

Sur nos écrans

Number 105, July 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51052ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1981). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (105), 30–45.



SUR NOS ÉCRANS



L A CITÉ DES FEMMES • Fellini serait-il devenu fou?

Aurait-il lentement sombré dans la folie ou bien ses films, après *Amarcord*, reflètent-ils vraiment un état d'esprit où l'assoupissement le dispute à l'ineptie?

Mais entendons-nous bien: nous ne voulons pas parler de démente. La démente, penchant vers un certain stylisme, nous aurait valu des oeuvres teintées d'impétuosité et de véhémence, des oeuvres-marteau certes, mais qui frap-

peraient avec fougue sur l'enclume de notre intelligence, pour nous réveiller, nous faire réfléchir, nous illuminer.

On aurait voulu que Fellini nous présentât avec sa *Cité des femmes* un pamphlet polémique, une diatribe ironique, satirique, une oeuvre insidieuse, grimaçante, irritante, que sais-je? bref, quelque chose qui pût nous permettre la nage dans le fantasme, un semblant de bien-être dans les eaux contradictoires mais fascinantes de l'esprit.

Mais non. Tout semble chaotique, désordonné, déboîté dans ce film qui se voulait une utopie fabuleuse sur la gent féminine, que cette utopie fût misogyne ou féministe.

Fellini nous a appris qu'il ne fallait pas s'aviser de chercher dans le contenu de ses films quelque explication logique ou raisonnable, et il s'est fait un plaisir, tout au long de sa carrière de cinéaste, de mêler les cartes et de nous dérouter. Pendant longtemps, nous nous sommes plus à ce genre de paradoxe, nous nous sommes agréablement donnés à ce petit jeu qui nous permettait de découvrir, sous l'avalanche des images et le grotesque des situations, un fil conducteur, des points de repère (autobiographiques ou pas), ainsi qu'une idée maîtresse, propre à chaque oeuvre, qui la rehaussait au niveau de l'art le plus pur.

Avec *La Cité des femmes*, nous étions prêts à commencer la partie, les règles du jeu ayant été assimilées avec les années. Dans notre mémoire, *Répétition d'orchestre* avait effacé *Casanova*, le social avait étouffé le grandiloquent, l'humain contemporain avait triomphé de la confusion pseudo-déirante des portraits historiques.

Mastroianni quittera son train, arrêté en pleine campagne, et poursuivra de ses assiduités une femme plantureuse et sensuelle. Elle le guidera dans un univers peuplé de femmes en colère, gloutonnes, extravagantes, fortement maquillées, effrayantes, cocasses et capricieuses. Puis il se réveillera dans son train: c'était un rêve.

Ces femmes nous sont toutes présentées par Fellini dans une suite de sketches qui se succèdent avec la facilité que l'on pourrait avoir à ouvrir une porte et à la fermer. En fait, c'est précisément de chambre en chambre que la caméra se promène dans la première partie du film, cadrant des visages, des corps, des rires, des vociférations. Cette absence totale de rythme finit par déconcerter dès le début de la deuxième bobine, Fellini semblant s'être enivré, dans sa salle de montage, à mettre bout à bout des séquences où jamais l'idée ne semble dépasser l'image. Cette irresponsabilité vis-à-vis du spectateur (et du cinéma en général) a de quoi lasser et, jetés avec Mastroianni dans ce monde erratique et incohérent, nous finissons par nous

laisser aller à l'ennui, pêchant de temps en temps (sans déférence, presque avec tristesse) un élément fellinien dans cet ensemble difforme: une grande affiche en pleine campagne (comme dans *Boccace 70*), mais cette fois avec des punks; l'avion dans le brouillard de la nuit (rapelant le grand bateau d'*Amarcord*); et, bien sûr, l'obsession constante de la femme-mamelle qui a hanté une enfance précoce.

La frustration que l'on éprouve dérive aussi du choix qu'a fait Fellini de nous présenter la femme-stéréotype: la paysanne (toujours lubrique), l'épouse à la maison (toujours à la lessive), la plantureuse (toujours dangereuse), la nymphomane (toujours affamée), la féministe (toujours au micro), la femme légitime (toujours fatiguée), la pucelle, la maquerelle.

C'est vrai que le monde est peuplé de ces femmes-là et que leurs images, accumulées dans notre cerveau, occupent des tiroirs bien identifiés. Mais n'y a-t-il qu'elles? Heureusement pas. Fellini pourra dire et redire: je parle de moi, de mes idées, j'ai le droit de rire, de caricaturer, c'est moi qui ai la caméra, je me donne le pouvoir de choisir quoi et qui montrer, et sous l'angle qui me plaît. Bien entendu, on ne peut contester l'indépendance de l'artiste, ni sa misogynie qui transperce chaque plan de son film, mais c'est l'aspect répétitif de la présentation, la manie de n'offrir que du déjà-vu (espérant sans doute que la forme fera oublier le fond), l'absence de trouvailles intellectuelles (face à un flot incessant de trouvailles visuelles) — c'est tout cela qui gêne, qui étouffe le récit et qui fait que l'on sort aujourd'hui d'un film de Fellini, dupé, trompé, privé de ce sentiment de tendresse, de bonheur qui, autrefois, ne nous lassait jamais, et que Fellini semble avoir tué sous un amoncellement d'artifices où l'émotion n'a plus sa place.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Federico Fellini — Scénario: Federico Fellini et Bernardino Zapponi — Images: Giuseppe Rotunno — Musique: Luis Bacalov — Interprétation: Marcello Mastroianni (Snaporaz), Ettore Manni (Katzone), Anna Prucnal (la femme de Snaporaz), Bernice Stegers (la femme du train), Donatella Damiani (la motocycliste), Silvania Fusacchia (la patineuse), Dominique Labourier (une féministe) — Origine: Italie-France — 1980 — 140 minutes.

L E CHEF D'ORCHESTRE •

Pendant que la 5e symphonie de Beethoven envahit la salle, des images prodigieuses de la ville de New York nous emportent avec Marta, jeune musicienne polonaise venue se perfectionner aux États-Unis. Elle écrit rapidement à son mari pour lui dire qu'elle a rencontré le célèbre chef d'orchestre Jan Lasocki. Et nous voyons son mari, en train de lire, dans les rues de sa petite ville de Pologne, les cartes postales reçues de sa femme. Ainsi se conjuguent déjà les relations entre trois musiciens: Marta la violoniste, Adam le jeune chef d'orchestre et Jan Lasocki le réputé maestro.

Car tout va se jouer entre ces trois personnages. Jan Lasocki a reconnu en Marta le visage de sa mère qui fut une de ses passions de jeunesse. Et Marta est prise d'admiration pour cet artiste qui dégage un charme irrésistible. Sa maîtrise dans la direction d'orchestre la séduit. De retour chez elle, Marta apprend à son mari que Jan Lasocki s'apprête à célébrer ici, dans sa petite ville natale, ses cinquante ans de vie artistique. Et c'est Adam qui prépare les musiciens en conduisant fermement l'orchestre local. Et c'est là que vont naître les conflits et que vont s'affirmer différemment les trois personnages-clés.

Adam est un volontaire pour ne pas dire un forcené. Il dirige ses hommes comme des soldats. Sa baguette semble plutôt un fouet. Il interpelle les musiciens, les contraint à répéter sans cesse, les oblige à se plier à ses manières pour ne pas dire à ses caprices.

Quelle différence avec Jan Lasocki qui, dès qu'il apparaît sur le podium, n'a qu'à lever ses douces mains pour sentir se fondre en un tout harmonieux une soixantaine de musiciens confiés à sa direction paisible! Pas de gestes brusques, pas de remarques désobligeantes. Un sourire satisfait qui emporte tous les talents. Et Marta est subjuguée par cette puissance intérieure, par cette force souterraine qui parvient à des résultats insoupçonnés par la douceur.

