

Sur nos écrans

Number 102, October 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51086ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1980). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (102), 39–46.



SUR NOS ÉCRANS

DON GIOVANNI • *Don Giovanni* est le neuvième opéra de Mozart. Composé au cours de l'été 1787, à la suite d'une commande de la ville de Prague — après l'immense succès des *Noces de Figaro*, l'année précédente — l'oeuvre fut donnée, pour la première fois, le 29 octobre 1787, dans la salle du National Theater qui d'ailleurs existe toujours. « *Dramma giocoso* » de feu, de mort, de soufre et de sang, le *Don Giovanni* éclaire fugitivement différentes facettes du « grand seigneur, méchant homme », et prolonge le mythe fixé par Tirso de Molina par une étude approfondie sur la psychologie des personnages qui, grâce au génie de Mozart, trouvent à la fois consistance et vérité.

Les problèmes inhérents à la présentation de l'opéra à la scène sont pourtant multiples et variés : la vraisemblance du récit dramatique, la fluidité de la mise en scène — notamment dans la « lutte » entre Don Giovanni et Dona Anna, au début — les changements de lieux logiques et qui se suivent, la complexité scénique et musicale du bal, la disparition finale de Don Giovanni entraîné aux enfers par le Commandeur... et j'en passe !

Rolf Liebermann, directeur de l'Opéra de Paris, était entré en contact avec Joseph Losey pour une mise en scène de Tristan, avec le chef d'orchestre Georges Solti. Je mentionne, en passant, un projet qu'il avait à coeur : présenter un film (et non une version filmée) sur

le *Don Giovanni* de Mozart. Voilà Losey qui s'emballa. L'opération « Don Juan », dès lors, commence à se structurer. Liebermann déclare dans une interview accordée à *L'Avant-scène Opéra*, No 24 : « Je voulais réaliser un film, puisqu'il est évident, qu'à notre époque c'est le film qui est le véhicule social le plus adéquat au projet culturel souhaité, et que le film est la seule chance de survie pour l'opéra. Il est clair en effet qu'avec le développement de la société dans les dix ans à venir, il sera de plus en plus difficile d'obtenir les moyens d'entretenir ces « maisons closes » que sont les Opéras. Mais il fallait en même temps, avec et dans ce film, résoudre cette contradiction que représente la cohabitation de l'art le plus concret, le plus « réaliste », et de l'art le plus stylisé, le plus sophistiqué ».

Ensuite, il fallait établir le cadre, un cadre particulier, typique, Liebermann, d'accord avec Losey, cherche et... trouve, dans l'oeuvre de l'architecte Palladio, le décor qui lui semble idéal.

« Nous avons eu la chance de choisir, parmi tous les chefs-d'oeuvre de cet architecte de génie qu'était Palladio, tous les lieux qui nous semblaient le plus adéquats. En fait, c'est le Teatro Olimpico qui nous a donné l'idée de rester « dans Palladio », de garantir en pierres ce qu'on entendait en musique : la construction parfaite, la beauté parfaite. Le résultat, c'est qu'il n'y a pas une pierre dans ce film, qui ne soit de Palladio. C'est le lieu qui de lui-même s'est affirmé nécessaire et nous a illuminés. La Villa Rotonda, peut-être le chef-d'oeuvre de Palladio, est devenue le Château de Don Juan. On a choisi une seconde villa palladienne pour Anna, une autre pour Elvira... même la ferme est de Palladio. Le décorateur de ce film, c'est Palladio ». Et c'est l'utilisation de ces décors superbes, glacés, symétriques, parfaitement ordonnés qui ont fourni à Losey sa « ligne directrice », l'ordonnance de la musique de Mozart correspondant parfaitement à celle de l'architecture palladienne.

