction de leur talent bien sûr, mais surtout à cause de leurs traits évocateurs de ceux de Newman et Redford. Ils se trouvaient donc devant une tâche quasi impossible : affirmer une personnalité propre tout en rappelant l'image officielle des héros déjà tracée, et avec tant de succès, il y a dix ans. Qui ne se sentirait inférieur devant une telle compétition. Tom Berenger et William Katt ont pourtant relevé crânement le défi. On voudrait pouvoir leur dire qu'ils ont réussi à s'imposer, mais ils ne le croiraient sans doute pas, gênés qu'ils apparaissent par la ressemblance évocatrice à maintenir tant dans les traits que dans les attitudes. Si *Butch and Sundance : the Early Days* est tout de même un film honorable, ce n'est pas encore celui qui fera renaître le western. Attendons patiemment *Heaven's Gate* de Michael Cimino.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Richard Lester — Scénario : Allan Burns — Images : Laszlo Kovacs — Musique : Patrick Williams — Interprètes :

Tom Berenger (Robert Leroy Parker dit Butch Cassidy), William Katt (Harry Longabaugh dit Sundance Kid), Jeff Corey (Shérif Ray Bledoe), John Shuck (Harveu Logan), Michael C. Gwynne (Mike Cassidy), Jill Eikenberry (Mary Parker), Brian Dennehy (O.C. Hanks), Arthur Hill (le gouverneur) — *Origine* : Etats-Unis — 1979 — 110 minutes.

SAINTE JACK ● Peter Bogdanovich a placé son dernier film sous le signe de l'exotisme. Et à l'exotisme se lie généralement la confusion, d'où provient un climat de mystère et d'ésotérisme. C'est ici l'affrontement de deux mondes, l'Est et l'Ouest, dans un effort de cohabitation et d'échange, mais aussi de rivalité et d'exploitation.

Jack Flowers est un Américain vivant à Singapour. Son passé est obscur, son présent est confus et son futur, incertain. Il parle de Buffalo, d'un livre qu'il a essayé d'écrire, d'une femme et de deux enfants oubliés quelque part. Sous le couvert d'un courtier, il opère une maison de prostitution et semble entretenir des relations harmonieuses avec ses « employées » aussi bien qu'avec tout un petit monde qui s'affaire dans les alentours. La pègre locale est irritée par son indépendance et va anéantir cette belle affaire. Jack rencontre alors un ex-compatriote, Eddie Schuman, qui essaie de lui faire miroiter le côté lucratif de combines basses et dégradantes. Jack ne pourra pas vraiment s'y résoudre et retournera à la fin se noyer dans une situation encore plus chaotique et confuse, sans domicile fixe ni emploi officiel.

Ben Gazzara est sans doute un des meilleurs comédiens américains et il réussit avec brio un des rôles les plus difficiles de sa carrière. A la fois sympathique et touchant, il demeure jusqu'à la fin insaisissable et mystérieux. On ne comprend pas ce qui le motive, ni où il va. Peut-être ne va-t-il nulle part, mais cela même est une énigme en soi. Il se montre particulièrement tendre et humain dans ses rapports avec William Leigh, un Anglais de Hong-Kong, qu'il va protéger et entourer de sa sollicitude jusqu'à la mort de celui-ci. Il paraît également incapable de bassesse et de médiocrité en refusant l'ar-



gent de Schuman, facilement gagné, dont il a pourtant un urgent besoin.

Bogdanovich qui, dans ses meilleurs films, aimait traiter d'une certaine Amérique figée dans le temps et l'espace, essaie, dans *Saint Jack*, de percevoir l'ambiguïté du comportement de l'Américain moyen en Orient. L'action se déroule en 1971, alors que rôde tout autour la présence du Vietnam, qui ne cessera de peser lourd sur la conscience de tout un peuple. Un incroyable mélange de violence et de sexe constitue l'atmosphère dans laquelle baignent les personnages. Les jeux et la prostitution, les combines louches, les lynchages, nous sont présentés comme le tissu social de l'endroit. Rien d'autre ne semble exister ou vouloir être porté à la connaissance du spectateur. Tout y est en vase clos, s'y disputant farouchement l'air raréfié. Un groupe d'Anglais, à l'esprit colonialiste, se moquent des habitants de Singapour et le Singapore Hilton, avec son tableau affichant les heures dans les grandes capitales du monde, semble le château-fort de la place, où règnent quelques suzerains sur un peuple anéanti. Un mélange de « cultures », comme dans les restaurants dont la clientèle est surtout étrangère, nous laisse confus, victime d'un monde qu'on n'a pas su apprivoiser ni comprendre. C'est le ketchup sur les crevettes, c'est la musique de *Goldfinger* pendant un striptease et le coca-cola avec le poisson mariné, ce sont les chansons de Johnny Cash qu'on y entend. Le film se termine par une musique de Louis

Armstrong pour accompagner des prises de vue du port de Singapour.