Naturellement la jalousie naît dans le cœur d'Adam qui voit en ce vieil homme un adversaire invincible. Au lieu de profiter de sa présence, il trouve en lui quelqu'un qui compromet son auto-



rité. Voilà le mot lâché. C'est bien de ce mal profond dont souffre Adam. Il est prisonnier de lui-même. Il pense qu'avec une discipline de fer il peut parvenir à soumettre tout son monde. Or, c'est le contraire qui arrive. A force de volonté abusive, de remontrances déplacées, il ne réussit qu'à détériorer l'orchestre. C'est le premier point important de ce film qui se présente comme une subtile allégorie. Adam n'a aucun sens de la liberté. Son autorité est factice. Sa force est signe de faiblesse.

Pour les autorités officielles, le petit orchestre local semble peu propice à faire de la présence de Jan Lasocki une soirée mémorable. Comme elles veulent donner du relief à ce concert exceptionnel, qui sera diffusé dans toute l'Europe et peut-être outremer, elles ont pensé adjoindre des musiciens réputés pour relever le niveau de l'orchestre. Au premier abord, Adam se refuse à ce sang étranger mais, à la suite d'insistances, il cède et accepte la participation de plusieurs artistes venus de Varsovie. Jan Lasocki, lui, refuse tout compromis et renonce à préparer ce concert. Il quitte les lieux. Adam s'empresse de prendre sa place, mais c'est la débandade et le pauvre chef d'orchestre devenu névrosé, hystérique, n'arrive plus à retenir ses musiciens.

Là encore le symbole est latent. L'heure des compromis est terminée. Chacun dans sa sphère

propre doit assumer ses responsabilités. Ce n'est plus d'en haut que doivent venir les directives. La décentralisation donne de l'importance à la base. Voilà pourquoi Jan Lasocki a préféré se retirer plutôt que de devenir le jouet de fonctionnaires prétentieux. Il marche maintenant dans la nuit. Il rencontre tout un chapelet d'amateurs qui attendent l'ouverture des guichets pour obtenir des billets pour le fameux concert. Il va s'asseoir au bout de la file comme tout le monde. Il descend son chapeau sur les yeux. Il s'éteint paisiblement.

Oui, le destin frappe à la porte. Mais quelle porte? demande Jan Lasocki. On peut dire que, revenu dans son pays, Jan Lasocki ne s'est pas soumis au jeu de la dictature déguisée. Il est demeuré l'homme libre qu'il était. Il a même préféré mourir que d'abdiquer son indépendance. Son destin a été de sauvegarder son travail, son oeuvre, sa réputation.

Quant à Marta, elle a compris que ce n'est pas par la contrainte qu'on arrive à harmoniser des hommes. Ce n'est pas en les réduisant à l'état de robot qu'on les discipline et qu'on les gagne. Elle a appris de Lasocki qu'il faut d'abord les aimer. Pour elle, le destin — son destin — c'est de faire sa vie avec la musique en conservant ce don d'admiration qui conduit à des découvertes magnifiques.

Et Adam? C'est sur son image que le film se termine. Un visage dont un côté s'évanouit dans l'ombre. Un visage tourmenté sans doute par l'échec. Echec dû — si paradoxalement que cela paraisse — à sa trop grande confiance en lui-même et à ses compromissions malheureuses. En sorte que Marta pourra lui dire en face: «On peut t'acheter et te vendre.» Et avec encore plus d'insistance: «C'est parce que tu dépens des autres que tu veux que nous dépendions de toi. Abandonne ce métier. Il y en a bien d'autres où ta haine servira à quelque chose.» Et, sans doute, pour l'excuser un peu: «Bien sûr, tout n'est pas de ta faute. On t'a élevé comme ça.» Paroles terribles qui renvoient à une éducation qui n'origine pas exclusivement de la famille. Et paroles d'autant plus importantes et décisives qu'Andrzej Wajda les fait siennes: «Mon point de vue est plutôt proche de celui du personnage féminin du film.»

Le film se déroule sous l'emprise de la 5e symphonie de Beethoven et on peut dire que la vigueur des plans comme la douceur de certaines séquences suivent le mouvement de l'orchestre. Il faut voir avec quel acharnement Adam articule les passages à partir de la 16e mesure et il faut observer avec quel détachement Lasocki parvient à rendre le sublime andante de la partition.

Il faut ajouter que Wajda est servi admirablement par des acteurs de premier plan. Krystyna Janda (nous l'avions découverte dans *L'Homme de marbre*) rend le personnage de Marta avec conviction et féminité. Son envoûtement pour Lasocki se lit sur son visage, surtout quand elle est couchée dans l'herbe «buvant» les moindres gestes du maestro. John Gielgud apporte sa prestance et son flegme britannique à Jan Lasocki, tandis qu'Andrzej Seweryn devient pitoyable et pathétique dans le rôle ingrat d'Adam.

Après *L'Homme de marbre* et avec *Le Chef d'orchestre*, Andrzej Wajda continue à soulever subtilement et profondément des problèmes de son pays... et de notre temps. Il est un des moralistes les plus écoutés, grâce à la qualité supérieure de son oeuvre. Il nous reste à attendre avec confiance le dernier volet de cette trilogie polonaise: *L'Homme de fer*.

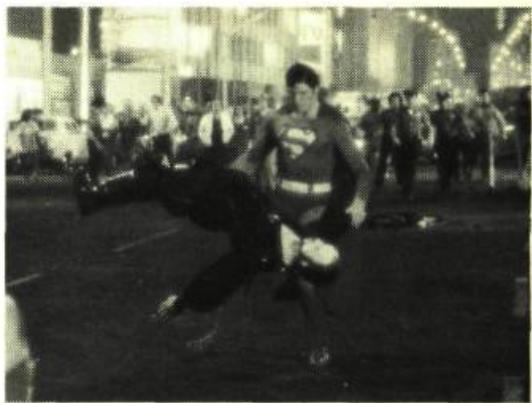
Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Andrzej Wajda — Scénario: Andrzej Wajda, d'après un entretien avec le chef d'orchestre Andrzej Markowski — Images: Sławomir Idziak — Musique: Ludwig van Beethoven — Interprétation: John Gielgud (Jan Lasocki), Krystyna Janda (Marta), Andrzej Seweryn (Adam), Jan Clecierski (le père de Marta) — Origine: Pologne — 1980 — 101 minutes.

SUPERMAN II • Le premier *Superman* avait déjà fait un malheur, à juste titre, parce que le film se voyait sans ennui, et était même assez réussi. Mon collègue, Marc Letremble, dans son compte rendu en janvier 1979 (page 41) semblait du moins de cet avis.

J'ai vu *Superman II* à Paris, cet hiver, par un inexplicable mystère de distribution: la sortie du film, prévue ici pour juin, s'est effectuée dans les délais prévus. Pourquoi est-il sorti le 6 décembre dernier à Paris et en Italie? Bien fin est celui qui le dira. Quoi qu'il en soit, et après l'avoir revu pour me rafraîchir la mémoire, mon opinion n'a pas varié: Richard Donner avait bien fait, Richard Lester fait mieux. Et il fait même si bien qu'il y a Salkind, le producteur vient de lui renouveler son contrat pour *Superman III*, ainsi que pour Chris Reeve, bien sûr. «Et pourquoi pas IV, V, VI ou même VIII», d'ajouter Salkind, qui envisage une véritable saga à l'instar de *Star Wars*. Selon lui, les deux premiers *Superman* ont coûté environ 110 millions, mais ces chiffres ont rapidement dépassé la cote d'alerte avec les procès intentés par Marlon Brando, Mario Puzo (l'auteur du scénario) et Richard Donner, qui s'estiment «parfaitement lésés» et qui accusent le producteur de les avoir privés frauduleusement d'une part de leurs revenus. On se souviendra que ce même genre de procès avait divisé l'opinion et les protagonistes des trois ou quatre mousquetaires mis en scène, il y a quelques années par le même Lester. Le producteur hausse les épaules, fataliste: «Tous les films qui font plus de \$140 millions ont des procès d'un genre ou d'un autre.»