Quant aux chanteurs, « les femmes ont été choisies pour leur beauté, parmi celle qui pouvaient apparaître vocalement comme les meilleurs interprètes de chacun des rôles », souligne Liebermann. Raimondi (*Don Giovanni*) déclare : quant à lui, que l'expérience Losey l'a transformé :

« Au cinéma, dit-il, on apprend à réfléchir beaucoup sur des points particuliers, à détailler chaque geste et à l'observer isolément pour le charger d'un sens : la trajectoire se construit peu à peu en connaissance approfondie de chaque élément. Or, quand je me suis retrouvé sur une scène de théâtre, où il faut réfléchir très vite pour résoudre dans la continuité les problèmes qui se posent, j'ai eu l'impression de regagner un monde que j'avais oublié et qu'en fait je n'acceptais plus : qui me frustrait ». Kiri Te Kanawa (*Elvira*) avoue que ce film a été pour elle un « événement unique et c'est important d'y avoir participé », mais ce n'est « ni un opéra, ni un film, mais quelque chose de très beau, tout simplement... ».

Très beau ? Assurément, d'une extraordinaire beauté plastique, admirablement agencée et mise en valeur. Le chant ? car enfin c'est quand même un opéra — superbe et convaincant le plus souvent. La musique ? Maazel dirige avec intelligence et un brin de folie. Alors ? Chef-d'oeuvre ? Eh bien ! non, pas pour moi en tout cas. Faisons le bilan.

Tout d'abord, idée géniale que celle de faire se rencontrer *Don Giovanni* et *Dona Anna* au début, qui explique et justifie les premiers moments de l'action dramatique, fait comprendre la fascination de l'oiseau pour le chat. Un peu plus tard, l'oeuvre proprement dite commence, avec Leporello qui fait les cent pas devant le palais de *Dona Anna* où *Don Giovanni* s'est introduit. Puis c'est la fuite, les cris de furie d'Anna, l'arrivée du Commandeur, toute cette partie qui, en général, est complètement ratée au théâtre, parce que la chanteuse doit, évidemment, chanter, et se débattre en même temps. On en fait d'ailleurs une lutte, alors qu'en fait *Dona Anna* cherche à découvrir l'identité de l'homme qui a tenté de la violenter. Ceci, Losey l'a admirablement compris et mis en scène, avec une clairovoyance et une intelligence rares. L'arrivée, et la mort subséquente du Commandeur, tué par *Don Giovanni* sous la pluie battante, est un autre très beau moment, atteignant sans peine à la tragique grandeur qui inspira à Mozart l'une des plus belles musiques qu'il n'ait jamais écrites.

A partir de là, les choses se gâtent : un montage parallèle nous permet — le lendemain —

de voir Dona Elvira chanter son désespoir (*Ah, que me dice mai*) dans une espèce de jardin où elle semble se promener. Au terme de ladite promenade, elle va « tomber » sur Don Giovanni, tel que le livret de Da Ponte l'exige. Mais où sommes-nous ? Chez Don Giovanni ? Et pourquoi est-elle là ? Habite-t-elle chez lui ? L'aria du catalogue qui suit semblerait le prouver, mais rien n'est moins sûr. Et puis, la pauvre Elvira est affublée de costumes dont on se demande vraiment ce qui a pu les inspirer.

Le film va donc se dérouler, sauf à certains moments bien précis, comme la noce, avec le duo Zerlina - Don Giovanni et tout le troisième acte, dans des lieux qui me semblent à la fois arbitraires et mal choisis. Pourquoi faire chanter son « *Dalla sua pace* » à Ottavio en barque, alors que rien ne le justifie, ni dans l'action dramatique, ni dans la continuité scénique ? On a vraiment l'impression que Losey, emporté par son sujet et ne le maîtrisant qu'imparfaitement, a voulu mettre, dans un joli écrin, la musique de Mozart, ce qui est parfaitement inutile : elle se suffit bien à elle-même.

Semblablement, le trio des Masques, au deuxième acte, chanté encore en barque, pourrait avoir un impact dramatique un peu plus justifié. Cependant, le plein air lui dérobe l'intensité et surtout la signification profonde que Mozart y attachait et, là plus que partout ailleurs, on a l'impression d'une trahison, et que Losey a voulu « faire joli » à tout prix, même au détriment de la logique et de l'intensité dramatique.