Les deux mondes sont restés complètement étanches l'un à l'autre. Rien n'a transpiré de l'essence de chacun; les voyageurs au coeur de l'inconnu sont restés sur leur bateau, quand il a accosté aux rives étrangères. Saint Jack n'arrivant pas à donner un sens à sa vie avait-il compris que la vie n'a pas de sens ou avait-il seulement songé qu'elle pouvait en avoir un ?

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Peter Bogdanovich — Scénario : Howard Sackler, Paul Thérout, Peter Bogdanovich, d'après le roman de Paul Theroux — Images : Robby Muller — Interprétation : Ben Gazzara (Jack Flowers), Denholm Elliott (William Leigh), James Villiers (Frogget), Joss Ackland (Yardley), Rodney Bewes (Smale), Mark Kingston (Yates), Lisa Lu (Madame Yates), Monika Subramaniam (Monika), Judy Lim (Judy), George Lazenby (le sénateur), Peter Bogdanovich (Eddie Schuman), Joseph Noel (Gopi), Ong Kian Bee (Hing), Tan Yan Meng (le jeune Hing) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 112 minutes.

RICH KIDS ● Comment deux enfants vivent-ils et réagissent-ils au divorce de leurs parents ? Telle est la question à laquelle essaie de répondre le film de Robert M. Young, *Rich Kids*. Franny Philips, une jeune fille de douze ans, sait que son père entre très tôt le matin à la maison, après avoir passé la nuit à l'extérieur. Elle ne s'illusionne plus sur l'instabilité affective de ses parents. Jamie Harris, un enfant d'à peu près le même âge, vit avec sa mère remariée et ne voit son père qu'à l'occasion. Ensemble, les enfants vont trouver un peu la stabilité affective et la chaleur amicale que les adultes, trop absorbés par leurs problèmes personnels, ne peuvent leur procurer. Le scénario de la dramaturge Judith Ross examine, avec humour et compassion, toutes les petites manigances et tous les petits jeux de cache-cache auxquels se livrent Madeleine et Paul Philips pour cacher à leur fille Franny, leurs activités adultères et les insatisfactions de leur vie conjugale. Paul Philips estime qu'il est préférable de mentir plutôt que d'exposer Franny

aux conséquences d'un divorce. Madeleine Philips voudrait bien que sa fille soit mise au courant de la situation parentale mais considère que son époux a le devoir de parler à Franny du divorce inévitable. La scénariste s'est un peu moins attardée à définir clairement la situation affective de Jamie Harris, mais elle nous permet, malgré tout, d'« intuitionner » les blessures secrètes d'un enfant abandonné à lui-même et qui, au contact de Franny, retrouve sa joie de vivre, sa vivacité et sa finesse d'esprit.

Le film de Robert M. Young se situe dans les milieux aisés de la bourgeoisie newyorkaise et observe les contradictions internes de gens qui, sur le plan financier et matériel, assurent à leurs enfants une vie facile mais qui ne peuvent résoudre, par l'argent et par le confort, les problèmes émotifs auxquels les enfants ne peuvent échapper. *Rich Kids* est un film d'autant plus caustique et amusant que les parents se comportent, envers leurs enfants, comme des enfants qui n'ont pas vieilli et qui ont recours à toutes sortes de subterfuges puérils pour masquer une vérité aisément décelable et que, d'autre part, les enfants percent vite les mensonges de leurs aînés et ont une lucidité qu'on ne peut plus tromper. Dans ce monde où vérités et mensonges se côtoient quotidiennement, court, en filigrane, un réseau de tendresse et d'amour qui vient adoucir l'âpreté des séparations, des départs, des ruptures et des au revoir. Madeleine et Paul Philips aiment, chacun à sa façon, leur fille Franny. On ne peut douter un seul instant de la sincérité des sentiments affectueux qu'ils