La suite des aventures de l'Homme d'acier nous entraîne au sommet de la Tour Eiffel (!) où des bandits vont faire exploser une bombe atomique, rien que ça! Superman, que rien n'arrête, emporte la bombe (et l'ascenseur dans lequel elle est cachée) dans l'espace, où elle explose sans causer de tort à personne... sauf que l'énergie dégagée permet aux trois criminels emprisonnés dans l'espace (dans le premier *Superman*) par les savants de Krypton de se libérer eux aussi, et d'aller asservir la Terre. Comme Superman, ils sont invulnérables, comme Superman, ils emploient leurs super-pouvoirs, mais pour faire le mal. Le monde plie le genou, comme le Président des États-Unis, ô horreur suprême! et on cherche partout Superman. Où est-il? En train de filer le parfait amour avec Lois Lane, qui a, entretemps, découvert sa véritable identité. Dès le deuxième film, un élément majeur de suspense est ainsi émué. La bande dessinée originale (qui parut pour la première fois en juin 1938 dans le premier numéro de *Action Comics*) avait réussi à tenir en haleine son public pendant plus de



trente ans avant que la curieuse Lois ne découvre le pot aux roses. D'ailleurs, dans les bandes dessinées des années 55-60, nous avons droit à Superman, Supergirl, Superboy, et aussi Superdog, sans parler de Madame Superman, puisque Clark Kent épouse Lois Lane...

Donc Superman se cache avec Lois Lane dans sa Forteresse de la Solitude, perdra — momentanément — ses super-pouvoirs, invoquera l'aide de son père par delà le temps et l'espace, et sortira, bien entendu, victorieux de multiples épreuves, avec l'aide de son ancien ennemi Lex Luthor. Eh oui! Lester, qui possède un sens plus poussé de l'humour que Donner, a fait des merveilles avec le scénario un peu laissé pour compte par Puzo. La musique, originalement composée par John Williams, illustre admirablement ce changement: Ken Thorne a pris les thèmes — maintenant célèbres — de Williams, et les a triturés, amalgamés, ornés, tendrement enlacés de mélodies nouvelles, donnant ainsi une dimension un peu plus large, un peu plus ironique au propos arrangé avec une ironie semblable par Lester. Un tel film ne se raconte pas. On va le voir comme à Guignol, comme ce *Clash of the Titans* dont je parle ailleurs. Et de tels films entretiennent soigneusement ce fait. Mais si on le sait, si on l'accepte pour ce qu'il est, pourquoi s'en faire? Le film est bien fait, bien joué, très soigné dans sa facture et sa réalisation, les effets spéciaux sont généralement convaincants. Que demander de plus? Asseyez-vous dans votre fauteuil, ouvrez tout grands les yeux, et laissez-vous aller.

C'est tout! Ca ne va pas plus loin, c'est charmant, divertissant et, au second degré, révélateur d'une mentalité, d'une époque et d'une conception de la vie. L'«Americain Dream» n'est pas mort. Il s'appelle Superman, et il domine le monde!

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Richard Lester — Scénario: Mario Puzo, David Newman et Leslie Newman — Images: Geoffrey Unsworth et Bob Paynter — Musique: Ken Thorne, d'après les thèmes de John Williams — Interprétation: Christopher Reeve (Clark Kent / Superman), Margot Kidder (Lois Lane), Gene Hackman (Lex Luthor), Jackie Cooper (Perry White), Terence Stamp (le général Zod), Susannah York (Lara), Jack O'Halloran (Non), Ned Beatty (Otis), Sarah Douglas (Ursa) — Origine: Grande-Bretagne — 1980 — 127 minutes.

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE • Publié en 1934 chez Alfred A. Knopf, Inc., *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain raconte l'histoire de Frank Chambers,

un jeune homme de vingt-cinq ans qui s'éprend passionnément de Cora Papadakis, la jeune et sensuelle épouse du propriétaire vieillissant d'une station-service. Relatée dans un style journalistique frôlant le sensationnalisme, l'aventure existentielle de Frank et de Cora s'inscrit sous le signe de la fatalité. Après avoir tenté une première fois d'assassiner sans succès Nick, l'époux de Cora, les amants réussissent finalement à se débarrasser de l'encombrant mari en simulant un accident. Soupçonnés de meurtre prémédité, Frank et Cora sont emmenés progressivement à se méfier l'un de l'autre et à se prendre dans leurs sentiments de culpabilité. Echappant de justesse à la justice, ils ré-animent leur passion amoureuse au moment où Cora apprend à Frank qu'elle est enceinte mais le destin les épie sournoisement. La mort les séparera au sommet de leur bonheur.

Sans en avoir jamais les droits cinématographiques, Luchino Visconti porta très librement à l'écran, en 1942, le célèbre roman de

Cain. Premier grand chef-d'oeuvre du néo-réalisme italien, *Ossessione* demeure toujours l'un des meilleurs films de Visconti et, sans contredit, la meilleure adaptation cinématographique du roman de Cain. En 1945, Tay Garnet mit en vedette Lana Turner et John Garfield dans une adaptation fabriquée du même roman. D'une architecture dramatique complètement artificielle, le film de Garnet se caractérise par une mise en scène rigide et involontairement claustrophobique, une atmosphère factice de studio, un symbolisme pesant et une fade interprétation de Lana Turner. Aujourd'hui, le film paraît plus risible que véritablement tragique.

Si Tay Garnet forçait constamment le ton tragique et dénaturait l'oeuvre de Cain par un surcroît d'application cinématographique, Bob Rafelson, auteur de la plus récente adaptation du roman, en trahit l'esprit et la lettre par un excès de sophistication visuelle située aux antipodes de la prose crue, laconique et objective de Cain. La photographie veloutée et maniérée de Sven Nykvist, le scénario laborieux du grand dramaturge américain David Mamet, le rythme étriqué et la réalisation pesante de Rafelson ont gauchement essayé de transcender le ton presque neutre du style de Cain et d'insuffler un lyrisme flamboyant à un récit incisif exposé avec une efficacité et une rigueur chirurgicales. Là où Cain évitait l'emphase narrative et la grandiloquence littéraire, Rafelson et Mamet surchargent jusqu'au baroque, privilégient l'outrance dramatique, soulignent à gros traits ce qu'il aurait fallu évoquer et s'engluent dans un cynisme et une aliénation beaucoup trop contemporains.

Voulant adapter le roman aux goûts du jour, Mamet et Rafelson ont pris un évident plaisir morbide à visualiser intempestivement tout ce que l'oeuvre littéraire recèle de sexualité hypertrophiée, de jalousie destructrice, de violence sauvage et brutale, de désirs exacerbés et de passions tempétueuses. Lorsque Frank, fou de désir, embrasse violemment Cora pour la première fois, Cain écrit: «Je l'ai prise dans mes bras et j'ai écrasé ma bouche contre la sienne... Je l'ai mordue. J'ai planté mes dents si fort dans ses lèvres que j'ai senti le sang gicler dans ma bouche. Il coulait sur son cou quand je l'ai portée au premier étage.» Cette description brève,

méticuleuse et imagée d'un premier contact physique passionné trouve sa transposition cinématographique dans la longue séquence où Frank fait violemment l'amour à Cora sur une table de cuisine. Les gros plans insistants et claustrophobiques détaillent excessivement toutes les facettes de l'élan sexuel et ne laissent absolument rien à l'imagination du spectateur. Lorsque Frank se venge d'un petit maître-chanteur, la caméra se complait à montrer le sang qui gicle de toutes parts, la tête de la victime projetée féroce contre un mur et les gestes brutaux de Frank. Rafelson et Mamet dépeignent les ébats sexuels et les explosions de violence de façon tellement littérale et microscopique que le film, horriblement étouffant et irritant, devient vite un médiocre amalgame et une vile exploitation des deux grands pôles du cinéma américain des dernières années: sexe et violence.