On retrouve un semblant d'équilibre avec les scènes de la noce, quoique Teresa Berganza, qui est certainement vocalement la meilleure Zerlina que l'on puisse avoir aujourd'hui (elle détaille admirablement les moindres nuances d'un rôle qu'elle connaît et chante depuis vingt-cinq ans), me semble un peu vieille pour le rôle. Elle paraît être plus la mère que l'épousée de Mazetto, et cela fausse quelque peu le propos, surtout que Leporello, dans l'aria du catalogue, a insisté sur le fait que son maître aime les « jeunesses » ! Et Zerlina est en fait la seule conquête dont nous pouvons suivre scéniquement les progrès. Elvira, c'est fini depuis longtemps, Anna, ça ne marche pas, et la camériste d'Elvira, à qui Don Giovanni chante la fameuse sérénade « *Deh vieni alla finestra* », Losey nous la montre, poitrine nue,

mais chez Mozart, nous ne la voyons pas.

J'ai eu l'impression, tout au long du film, d'une trahison partielle, non intentionnelle certainement, mais pourtant évidente. Losey, metteur en scène de cinéma, n'a pas voulu tenir compte des contraintes scéniques imposées par une œuvre souveraine, dont les preuves ne sont plus à faire, et a choisi l'esthétisme baroque au détriment de l'infériorité et de la vérité scénique. Cependant, sa mise en images ne laisse pas indifférent, au contraire, et certains moments rendent à la fois justice à Mozart comme à Da Ponte. Et comme il est servi par une distribution exceptionnelle, le film, s'il se voit avec réserves, s'écoute du moins avec grand intérêt. On a reproché à Edda Moser (Dona Anna) certains « cris » assez peu mozartiens. Je pense, au contraire, que la scène de la découverte de son père mort, où elle crie effectivement, est parfaitement justifiée dans le contexte, et son expressivité fait ici merveille. Par contre, la froideur et l'intellectualisation de son rôle ne permet pas à Kiri Te Kanawa (Elvira) de faire la prestation du rôle tel que le concevait l'Elvira la plus achevée de notre siècle, Elisabeth Schwarzkopf. Raimondi et Van Dam (Don Giovanni et Leporello) sont absolument exceptionnels : le premier, appréhendant les nuances les plus subtiles du rôle, arrive à tracer du Don un portrait qui n'est pas sans rappeler le Casanova de Fellini, mais avec une morgue et aussi une élégance qui témoignent de l'étude approfondie du XVIIIe siècle, et seulement celui-là, au moment où l'Ancien Régime jette ses derniers feux, les plus brillants sans doute, avant l'holocauste qui, comme pour Don Giovanni, va le consumer sous peu. Apologue ou reconstitution, Losey ajoute la dimension historique et son commentaire personnel au portrait criant de vérité tracé par Mozart. Le second, double de Don Giovanni, traverse en filigrane les actions de son maître sans se substituer à lui, quoique Losey nous montre bien à la fois le mépris et l'envie qui se jouent tour à tour sur son visage. Digne serviteur d'un tel maître, il atteindra dans la seconde partie une servilité indépendante d'un effet saisissant. On doit ici rendre hommage au talent de Losey metteur en scène et directeur de chanteurs dont il a fait de véritables comédiens.