nourrissent pour leur fille. Judith Ross et Robert M. Young ne chechent pas à noircir les parents mais à montrer que l'amour entre parents et enfants se vit gauchement et difficilement lorsque les adultes n'ont pas résolu leur propres problèmes. *Rich Kids* est un film sensible qui évite la caricature et le grossissement pour privilégier, avant tout, les tensions crispantes faites d'approches et de reculs, de tendresse et de méfiance, de générosité et d'égoïsme, de mesquinerie et de bonté. Un mensonge cruel peut être contrebalancé par un brusque élan d'affection. Un geste blessant peut être pardonné par une caresse chaleureuse. Dans *Rich Kids*, Judith Ross et Robert M. Young étreignent la vie dans ce qu'elle contient de plus contradictoire et de plus imprévisible. Ils nous approchent de réalités qui nous concernent tous. Ils nous font entrer de plain-pied dans un monde reconnaissable, loin de certaines affétries hollywoodiennes et très près de la source même du quotidien.

Fort bien interprété par des comédiens qui se fondent harmonieusement dans la mise en scène intimiste et précise de Young, *Rich Kids* est malheureusement limité par le cadre social qu'il s'est donné. Jamie Harris et Franny Phillips sont certes des enfants victimes des irrésolutions et des failles de leurs parents, mais ils ont la possibilité de s'évader dans l'appartement luxueux et exotique de monsieur Harris, de boire du champagne à satiété, de vivre, loin de leurs parents, des moments de bonheur facilités par un environnement physique confortable et d'oublier momentanément leurs souffrances. En installant Jamie et Franny dans un décor qui leur permet d'être eux-mêmes sans difficulté et de jouir des avantages de l'aisance matérielle, Ross et Young évacuent énormément l'intensité de la souffrance et du chagrin avec lesquels doivent vivre les enfants dont les parents divorcent. Je ne reproche pas au scénariste et au réalisateur d'avoir choisi de nous parler d'enfants riches plutôt que d'enfants pauvres, mais bien plutôt d'avoir dilué la douleur des enfants et d'avoir enjolivé une situation pénible. Au lieu d'avoir pressuré, comme le faisait Truffaut dans *Les 400 Coups*, les émotions tendues et blessées des enfants, Ross et Young ont affadi ce qui aurait dû s'imposer de façon beaucoup plus cuisante et émouvante.

A la fin de *Rich Kids*, on a tendance à se dire : « La situation des enfants riches dont les parents divorcent n'est pas somme toute très grave. Ils finissent toujours par très bien s'en tirer. Le confort et l'aisance matériels viennent à leurs secours et leurs souffrances ne durent qu'un moment ». En regardant *Rich Kids*, on ne peut croire que le divorce des parents peut marquer les enfants pour leur vie. Dommage, car ce film honnête contient des moments d'une acuité remarquable. Le besoin de plaire et de divertir a miné perfidement ce qui aurait pu atteindre une profondeur inquiétante. Le film intelligent de Robert M. Young, auteur du percutant *Alambriqué* et du saisissant *Short Eyes*, est finalement beaucoup trop rassurant.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Robert M. Young — Scénario : Judith Ross — Images : Ralf B. Bode — Musique : Craig Doerge — Interprétation : Trini Alvarado (Franny Phillips), Jeremy Levy (Jamie Harris), Kathryn Walker (Madeleine Phillips), John Lightgow (Paul Phillips), Terry Kiser (Ralph Harris), David Selby (Steve Sloan), Roberta Maxwell (Barbara Peterfreund), Paul Dooley (Simon Peterfreund) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 90 minutes.

L'ADOLESCENTE ● Entre New York et Los Angeles, où elle partageait désormais sa vie avec un mari américain, Jeanne Moreau a laissé mûrir en elle l'idée d'un second film. Après avoir commencé l'écriture de ses mémoires, qu'elle décide de remettre à plus tard, elle entreprend de raconter, dans une merveilleuse atmosphère de douce France, l'éveil aux saveurs de la vie chez une jeune fille de douze ans.