Dans le roman, le style concis de Cain épure au maximum l'itinéraire psycho-affectivo-sexuel des amants. Le film, au contraire, s'évertue à surcharger le drame, à étirer au maximum toutes les manifestations de brutalité, à sur-signifier et à amplifier inutilement le cynisme du roman. Curieusement, il ne se dégage du film de Rafelson aucun accent véritablement tragique. L'aventure de Frank Chambers et de Cora Papadakis n'accède jamais au niveau de la tragédie parce que Rafelson et Mamet se cantonnent dans le mélodrame, ne montrent jamais à l'oeuvre les mécanismes du destin et perdent de vue toutes les forces extérieures qui, dans le roman, déterminent et gouvernent la vie du couple meurtrier. En altérant le dénouement du roman, Rafelson et Mamet font de Cora et de Frank des êtres pathétiques tandis que Cain en fait des personnages fondamentalement tragiques.

Il faut dire que la présence de Jack Nicholson contribue à grossir les failles de l'entreprise et à dénaturer la vision de Cain. Dans le roman, Frank Chambers a vingt-cinq ans et une dureté toute juvénile. Son honnêteté foncière et sa lucidité courageuse sont progressivement minés et pervertis par sa passion amoureuse aveugle. Cain nous fait très bien et très clairement comprendre tout ce qui attire la jeune et séduisante Cora vers cet être attachant et marqué au fer rouge par une vie difficile faite

d'errances et de perpétuels recommencements. Son époux, un homme d'âge moyen pas très futé et peu sensible à ses besoins réels, lui répugne physiquement. Dès qu'elle le sent approcher, Cora se cabre discrètement et se soumet passivement à ses caresses et à son toucher. On comprend tout ce qui la pousse instinctivement dans les bras de Frank. Le plaisir masochiste qu'elle éprouve à être prise violemment par Frank est inversement proportionnel au dégoût que lui inspire Nick. Beaucoup trop âgé pour le rôle, Nicholson exagère tous les tics qu'il a mis au point dans *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, perfectionnés dans *Chinatown* et poussés jusqu'au ridicule dans *The Shining*: yeux moqueurs en coin, sourcils en accents circonflexes, et sourires crispés de requin. Dans le roman, Cora avoue à Frank: «Avec toi, je n'ai pas besoin de mentir. Et tu es propre. Tu n'es pas gras. Frank, tu sais ce que ça veut dire: être gras? C'est impossible. Un homme ne peut savoir ce que c'est pour une femme. Etre toujours autour de quelqu'un de gras, de quelqu'un qui vous soulève le coeur quand il vous touche... Je ne peux pas le supporter davantage.» Le film ne nous permet jamais de comprendre ce qui attire Cora vers Frank car celui-ci est physiquement aussi répugnant, aussi «gras», que Nick, campé avec finesse par John Colicos. Interprété de manière outrancièrement expressionniste par Nicholson, Frank Chambers n'inspire, contrairement à un personnage tragique, aucune pitié ou compassion.



Le seul véritable intérêt du film est l'interprétation sincère et nuancée de la radieuse Jessica Lange dont le *King Kong* de John Guillermin avait révélé le talent très prometteur. Personnifiant la mort dans l'indigeste *All That Jazz* de Bob Fosse, la jeune comédienne n'avait jamais l'occasion d'y déployer toutes ses ressources affectives. Même si dans le film de Rafelson son jeu s'avère souvent indécis et gauche, Jessica Lange possède une volupté naturelle, une sensibilité à fleur de peau, une démarche hypnotique, une sensualité mystérieuse et une intelligence aiguë qui font de Cora le seul personnage réellement intéressant de *The Postman Always Rings Twice*. Avec les moyens les plus simples, Jessica Lange parvient à créer une femme d'une complexité à la fois attachante et troublante et d'une intensité douce et cruelle. Tous les pores de sa peau transpirent le plaisir de jouer et de se livrer à un personnage charnel et bizarrement éthéré. Dans le roman, Cain installe Frank au centre même du récit. Tout y est raconté à la première personne. Le lecteur adopte constamment le point de vue de Frank. L'interprétation de Jessica Lange opère un véritable déplacement d'intérêt. Là où il faudrait normalement prêter intérêt et attention à ce qui arrive à Frank, on découvre vite qu'il est beaucoup plus fascinant d'observer Cora. Jessica Lange réussit, à elle seule, le tour de force d'illuminer un film par ailleurs bien triste et bien accablant.

André Leroux

GÉNÉRIQUE - Réalisation: Bob Rafelson — Scénario: David Mamet, d'après le roman de James M. Cain — Images: Sven Nykvist — Musique: Michael Small — Interprétation: Jack Nicholson (Frank Chambers), Jessica Lange (Cora Papadakis), John Colicos (Nick Papadakis), Michael Lerner (Katz), Anjelica Huston (Madge Allen Kramer), John P. Ryan (Kennedy) — Origine: États-Unis — 1981 — 122 minutes.

BREAKER MORANT • Nous sommes au début du siècle. La guerre des Boers, amorcée en 1899, bat son plein en Afrique du Sud, où s'affrontent les Boers, paysans de souche hollandaise

établis depuis 1652, et les membres de l'Ordre britannique, envieux des importantes mines d'or se situant sur les terres de leurs adversaires. Depuis longtemps, cette guerre délaisse les lois militaires de base pour prendre l'aspect d'une véritable guérilla, où tous les coups sont permis. Harry Morant, dit Breaker, officier australien d'origine anglaise, combat aux côtés de l'Empire britannique. Brillant soldat, il forme avec plusieurs compatriotes australiens une unité de choc spéciale, chargée des attaques parallèles brutales. Les ordres qu'il reçoit sont stricts: aucun prisonnier ne doit être pris; l'exécution est donc de rigueur, et cela, dans l'ensemble de l'unité. Ce qui n'empêche pas Morant et deux de ses compagnons d'armes de se voir traînés devant la Cour martiale sous l'accusation d'avoir exécuté plusieurs prisonniers, dont un missionnaire allemand. Malgré une défense infaillible, ces trois hommes seront condamnés par une puissante machinerie politique.

Voilà une oeuvre majeure d'une force peu commune que nous offre Bruce Beresford qui, avec Fred Schepisi et Peter Weir, est l'un des plus importants cinéastes de l'Australie. *Breaker Morant*, lauréat de dix prix de l'Académie australienne en 1980, arrive subtilement à ses fins dramatiques grâce à de nombreuses finesses, remarquables malgré leur discrétion ou plutôt, grâce à cette discrétion. Film d'époque particulièrement soigné, abondant en détails révélateurs d'un mode de vie périmé, il laisse l'occasion aux Australiens de peindre une fois de plus leur passé comme eux seuls savent le faire, c'est-à-dire avec sobriété et efficacité. L'Histoire, ici, est reconstituée avec un froid réalisme, au lieu d'être réinterprétée au travers d'un prisme quelque peu délirant à l'instar des Allemands. Mais les mérites de Beresford se situent à un tout autre niveau que celui de la simple représentation honnête des faits. Nos plus heureuses surprises découlent plutôt de l'habileté qu'il manifeste à déjouer ingénieusement les nombreux pièges que comportait initialement son projet, pour réussir une oeuvre personnelle valable et originale.

Car du projet de *Breaker Morant*, il y avait tout à craindre. Son origine théâtrale, qui risquait de noyer le film sous un déluge de mots inintéressants visuellement; sa nature de procès



filmé, genre ingrat et trop souvent exploité plus ou moins adroitement, auquel se butèrent de nombreux réalisateurs; son sujet délicat, facilement capable de sombrer dans une indéfendable apologie du fascisme, menaçaient tout créateur de nombreux écueils. Heureusement, le résultat fait fi de tous ceux-là en les contournant avec sagesse.

L'auteur évite l'impasse théâtrale grâce à une construction intelligente qui mène de front un montage justifié, alternant entre le passé et le présent. On dénote également, tout au long du film, un constant souci de transcender le genre. On pense ainsi aux meilleures réussites du genre (de *Twelve Angry Men* à *Sleuth*), où l'auteur délaissait la représentation pure ou sa transposition, pour une complète reconception personnelle de l'oeuvre originale.