Il est donc regrettable que tout le film ne puisse être de cette qualité car, si les moments

bons sont exceptionnels, les mauvais sont flagrants également, et je ne puis comprendre comment Losey a pu commettre de telles erreurs sans réaliser ce qu'il faisait. Nous sommes loin de compte, et je pense, pour résumer, que Losey a fait un film dans le sens le plus précis du terme, c'est-à-dire une oeuvre centrée essentiellement sur l'image, sur la forme et non sur le fond. Ce que le cinéphile y gagne, le mélomane y perd, et le puriste a le droit de tempêter. J'avoue aimer trop Mozart pour n'avoir pas ressenti ce film un peu comme une trahison. Que nous sommes loin du génie de Bergman ! Là, on pouvait vraiment dire « *La Flûte enchantée* — Bergman — Mozart ». Ici, on avoue Liebermann — Losey — Mozart. *In requiem.*

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Joseph Losey — Adaptation : Patricia et Joseph Losey, Franz Salieri — Images : Gerry Fischer — Musique : W. A. Mozart, orchestre et chœurs de l'Opéra de Paris dirigés par Lorin Maazel — Interprétation : Ruggero Raimondi (Don Giovanni), John Macurdy (le Commandeur), Edda Moser (Dona Anna), Kiri Te Kanawa (Dona Elvira), Kenneth Riegel (Don Ottavio), José van Dam (Leporello), Teresa Berganza (Zerlina), Malcolm King (Mazetto), Eric Adjani (un valet) — Origine : France — 1979 — 184 minutes.

THE BIG RED ONE ● Samuel Fuller rêvait, depuis des années, de porter à l'écran ses souvenirs de guerre. *The Big Red One* raconte l'odyssée d'un régiment d'infanterie américain lancé dans les horreurs de la seconde guerre mondiale. A travers le personnage du jeune Zab, interprété par Robert Carradine avec une insouciance crispée, Samuel Fuller nous parle de lui-même, de ses rêves, de ses espoirs de jeunesse. Cigare à la bouche, Zab commente à sa façon les événements, établit les liens nécessaires entre les diverses missions de son régiment, observe les comportements et les transformations de ses compagnons et confie à son journal et, par extension, au spectateur, ses préoccupations les plus intimes. Le film n'adopte pas continuellement son point de vue. Tout n'est pas montré à travers sa



perception subjective des événements, mais Samuel Fuller prend bien soin de nous ramener régulièrement à ce personnage porte-parole. La beauté profonde de *The Big Red One* provient, en grande partie, de ses dimensions autobiographiques. Fuller connaît tellement bien ses personnages qu'il nous est impossible de demeurer insensible à ce qui leur arrive. Attentive aux moindres fluctuations affectives des membres du régiment, la mise en scène nous fait entrer de plain-pied au coeur même des horreurs de la guerre tout en ne perdant jamais de vue la façon dont chaque soldat vit et ressent la folle meurtrière qui se déchaîne autour de lui. Les gros plans et les très gros plans nous agglutinent aux visages des jeunes soldats qui découvrent bien vite la futilité et les conséquences désastreuses de la guerre. On assiste à la perte progressive de l'innocence, de la naïveté et des illusions adolescentes. Les jeunes membres du régiment deviennent, petit à petit, des soldats endurcis par l'expérience des combats, des adultes lucides mûris par une compréhension profonde des ravages de la mort au travail. Dans *The Big Red One*, la guerre constitue une forme douloureuse d'initiation à la vie adulte.

Comme dans ses meilleurs films de guerre, *Fixed Bayonets* et *Merrill's Marauders*, Fuller nous fait vivre la monstruosité des carnages, l'absurdité des champs de bataille jonché de cadavres et l'inutilité tragique des combats. Moins abstrait que *Fixed Bayonets* et plus intense que *Merrill's Marauders*, *The Big Red One* ne s'enfonce jamais dans une peinture complaisante et outrancière des affrontements sanguinaires et des blessures physiques. Divisé en sept parties bien distinctes qui s'ouvrent chacune sur une bataille, le film procède par bonds elliptiques qui escamotent brillamment tout ce qui ne va pas à l'essentiel et qui privilégient l'aboutissement dérisoire des combats plutôt que leur déroulement. Le récit elliptique nous entraîne en Afrique du Sud, en Sicile, à Omaka, en Belgique, en Allemagne et en Tchécoslovaquie. Chaque nouvelle mission du régiment d'infanterie constitue une étape marquante dans le cheminement moral et psycho-affectif des jeunes soldats. Aux déplacements dans l'espace correspondent diverses transformations intérieures. Le montage passe du général au particulier, de l'individuel au collectif avec une fluidité narrative qui va chercher l'émotion à sa source même. Les plans d'ensemble dénoncent et accentuent la futilité de la guerre. Ils se heurtent violemment aux gros plans de visages sur lesquels s'imprègnent tour à tour la peur, la lâcheté, le courage, l'espoir, la folie, la joie, l'angoisse et la souffrance. Fuller se met complètement à l'écoute des déchirements et des contradictions de ses personnages et intensifie, par une savante utilisation du gros plan et du très gros plan, tout ce qui peut nous rapprocher de la vérité intérieure de l'individu piégé au cœur de l'Histoire.