C'est le 14 juillet 1939 et Marie part pour les vacances d'été avec son père Jean, boucher de son métier, et sa mère, Eva, qu'on a surnommée « la plus belle Hollandaise de la Bastille ». La famille va chez Mamie, mère de Jean, qui tient une petite auberge « au centre de la France profonde, au pays des volcans éteints ». Et là, lovée entre les doux coteaux recouverts d'herbe tendre, dans l'air appesanti de l'été, la petite auberge

s'anime, sort sa terrasse au soleil et ses petits déjeuners à la confiture, grâce à la présence indulgente et aimante d'une Mamie qui a passé sa vie à aimer et à comprendre. Ce film, Jeanne Moreau l'a voulu consacré à la douceur de vivre, à cet art de la vie que possédaient les Français entre tous. Et Jeanne Moreau, de sa voix chaude et unique, raconte l'histoire des vacances de Marie. Un scénario d'une beauté simple et émouvante, aux tons justes et aux mots fragiles, qu'elle a écrit avec Henriette Jélinek, et qu'on voudrait citer au complet, tant son effet miraculeux apporte le bonheur. « La campagne était belle, son vélo roulait bien et elle rencontrait ses amis ». Marie rencontre aussi Alexandre, le jeune médecin juif, et c'est pour elle l'éveil à l'amour. Elle devient « femme » cet été-là avec les premières règles et apprend plus ou moins que « l'amour c'est une bataille qui n'en finit jamais ». Pendant une absence momentanée du père, sa mère Eva fait la connaissance d'Alexandre, et ils ébauchent une idylle d'été sous le regard jaloux de Marie. Celle-ci se rend alors chez la sorcière et dentellière du village, August'a, qui lui donne un filtre d'amour qu'elle versera dans le vin de réconciliation de ses parents. Et lors de la fête nocturne au village, tout rentre dans l'ordre, sauf pour Alexandre, rejeté et à l'écart, « solitaire messenger qui vient pour tout déranger dans la chaleur de l'été », sombre préfiguration du terrible sort qui l'attend à la rentrée, dans un Paris bientôt occupé. La guerre gronde aux frontières, et déjà la radio crache ses appels stridents et tente de souiller cette douceur insouciance. Et alors que les loups s'approchent de Paris, une inquiétude diffuse s'empare de la campagne, en ce dernier été, parce qu'on sait bien, confusément, que plus rien ne sera comme avant. Et le film se termine sur cette phrase, « C'en était fait de la douceur de vivre », alors qu'on boucle à regret, tristement, les valises pour l'inconnu, fait d'acier et de grisaille, de rationnement et d'humiliation.

La mise en scène de *L'Adolescente* ressemble à celle de *Lumière*. On y retrouve la même complicité entre Jeanne Moreau, cinéaste-comédienne, et ses interprètes, la tendresse et le respect mutuel des artisans travaillant au même oeuvre. Simone Signoret, personnifiée, à elle

seule, la tranquille assurance de ceux qui ont pleinement vécu et irradié d'amour leur entourage. Elle est une grand-mère comme il n'y en aura peut-être plus, qui raconte des histoires fascinantes et rend Marie, qu'elle amène recueillir de l'eau de lune, complice de ses secrètes alchimies. « J'aime la bonne lune qui rend les crapauds musiciens ». Laetitia Chauveau est une petite Marie attachante, avec ses joies et ses inquiétudes, interrogeant tantôt le miroir, tantôt les autres, sur les profonds changements qui s'opèrent en elle. Edith Clever représente une femme soumise à un mari possessif, et dont la brève aventure avec le jeune médecin démontre un besoin d'émancipation qui ne sera probablement jamais assouvi. Jeanne Moreau sait nous communiquer admirablement son amour des choses simples et belles, qui font les petites et vraies joies de la vie, dans des bouquets de fleurs sauvages, un pot de crème fraîche, des fromages de chèvre, une salade de tomates, un verre de rouge pétillant et lumineux, une armoire de linge blanc et odorant. Ces choses qui accompagnent la vie, la mort et l'amour. Elle aime aussi ces gens simples, respectueux des traditions, chez qui on respecte la vie comme la mort. Dans la maison du mort, on arrête la pendule, on recouvre les miroirs et on éteint les lumières. Le temps bat au rythme du coeur.

L'Adolescente est un film qui remplit de bonheur et de mélancolie. Un film sur une époque disparue, comme l'adolescence laisse derrière elle un monde perdu. Un film où on entend avec joie des phrases aussi puérides que « Dis, Thérèse, la fille du maire, elle est fille-mère ». Parce qu'on voudrait croire encore qu'il y a autre chose dans la vie que des centrales atomiques.

Huguette Poitras

GENÉRIQUE — Réalisation : Jeanne Moreau — Scénario : Henriette Jélinek et Jeanne Moreau — Images : Pierre Gautard — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Laetitia Chauveau (Marie), Simone Signoret (la grand-mère), Francis Huster (Alexandre), Edith Clever (la mère), Jacques Weber (le père), Roger Blin (le forgeron), Jean-François Balmer (le menuisier) — Origine : France — 1979 — 90 minutes.