Le dilemme politique propre à *Breaker Morant* disparaît également devant le soin qu'ont mis Beresford et ses deux co-scénaristes à multiplier les facettes des personnages mis en cause, et ainsi à s'élever au-dessus de tout manichéisme primaire, de droite à gauche. Leur préoccupation n'est donc pas idéologique mais nationaliste. Les trois soldats ne sont pas condamnés pour avoir obéi à des ordres immoraux mais pour éloigner l'Allemand de l'Afrique du Sud. Ainsi, on sacrifie trois militaires australiens pour l'édification de l'Angleterre, au lendemain de l'indépendance de l'Australie. Vu sous cet angle, Harry Morant ne prend figure ni de martyr

ni de crapule, et ne demande ni condamnations ni excuses, à l'image du Jimmie Blacksmith de Schepisi.

Avec une équipe d'interprètes absolument magnifique, dominée par un Jack Thompson, Lauréat du Prix du meilleur second rôle masculin à Cannes 80, *Breaker Morant* constitue l'une des découvertes les plus riches de l'année, confirmant, comme si besoin était, l'excellente santé du cinéma australien.

Richard Martineau

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Bruce Beresford — Scénario: Bruce Beresford, Jonathan Hardy et David Stevens, d'après une pièce de Kenneth Ross — Images: Don McAlpine — Musique: Phil Cunneen — Interprétation: Edward Woodward (le lieutenant Harry Morant), Jack Thompson (le major J.F. Thomas), John Waters (le capitaine Alfred Taylor), Bryan Brown (le lieutenant Peter Handcock), Rod Mullinar (le major Charles Bolton), Lewis Fitz-Gerald (le lieutenant George Witton) — Origine: Australie — 1980 — 106 minutes.

THE FOUR SEASONS • Réunissez dans un même film deux des vedettes les plus populaires de la télévision et votre succès financier est assuré.

La série M.A.S.H. constitue, depuis plusieurs années, l'aliment quotidien des postes américains et Alan Alda y tient un rôle important.

Carol Burnett a rendu célèbre son show avant de triompher encore dans un retentissant procès de diffamation contre un hebdo à sensation.

Rendons justice à Monsieur Alda. Il ne se contente pas d'exploiter sa propre notoriété et celle de sa partenaire pour s'enrichir facilement et sans effort.

Alan Alda avait écrit le scénario de *The Seduction of Joe Tynan* qu'avait porté à l'écran Jerry Schatzberg. Cette fois, non seulement il écrit le scénario de *Four Seasons*, mais fait également la réalisation. Dans ces deux films, il s'intéresse à la santé de toute une partie de la société américaine.

Cette fois, le milieu politique de Washington fait place à la classe moyenne de New York. Cela aurait pu, d'ailleurs être n'importe quelle grande ville des États-Unis.

Épuisés par leur routine quotidienne, qu'il s'agisse de routine professionnelle ou de routine familiale, les gens profitent de quelques journées de vacances pour y échapper et retrouver ce qui reste encore de la nature. Tant mieux s'ils peuvent le faire en compagnie de quelques amis. On pourra s'amuser mieux.

Alda nous conte donc l'histoire de quatre brèves vacances que trois couples amis entreprennent au cours de quatre saisons successives: le printemps, l'été, l'automne et l'hiver (oui, dans cet ordre classique, s'il vous plaît!).

Idee ingénieuse. Elle permettra quelques belles images d'extérieurs assaisonnées de bonne propagande touristique pour les États-Unis.

Il serait dommage que le spectateur se contentât du premier niveau de signification: l'aspect anecdotique des avatars festivaliers des protagonistes. À ce point de vue, le film a des hauts et des bas. Amusant ici et là, un peu ennuyeux par moments, à la limite de bon goût dans la séquence nocturne à bord du yacht où le sommeil de deux couples est perturbé par les réverbérations sonores des ébats du troisième.

Le dialogue manque de l'étincelle qui caractérise les bonnes comédies américaines. Les acteurs, excellents dans l'ensemble, font ce qu'ils peuvent pour animer leurs personnages. Il faut signaler la discrétion des deux vedettes principales dont le jeu demeure sobre à tout instant, même dans les situations qui invitaient la charge. Jack Weston crée une silhouette savoureuse de dentiste qui se prend pour un maître cuisinier. Sandy Dennis joue le rôle ingrat d'une femme insupportable, éprise de photographie et finalement abandonnée par son mari qui lui préférera une jeune hôtesse, genre très pin-up.

Des trois ménages, c'est le seul qui se sépare. Les deux autres continueront plus ou moins unis.

Malgré de longues années déjà passées ensemble, peut-on dire que chacun de ces couples forme une famille? Le dentiste n'avait pas d'en-

fants. Pour les deux autres, nous faisons connaissance de leurs deux filles lors du week-end des parents à l'élégant «College» où on les a placées. La fille du ménage Alda-Burnett semble plus ou moins s'entendre avec sa mère. L'autre, dont les parents viennent de se séparer, offre une image presque trop visiblement désespérée. Dans aucun cas le film ne nous donne quelque raison de penser qu'il y avait une vraie vie de famille dans ces foyers. À ce point de vue, on ne peut résister à une pénible impression de vide.

Il faudrait cependant aller plus loin et se demander si les quelques éléments du style de vie américain plutôt insignifiant décrits par Alda ne lui permettent pas d'interroger la société sur ses valeurs, vraies ou fausses.

Quand l'avocat à succès, interprété par Alda, agace ses compagnons de vacances en leur reprochant de ne jamais parler de choses sérieuses, n'est-ce pas un reproche que l'auteur du film adresse à ses compatriotes? Ne les trouve-t-il pas trop préoccupés par des bagatelles, trop insensibles aux graves interrogations de la vie?

Quand il nous montre le dentiste sauvé du naufrage dans un lac gelé et qui se désespère à voir sa nouvelle Mercedes disparaître à son tour sous la glace brisée, ne veut-il pas dénoncer l'attachement excessif aux biens matériels, attachement qui nous fait oublier la valeur de notre propre vie?

Puisqu'il suscite ce genre de question, le nouveau film d'Alan Alda n'est pas dépourvu d'intérêt. Il pourrait même servir de bon point de départ à des débats sur la crise de la famille nord-américaine. On ne peut pas lui nier, par ailleurs, quelques qualités de passe-temps agréable.

André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Alan Alda — Scénario: Alan Alda — Images: Victor J. Kemper — Musique: Antonio Vivaldi — Interprétation: Alan Alda (Jack Borroughs), Carol Burnett (Kate Borroughs), Len Cariou (Nick Callan), Sandy Dennis (Anne Callan), Jack Weston (Danny Zimmer), Rita Moreno (Claudia Zimmer), Bess Armstrong (Ginny Newley), Elizabeth et Beatrice Alda (Beth et Lisa) — Origine: États-Unis — 1981 — 107 minutes.

CLASH OF THE TITANS • A un moment où les «spéciaux» toujours plus spectaculaires envahissent nos écrans par le truchement de films situés dans un temps et un espace

toujours plus éloignés, toujours plus différents, toujours plus sophistiqués, il est rafraîchissant de voir enfin une oeuvre simple, sans prétention, et visant essentiellement à la détente!

Ray Harryhausen signe, avec *Clash of the Titans*, sa deuxième incursion dans la mythologie grecque. Après la quête de la toison d'or dans *Jason and the Argonauts*, c'est à la légende de Persée et d'Andromède qu'il s'en prend, cette fois-ci, avec un budget de beaucoup supérieur à celui alloué à ses autres films, une distribution prestigieuse et son procédé de Dynarama considérablement amélioré. On se souviendra que le procédé Dynarama, inventé par Harryhausen, place des éléments animés image par image dans un contexte naturel ou réel; et la combinaison des prises de vues avec un matte et des surimpressions donne au spectateur l'illusion que le héros se bat réellement contre un griffon, que des squelettes le menacent de sabres effilés ou que la Méduse, avec ses serpents sifflants sur sa tête, mi-femme, mi-serpent, et grandeur nature, l'attend dans un méandre de sa caverne.