Au centre de cette épopée de feu et de sang, de cette superbe fresque animée par la passion d'un cinéaste au sommet de son talent, se détache un personnage inoubliable : le sergent fatigué et désillusionné à la tête du régiment d'infanterie. Magnifiquement interprété par un Lee Marvin au visage raviné, aux gestes lourds et précis, à la démarche pesante et à la voix épuisée, le sergent impose le respect et la peur, l'admiration et la crainte. Terriblement lucide, le militaire vieillissant sait que la guerre n'est qu'un énorme jeu cruel et absurde. Craignant de laisser trop clai-

rement émerger ses désillusions et son amertume, il nourrit constamment son image d'homme sûr de lui et inexorablement décidé à obéir aux ordres de ses supérieurs. Il comprend tout ce que la guerre arrache aux jeunes qu'il commande rigoureusement mais refuse de se laisser amoindrir par la sentimentalité. Il pousse les jeunes à se dépasser, leur apprend à survivre au milieu des atrocités, force leur courage et les révèle à eux-mêmes. Rarement un militaire fullérien aura-t-il été aussi émouvant et attachant. A travers lui, on perçoit tout ce qui risque d'advenir aux jeunes soldats, tout ce qui guette une jeunesse brusquement plongée dans le cauchemar de la guerre. Le film est fondamentalement axé sur les relations tendues et chaleureuses, difficiles et vibrantes qui se nouent entre le sergent et ses subalternes. Fuller élabore tout un réseau d'émotions complexes fondé sur l'attraction et la répulsion, le besoin et le refus, l'amour et la haine. Depuis son saisissant premier film *I Shot Jesse James*, Fuller a construit toutes sortes de variations dramatiques autour de personnages en lutte contre eux-mêmes, contre leur milieu étouffant et contre leurs supérieurs. On retrouve, dans *The Big Red One*, le goût de Fuller pour les situations extrêmes où les personnages doivent aller jusqu'au bout d'eux-mêmes afin de survivre dans un monde cruel et souvent absurde. Les jeunes soldats du film doivent trouver en eux les ressources nécessaires pour vaincre tous les obstacles qui se liguent contre eux. Comme la superbe héroïne de *The Naked Kiss*, ils font face à des échecs, des déceptions cuisantes et d'horribles découvertes qui les obligent à mettre à l'épreuve leur courage, leur valeur et leur intégrité. Le sergent est là pour leur rappeler qu'il n'y a pas de grandeur humaine possible sans douloureux dépassement de soi.

The Big Red One est probablement le film le plus calme, le plus sereinement lucide et le plus sage de son auteur. Les aventures picaresques des membres du régiment d'infanterie se déploient avec une espèce de majesté onirique et d'ambieur narrative qui contrastent fortement avec l'intensité fiévreuse et la violence crispée de films comme *Panic in the Streets*, *The Steel Helmet*, *The Naked Kiss*, *Shock Corridor*, *Verboten*. Contrairement à ce qui se passait dans les