Cinéma d'enfant, certes, épris de merveilleux et de rêve, mais aussi voyage au pays des Dieux de l'Olympe, et redécouverte des vieux mythes...



«Nous avons commencé à penser à *Clash* dès 1975, indique le scénariste Beverly Cross (et mari de Maggie Smith, qui joue dans le film le rôle de Thetis). Je vivais en Grèce, à cette époque, dans une petite île appelée Skiathos, toute proche de celle où la légende dorée des héros et des Dieux place l'arrivée de Persée bébé, dans un berceau fermé et flottant, l'île de Sérifos. À la suite des succès répétés des *Sindbad*, il avait été question de reprendre la formule. Lorsque je suis arrivé avec mon idée et un résumé du scénario, Harryhausen, qui est passionné de mythologie grecque (ainsi qu'il l'avait prouvé avec sa version de *Jason and the Argonauts*), accepta d'enthousiasme.» Cross, conscient des limites que les films précédents de Harryhausen accusaient (une distribution de gens peu connus, un budget restreint, des horaires de tournage groupés), prit les grands moyens et alla montrer son scénario à Sir Laurence Olivier qui, charmé de pouvoir jouer un autre rôle amusant, accepta celui de Zeus. À partir de ce moment-là, la partie était gagnée; MGM vota un budget de 15 millions, et le tournage commença, dans le vieux studio de Pinewood, ainsi qu'au large de l'île de Malte, et en Grèce. Le scénario a exigé 244 séquences d'animation, et 202 décors différents, et Harryhausen estime, dans *Clash*, avoir produit certains effets spéciaux parmi les plus réussis qu'il ait jamais entrepris.

Le film se voit sans ennui, et rappelle les livres d'images de notre enfance. Une belle jeune fille enchaînée à son rocher et menacée par un monstre marin est délivrée in extremis par le héros beau, jeune et fort. La vengeance des Dieux est spectaculaire et dans la logique des textes grecs. Enfin, plusieurs monstres de toutes sortes provoquent, tour à tour, l'amusement, de légers frissons, l'attendrissement et aussi un rêve. Certains moments sont même à la fois intelligents et bien venus: les «manipulations» de Zeus vis-à-vis de ces pauvres mortels; la dimension divine, et pourtant terre-à-terre des dieux, telle qu'elle est indiquée chez Homère, Hérodote, Platon et Diodore, la très belle séquence de Pégase, apprivoisé par Persée; celle, spectaculaire, qui oppose Calibos (très évidemment inspiré par le Caliban de «La Tempête», de Shakespeare), à Persée, combinant un acteur vivant et de l'animation, dans des marais fumants; et celles enfin, où le Kraken (emprunté à la mythologie nordique) est détruit

par Persée qui le pétrifie avec la tête de Méduse... De beaux moments donc, de l'excellent travail, un scénario qui se tient, mais l'obligation, pour voir ce film, d'y aller avec un esprit et un cœur d'enfant. Si vous arrivez à cela, vous ferez comme moi: vous adorerez le film.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Desmond Davis — Scénario: Beverly Cross — Musique: Laurence Rosenthal — Effets spéciaux: Ray Harryhausen — Interprétation: Harry Hamlin (Persée), Judi Bowker (Andromède), Burgess Meredith (Ammon), Laurence Olivier (Zeus), Maggie Smith (Thetis), Flora Robson, Anna Manahan et Freda Jackson (les trois sorcières), Claire Bloom (Henra), Ursula Andress (Aphrodite), Sian Phillips (Cassiopée) — Origine: Etats-Unis — 1981 — 117 minutes.

L A CAGE AUX FOLLES • Puisque tout a été dit, il faudra donc que je parle. Ce que j'en pense? Qu'on le veuille ou non, il faut admettre le phénomène. Qu'une aventure on ne peut plus démente fête bientôt sa décennie au théâtre, c'est beaucoup. Qu'elle se multiplie, sans que l'on puisse se figurer le chiffre de la fin, c'est énorme. Qui aurait cru que le travesti à perruque rousse puisse damer le pion à toute l'Amérique spatiale? Si la chose surprend, choque ou emballa, elle demande tout au moins qu'on se pose des questions, sinon à soi-même, du moins à son compagnon.

Jean Poiret, pour le Français moyen, sans parler des extrêmes, c'est un monstre de théâtre. Longtemps interprète aux côtés même de Michel Serrault, il présente en 1970 une comédie intitulée «Douce, mère», premier des fruits de sa propre plume. Ce n'est que trois ans plus tard, sur les planches du Palais-Royal, qu'il ouvre à Paris la porte de sa «Cage aux Folles». La France bat des ailes. Il y a tant d'oiseaux aux guichets que, le temps s'écoulant, l'entreprise

marche encore. Fidèle à lui-même et toujours avide de succès, le cinéma perçoit la bonne piste, écarte les barreaux et engendre à son tour une première *Cage aux folles*. Partout, le succès populaire. Le monde entier vient ainsi partager la volière. «Toutes, elles y viendront toutes», de dire Albin-Zaza, avachi dans des coussins mauves.

La Cage aux Folles ne se raconte pas, même si on en meurt d'envie. Non par peur de trahir le chef-d'oeuvre qu'elle n'est pas, mais pour lui garantir justement sa valeur la plus éclatante: elle se vit. Elle est totalement débile, mais elle se vit. Au delà d'une mécanique un peu gentille et moins inhabituelle, Poiret a su créer de toute pièce un monde hystérioriforme, en apparence illogique, mais qui finit par atteindre son équilibre à lui, peut-être aussi sa sensibilité. Et c'est ça qui fait qu'Albin, au haut de ses talons, est drôle, si drôle. En lui, il y a le burlesque et le pathétique. En lui, une sorte de Paillasse des temps modernes. Il n'existait pas: il a fallu l'inventer.

Renato et sa Zaza sont les propriétaires d'une boîte de travestis sur la côte méditerranéenne. Ensemble, ils partagent l'erreur de jeunesse du premier, un fils, Laurent, pour qui le moment est venu d'envisager le mariage. Pas qu'une petite affaire lorsqu'on songe que les frivoles mamans se devront d'être introduites au futur beau-papa, rien de moins que le président de la Société morale chrétienne. Un cri de trop, une hanche qui trahit, trois pirouettes à peine et la belle-famille découvre au fond des assiettes de jeunes grecs s'adonnant à un curieux saute-mouton. La farce éclate. C'est le collant couleur chair, le boa vieux rose, les écarts de Cocotte. C'est le premier volet de *La Cage aux Folles*, le miroir tout juste déformé de son prédécesseur sur scène. Les preuves ne sont plus à faire. De la bonne volonté, des mains propres, on déplume l'histoire de quelques gonzesses et le projet va bon train. Peu de mérite donc pour Edouard Molinaro qui pratique un cinéma sans prétention, il est vrai, mais qui n'en est pas pour autant un monument d'invention. Décor unique, effets déjà éprouvés, du théâtre filmé, sans plus. A peine un rayon de soleil de la côte. On aurait imaginé à l'écran des folles un peu plus aventureuses.

Il nous a fallu attendre (et pas si longtemps) *La Cage aux Folles no 2* pour nous les permettre. Ici, moins d'importance au texte, beaucoup plus à l'effet. Albin nous en met plein la vue; sa garde-robe est, ma foi, des plus enviables. C'est pour lui que le film a été fait et c'est pour lui que nous sommes venus. Mais pour le voir bouffer, pleurnicher et déambuler, il nous faudra assister aux malheurs de l'éternel micro-film recherché par l'espion qui n'excite plus personne. Heureusement l'aventure arrive à dévier, vers une satire plus colorée, un voyage à l'italienne dont on se souviendra longtemps. Et Molinaro là-dedans? Encore un travail correct compte tenu du genre de cinéma. Et puis, il faut lui rendre une qualité non négligeable: c'est lui qui, le premier, nous a fait connaître *La Cage aux Folles* et surtout, je ne vous apprendrai rien, ce qu'il serait convenu d'appeler le prodige Michel Serrault.

Serrault, devenu Albin, devenu Zaza! On n'a d'yeux que pour lui. Tantôt excitante Marlène Dietrich au galbe perdu, là «John Wayne jeune fille» dans sa salopette de vitrier, il faut le voir, épaissi, précieux comme pas un, dans un ravissant ensemble clair, sirotant quelque verre sur la terrasse d'un café, dans l'attente et l'espoir de charmer l'âme soeur, celle qui justement ne viendra pas. Ici, tout le drame de l'homosexuel vieillissant qui n'a plus les attraits d'antan. La mort de l'artiste aussi, que chirurgiens plastiques, parfumeurs et couturiers n'arrivent plus à retaper. Mais Albin, c'est encore plus, c'est on ne peut plus, je ne l'oublierai jamais, dans cette Sicile traditionnelle, confiné aux tâches ménagères, tripotant une boule de pâte, faisant la couture ou même les foins sous le soleil brûlant et les regards amoureux d'un paysan rustaud qui le prend pour ce qu'elle n'est pas. Mais que serait *La Cage aux Folles* sans Michel Serrault? La production sur scène de Montréal nous a permis de le constater. Ça pouvait devenir vulgaire et bien inoffensif.

Il reste que le triomphe demeure. La troisième tranche du grand écran est à nos portes. On nous annonce une version musicale de la chose à la Nouvelle-Orléans. A quand la vraie boîte de travestis sur le littoral français? A quand? Qu'on s'empresse d'y faire notre tour parce que Zaza, sous toutes ses formes, nous fait rire. C'est la vamp qui bouffe, la diva qui bavarde. C'est une célébrité. C'est la caricature



de toute une aristocratie, celle qui fait encore les beaux jours de la côte. C'est une façon d'oublier une sandale sur une roche, de crier «C'est rustique» en entrant dans une bergerie. Zaza c'est, somme toute, la dernière des grandes professionnelles. «Après elle, le néant.» Pour elle seule, le déplacement. Je ne peux plus beurrer de biscottes sans y penser. A vous rendre folle!

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Edouard Molinaro — Scénario: Jean Poiret, Francis Veber, Marcello Danon et Edouard Molinaro — Images: Armando Nannuzzi — Musique: Ennio Morricone — Interprétation:

La Cage aux Folles I: Michel Serrault (Zaza), Ugo Tognazzi (Renato), Michel Galabru (Charrrier), Claire Maurier (Simone), Rémi Laurent (Laurent), Bennie Luke (Jacob), Luisa Manneri (Andréa) — Origine: France / Italie — 1978 — 103 minutes.

La Cage aux Folles II: Michel Serrault (Albin), Ugo Tognazzi (Renato), Michel Galabru (Charrrier), Paola Borboni (Mme Baldi), Bennie Luke (Jacob), Giovanni Vettorazzo (Milan), Glauco Onorato (Luigi), Marcel Bozzuffi (l'agent secret français) — Origine: France / Italie — 1980 — 100 minutes.



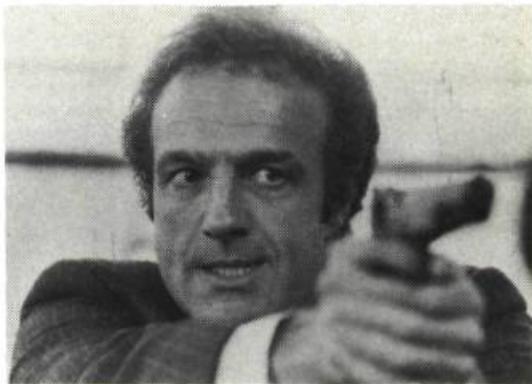
HIEF • Symphonie chromée à la gloire de l'Amérique de GM et de Reagan, *Thief* de Michael Mann n'a rien à voir avec la tradition du cinéma noir américain. Car Frank «the thief» n'est pas

un voleur ainsi que le titre veut bien nous le laisser croire. C'est plutôt un métallo, un petit entrepreneur consciencieux et solitaire qui trime dur pour se tailler une place dans le «paradis» de la libre entreprise.

«Tu as fait beaucoup d'argent avec les fruits de mon travail que j'ai arrachés à la sueur de mon front. Je veux la part qui me revient», ordonne-t-il à Leo, le chef de la pègre, qui l'a aidé à obtenir maison, famille, sécurité et travail. Métaphore de l'Amérique conservatrice qui se révolte contre l'État-Providence? Voilà bien le registre apologétique dans lequel ce film insiste pour se faire appréhender.

Le réalisateur ne se gêne pas. Tout au long du film, il ne rate pas une occasion pour souligner au crayon gras les démêlés de Frank dans une société bureaucratisée, désabusée, minée par l'inflation et les taxes. Mann fait tant et si bien dans le genre plaidoyer subtil du second degré qu'il désamorce toute l'intrigue du film et la réduit en une série de tableaux nocturnes et lénifiants qui ressemblent à autant de «spots» publicitaires pour brasseries.

De toute évidence, la psychologie n'est pas la principale qualité de Mann. Découps au chalumeau, les personnages interagissent entre eux avec la chaleur et la grâce de zombies fraîchement décryogénisés. James Caan campe sans conviction la macho «cool», un tantinet raciste, légèrement sexiste qui n'hésite pas à user de sa force pour sortir d'un bar sa blonde, platement interprétée par Tuesday Weld. C'est un dur, un solitaire au cœur tendre dans la pure tradition du héros américain. Son séjour en prison l'a marqué pour la vie. Le jour, il est propriétaire d'un parc d'autos; il «fait» les coffres-forts, la nuit, histoire d'arrondir ses fins de mois. Son association avec Leo débute bien mais finit bientôt par mal tourner. Les bars, les garages et sa Cadillac noire (qu'il conduit ostensiblement comme symbole de réussite et de respectabilité), balisent son univers.



Pour décrire ce monde en fusion, nocturne et souterrain, Mann met sur rails une formidable quincaillerie scénique, photographiée par Donald Thorin et enrobée par la musique sidérale de Tangerine Dream. Les scènes de vol constituent, bien sûr, le pivot autour duquel gravitent les restes pulvérisés de l'intrigue. Là, tout n'est qu'ordre et beauté. Par son ingéniosité, par l'effort sudorifique qu'il déploie, Frank, le marchand d'autos, est transfiguré. Astronaute des voûtes... bancaires, il délivre avec sa torche-excalibur le dieu dollar de son tabernacle de fer. Or, cet épigone de Vulcain, ce preux chevalier du Travail et de la Libre entreprise ne se contente pas de valeurs sujettes à la dépréciation. Non, ce qu'il recherche par-dessus tout c'est le diamant dur, pur, éternel, gage des valeurs impérissables de l'Amérique blanche et puritaine. On le voit, le mythe fonctionne ici à plein régime. Mais cette mécanique bien huilée ne tardera pas à se détraquer et atteindra un sommet d'incongruité lors de la scène finale.

Fauché par une rafale de mitraillette, Frank s'écroule. Il va mourir. Mais voilà qu'il se redresse péniblement, se secoue un peu puis disparaît dans la nuit. Seul. L'issue de ce duel incroyable ne convainc personne. N'ayant ni le lyrisme épique de Leone, ni la violence sourde et puissante de Scorsese, la vengeance dépeinte par Mann s'aplatit bêtement dans les clichés les plus éculés. Décidément, les héros vieillissent mal.