films antérieurs de Fuller, les paroxysmes dramatiques ne se succèdent pas à un rythme vertigineux et affolant. Dans *The Big Red One*, Fuller ne presse jamais le pas. Certes, il contracte fébrilement le récit aux moments clés mais il laisse les événements émerger calmement à la surface. Tout le film est coloré par la langue de la mémoire et du souvenir. Les commentaires, en voix off, de Zab, la photographie ouatée et presque diaphane de Adam Greenberg et le rythme lancinant confèrent à l'ensemble la texture chatoyante d'une rêverie éveillée. Moins agressif et provocant que ses films les plus audacieux, *Panic In The Streets*, *The Naked Kiss* et *Shock Corridor*, *The Big Red One* est l'oeuvre magistrale d'un cinéaste qui fait la paix avec ses souvenirs et qui nous ouvre son coeur avec une touchante générosité.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Samuel Fuller — Scénario : Samuel Fuller — Images : Adam Greenberg — Musique : Dana Kapross — Interprètes : Lee Marvin (le sergent), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci), Kelly Ward (Johnson) — Origine : États-Unis — 1979 — 132 minutes.

DÉSÉPOIR • La programmation dans nos salles est bien bizarre. Nous avons eu droit, il n'y a pas si longtemps, au *Mariage de Maria Braun* de Rainer Werner Fassbinder qui date de 1979 (cf. *Séquences*, no 100, p. 161). Maintenant paraît sur nos écrans *Désespoir* du même Fassbinder qui fut présenté au Festival de Cannes 1977. Comment expliquer ce retard ? Mystère que seul le distributeur ou l'exploitant de salle peut élucider. Toutefois, réjouissons-nous que le film nous soit parvenu.

Car *Désespoir* est une oeuvre qui tranche définitivement avec les trente-trois films précédents de ce cinéaste infatigable pour ne pas dire intarissable. En effet, alors que Fassbinder arrivait à faire des films intéressants avec des moyens modestes, voici que, pour *Désespoir*, il a pu bénéficier d'un budget considérable et en conséquence se payer des décors luxueux et des vedettes internationales. Est-ce dire que Fass-

binder s'est prostitué, comme le voudraient certains critiques quand on parle de gros sous ? Pas du tout. Fassbinder est resté fidèle à son pays et, en nous renvoyant à une époque troublée — les années 30 —, il nous montre le vertige d'un homme en proie à son dédoublement.

Qui est Hermann Hermann, ce personnage équivoque que rend avec beaucoup de subtilités Dirk Bogarde ? Un homme inquiet, obsédé de lui-même, préoccupé par les difficultés de sa chocolaterie, mais davantage travaillé par ses origines russes et allemandes. Hermann est un être hypersensible qui n'arrive pas à se situer dans le monde et qu'un moindre choc perturbe. Dès le début du film, il apprend à sa femme que des hommes de Wall Street, pris de panique durant le krach économique, se jettent par les fenêtres. Il n'en fera pas autant, car il a trouvé un moyen de surmonter ses difficultés. Maintenant qu'il a pris une assurance-vie imposante, il peut disparaître sans mourir et cela grâce à un double. Cette idée d'un double⁽¹⁾ est soulignée constamment dans le film, par exemple, quand on voit Hermann se voyant en train de faire l'amour. Il faut noter également le rôle des vitres, des miroirs qui nous renvoient des images connues. D'ailleurs la rencontre avec Félix Weber, son futur sosie, se situe dans un tourniquet vitré. De plus, Hermann cherchant à convaincre son sosie de jouer sa doublure se présente comme un acteur. Or, qu'est-ce qu'un acteur, sinon un double qui joue un rôle qui n'est pas le sien ? Mais Félix ne l'entend pas ainsi. Il ne veut pas devenir un histrion et un menteur. Et Hermann



devra s'acharner pour le convaincre à devenir un autre Hermann.

Le film, centré sur le personnage d'Hermann, place en fait Lydia à la cervelle d'oiseau. Incarnée avec un brio amusant par Andréa Ferréol, cette femme joue les grandes dames avec une fantaisie folle qui prouve qu'elle est parfaitement en décalage avec son mari. Tout ce que ce dernier lui dit la dépasse et le drame qu'il lui annonce ne semble pas, au premier abord, la troubler.

Ce drame, c'est sa propre mort par l'intermédiaire du sosie. Hermann a tout préparé et donc prévenu sa femme. Ce qu'il a oublié, ce sont les documents dans la poche de la victime, documents ornés d'une photographie qui ne correspond pas à celle de Félix.

Quoi qu'il fasse, Hermann sera rejoint par les inspecteurs de police qui joueront à peu près la même scène que celle que les époux Hermann et Lydia ont déjà vue au cinéma.

On le voit, c'est bien le double qui a préoccupé ici Rainer Werner Fassbinder. L'homme peut-il ainsi impunément se donner un autre lui-même et jouer avec la vie ? Car finalement, Hermann devient un errant tirailé par les obsessions que le moindre souvenir de la victime trouble rageusement.

Les personnages circulent dans des décors qui nous rappellent la montée d'Adolf Hitler. Les Juifs y figurent paisiblement, bien qu'ils soient l'objet d'attaques directes de la part des nazis. L'atmosphère est donc tendue. Toutefois, on trouve deux exceptions : Lydia se prélassait dans des robes qui témoignent de sa frivolité et son cousin, un peintre raté, mène une vie de bohème sans consistance.

De plus, il faut relever l'importance des dialogues chez Fassbinder. Ils sont là pour mieux révéler les personnages, traduire leur état d'âme et faire percevoir leurs sentiments. Comme le remarque le critique Jacques Grant, « l'Allemand est un parleur né et Fassbinder est le metteur en scène du langage ». Malgré la traduction française, on observe facilement le goût du langage dans la bouche d'Hermann. Il passe aisément de la tendresse (avec Lydia), à la persistance (avec Félix) et à la violence (durant son errance finale). C'est peut-être cette facilité à manipuler les mots qui finira par perdre Her-

mann. Car il a fallu tout l'arsenal des bonnes paroles pour obtenir le concours de Félix Weber. Bref, le langage chez Fassbinder est d'une puissance indéniable.

Rompant avec ses films antérieurs, Fassbinder nous a donné, avec *Désespoir*, une œuvre d'une réelle maîtrise parvenant à diriger des acteurs professionnels avec le talent d'un grand cinéaste et à rendre une histoire surprenante... vraisemblable.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Rainer Werner Fassbinder — Scénario : Tom Stoppard d'après le roman de Vladimir Nabokov, « La Méprise » — Images : Michael Ballhaus — Musique : Peer Raben — Interprétation : Dirk Bogarde (Hermann Hermann), Andréa Ferréol (Lydia), Volker Spengler (Ardalion), Klaus Löwitsch (Félix Weber), Bernhard Wicki (Orlavius), Peter Kern (Müller), Roger Fritz (l'inspecteur Braun), Hark Bohm (le docteur) — Origine : République fédérale allemande — 1977 — 119 minutes.

(1) C'est l'histoire d'un double que nous a contée récemment Akira Kurosawa dans son film primé à Cannes, *Kagemusha*.

HE EMPIRE STRIKES BACK ●

Un générique, familier maintenant ; la phrase-clé, sur toutes les lèvres : « Dans une galaxie lointaine, il y a bien loin et bien longtemps... »

Le lien avec l'épisode précédent est fait par un court texte qui sert à la fois d'explication et de raccord. Puis c'est l'immensité glacée de la planète de Hoth où se sont réfugiés les rescapés des Forces libres en lutte contre Darth Vader, le sombre seigneur de Sith.

Cette gigantesque aventure intergalactique est livrée par son concepteur - réalisateur Georges Lucas, épisode par épisode et réunit les dithyrambes à la fois des critiques et du public, de plus en plus enthousiastes. *The Empire Strikes Back* suit immédiatement *Stars Wars* et fait partie de la trilogie centrale (il y en a trois, donc neuf films en tout ; *Star Wars* porte le no 4 et *Empire*, 5)

La première trilogie mettra en scène le jeune Ben Kenobi et le père de Luke Skywalker, et



se passera environ vingt ans avant le film qui nous occupe.

Le dernier volet de la seconde concernera «La revanche du Jedi» et verra la fin du conflit qui oppose, comme nous l'avons appris dans *Empire*, Luke et Darth, fils et père.

Si j'ai pris la peine d'éclairer le lecteur sur les intentions de Lucas, c'est que, pour moi, cette conception et cette réalisation vont infiniment plus loin que ce que nous voyons sur l'écran.

Si Lucas a choisi cette façon de procéder, ce n'est pas par hasard. D'abord, il renoue — et avec quelle maestria — avec les «serials» des années 20-30, qui vous laissaient haletants au bord de votre siège en attendant l'épisode suivant. Ensuite, miroir de son temps et même de l'avenir, il a, pour la première fois, créé une oeuvre originale pour le cinéma, oeuvre qui fait écho et pendant aux grandes sagas littéraires que les meilleurs auteurs ont senti le besoin d'écrire : la série des *Dune*, de Frank Herbert, celle du *Peuple choisi*, de Zenna Henderson, les *Aventures de Northwest Smith*, de Catherine Moore, et tant d'autres qui, non contents d'ouvrir les portes de l'Imagination et du merveilleux, ont décidé de créer des mondes autres, parallèles, différents mais aussi réels que leur structure imaginaire, mais logique, le permettait.

Enfin, les techniques cinématographiques étant ce qu'elles sont, à chaque film de ce genre, « les coeurs sont surpris et les sens, charmés ». Je pense qu'*Empire* atteint des sommets inégalés, aussi bien dans la description du quotidien, si j'ose dire — regardez la perfection de l'animation de l'espèce d'animal mi-mouflon, mi-autruche,

monté par Skywalker sur Hoth, ou encore la précision du duel Vader-Skywalker, ou surtout les expressions de Yoda, le professeur de Skywalker — que dans la recherche, la conception et la réalisation des transparences, des décors, des images et des maquettes.

Star Wars a pris le monde par surprise et créé un précédent exceptionnel d'intelligence et de qualité. *Empire* non seulement ne lui est pas inférieur, mais je l'ai trouvé encore meilleur dans son genre. Il est vrai que le scénario, qui atteint parfois des dimensions épiques est, cette fois-ci, plus humain, en quelque sorte, et délimite avec davantage de précision et de finesse les contours psychologiques des personnages : les liens sentimentaux qui se nouent entre la princesse Leia et Han Solo se situent dans la perspective logique de l'épisode précédent et les scènes où ils s'expriment ne sont ni fausses ni maladroites, toutes proportions gardées.

Film animé par un souffle puissant, réalisé avec une perfection exceptionnelle par Irvin Kershner, cet épisode de la saga de *Star Wars* donne, à la science-fiction cinématographique, une grande oeuvre, à la fois témoin d'une technique se mesurant sans cesse à elle-même pour mieux se dépasser, et miroir d'une époque et d'une façon de penser qui marque un jalon remarquable à celui de 2001: *A Space Odyssey*. Voyez d'ailleurs les imitations plus ou moins réussies que la série a suscitées : le style et la mode font école, comme naguère 2001. N'est-ce pas là la meilleure preuve de ses qualités, de son pouvoir affectif comme de la recherche réussie de ses éléments techniques avant-gardistes ?

Attendons donc le prochain épisode avec intérêt et... anticipation!

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Irvin Kershner — Scénario : Leigh Brackett et Lawrence Kasdan, d'après une idée de George Lucas — Images : Peter Suchitzki — Musique : John Williams — Effets spéciaux : Brian Johnson et Richard Edlund — Interprétation : Mark Hamill (Luke Skywalker), Harrison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (la princesse Leia), Billy Dee Williams (Lando Calrissian), Anthony Daniels (C-3PO), Frank Oz (Yoda), David Prowse (Darth Vader), Peter Mayhew (Chewbacca) — Origine : États-Unis — 1980 — 124 minutes.