Fulvio Caccia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Michael Mann — Scénario: Michael Mann, d'après un roman de Frank Hohimer, «The Home Invaders» — Images: Donald Thorin — Musique: Tangerine Dream — Interprétation: James Caan (Frank), Tuesday Weld (Jessie), Willie Nelson (Okla), James Belushi (Barry), Robert Prosky (Leo), Tom Signorelli (Attaglia), Dennis Farina (Carl), Nick Nickeas (Nick), Norm Tobin (Guido), W.R. Bill Brown (Mitch), John Santucci (Urizzi), Gavin MacFayden (Boreksco) — Origine: États-Unis — 1981 — 123 minutes.



MY BRILLIANT CAREER •

Il y a quelque chose d'extrêmement émouvant dans l'histoire de Sybylla Melvyn issue d'une famille pauvre qui vit dans un coin perdu de l'Australie. Sybylla est une adolescente énergique et volontaire qui ne craint pas d'afficher ses besoins d'indépendance, sa soif de vivre, son refus de se plier aux conventions morales et sociales de son milieu et de son époque, sa vivacité intellectuelle et son besoin d'écrire. *My Brilliant Career*, le premier long métrage de Gillian Armstrong, se penche, avec humour, tendresse et compassion, sur le cheminement intérieur d'une jeune fille audacieuse dont les contradictions ne finissent jamais de nous étonner. Invitée à vivre chez sa riche grand-mère, interprétée avec finesse et sobriété par Aileen Brittain, Sybylla fait la connaissance de Harry Beechan, un jeune homme beau, racé, viril et élégant, fasciné par la vitalité, l'originalité et le charme de la jeune fille. Il est évident que Sybylla n'est guère indifférente aux avances de Harry. Elle recherche sa compagnie, se transforme à son contact et s'éprend vite de lui. La scénariste Eleanor Witcombe et la réalisatrice Gillian Armstrong tissent habilement une intrigue amoureuse qui zigzague au rythme des indécisions, des craintes, des besoins et des refus de Sybylla. La jeune fille ne peut se cacher les sentiments amoureux qui la possèdent et la dévorent mais elle sait fort bien que le mariage risque de l'éloigner à tout jamais de ses ambitions littéraires. Il lui est difficile d'écarter Harry de sa vie, de mettre de côté l'amour et de demeurer fidèle à son besoin d'écrire. Lorsqu'elle annonce finalement à Harry qu'elle ne

peut l'épouser, on lit, sur son visage crispé, tout ce que sa décision ultime implique de renoncements douloureux, de sentiments étouffés et d'émotions piétinées. Elle a besoin de Harry tout en étant consciente que l'amour et le mariage l'emprisonneraient et la détourneraient de son but: écrire.

My Brilliant Career repose, en grande partie, sur les épaules de son interprète principale, la merveilleuse et inoubliable Judy Davis. Dans son premier rôle à l'écran, Judy Davis se donne au personnage avec une espèce d'intensité rageuse qui surprend et émerveille. Elle n'accomplit absolument rien de banal, de prévisible et de conventionnel. Ses moindres gestes et regards, ses plus infimes battements de paupières, ses gestes les plus discrets ne se figent jamais dans les ornières d'un jeu stéréotypé et poussiéreux. Judy Davis possède l'art suprême de nous dérouter aux moments les moins prévisibles, de pousser toujours plus loin notre compréhension de Sybylla, de nous charmer avec les moyens les plus simples et d'allier une intelligence galopante à une sensibilité en constant éveil. Jamais consciente de la présence de la caméra, elle joue avec l'aisance naturelle, la grâce aérienne et la vitalité instinctive des plus grandes comédiennes de l'écran. Je ne pourrai jamais oublier le moment où, dans un élan de tendresse juvénile et de coquetterie amusée, Sybylla lance, dans l'escalier, un oreiller à Harry Beechan. Débute alors l'un des combats d'oreillers les plus cocasses, les plus extravagants et les plus originaux de toute l'histoire du cinéma. Le combat qui éclate dans l'escalier se poursuit dans le corridor, prend des dimensions presque épiques dans le jardin et se termine dans un champ immense par un radieux après-midi d'été. Sybylla se laisse aller à la joie de taquiner Harry et de le provoquer avec une sensualité enfantine. C'est sa façon indirecte et charmante de lui témoigner son amour et sa tendresse. On ne s'ennuie pas un seul instant en compagnie de Sybylla. Judy Davis embrase l'écran.

Adapté d'un roman semi-autobiographique de Miles Franklin, *My Brilliant Career* est un film de féministe qui ne force jamais le ton et qui ne noircit pas le personnage masculin afin de défendre et de prouver une thèse quelconque. Gillian Armstrong et Eleanor Whitcombe font de Harry

Beechan un être complexe et touchant, dérouter par la personnalité exubérante de Sybylla et fasciné par celle qui lui échappe. Loin d'être la caricature vivante du mâle insensible, bête, cruel et obtus, Harry est un jeune homme attachant qui respecte les désirs de Sybylla tout en ne les comprenant pas parfaitement. Il aime tellement la jeune fille qu'il ne voit pas comment le mariage pourrait être une entrave à sa carrière littéraire. Il découvre progressivement que l'amitié sincère est le seul lien, l'unique réalité qui puissent ultimement le rattacher à Sybylla. Interprété avec sensibilité par Sam Neill, Harry Beechan est un personnage de chair et de sang qui s'éveille, presque malgré lui, à l'amour. Il est lui-même surpris d'être attiré par une jeune fille bourrée de contradictions et fort éloignée de l'image qu'il se fait d'une épouse. Mais qui ne serait pas conquis par l'intelligence chaleureuse et le charme inhabituel de Sybylla Melvyn?

Gillian Armstrong peint avec énormément de tact, de précision et de justesse toutes les facettes d'une époque victorienne où la femme était emprisonnée dans un rôle d'épouse et de mère. Le film se déroule au cœur de la société australienne des débuts du siècle. A la vie rude, difficile et ingrate de la famille Melvyn, s'oppose l'existence aisée, cossue et calme de la grand-mère maternelle de Sybylla. Gillian Armstrong ne se leurre absolument pas sur l'imperméabilité des classes sociales australiennes au tournant du siècle. Elle souligne discrètement, sans emphase dénonciatrice, les pénibles conditions socio-économiques dans lesquelles patauge la classe paysanne entièrement coupée de la haute bourgeoisie qui nage dans l'aisance, le luxe, les bonnes manières, les conventions morales et le puritanisme rigide. Riche et sensuelle re-création de toute une époque où le paraître importe beaucoup plus que l'être, *My Brilliant Career* nous offre d'étonnants portraits de femmes enlées dans un étouffant carcan social. Madame Bossier, grand-mère de Sybylla, assume et défend toutes les conventions morales d'un milieu et d'une époque. Elle souhaite voir Sybylla entrer dans le rang et se plier aux exigences ancestrales. Elle aime sa petite-fille mais son éducation et ses valeurs l'empêchent de comprendre tout ce qui surgit en Sybylla. L'un des personnages les plus émouvants du film est sans contredit la tante Helen



brillamment interprétée par Wendy Hughes. Abandonnée et trahie par son époux, Helen vit, chez sa mère, une existence de recluse. Obligée de se comporter en célibataire docile et soumise, elle est parfaitement consciente du rôle de victime passive qui lui est assigné mais accepte, sans cri de révolte, sa situation d'emmurée vivante. *My Brilliant Career* est rempli de personnages mémorables qui nous hantent longtemps après la projection. Sa beauté incandescente repose non seulement sur le lyrisme frémissant de la mise en scène, sur sa souplesse narrative, sur une savante et complexe utilisation de la couleur, sur un rythme parfaitement contrôlé et sur l'abondance des détails justes et évocateurs mais aussi sur une utilisation envoûtante des immenses paysages australiens. Gillian Armstrong inscrit la trajectoire affective de Sybylla au cœur même de paysages qu'on dirait plus grand que nature. Elle exalte lyriquement l'épanouissement physique, moral et intellectuel de Sybylla en la plaçant au diapason de l'immensité et de la beauté grandiose des paysages. *My Brilliant Career* est un film radieux qui pousse toujours plus loin sa poésie élégiaque. C'est le meilleur film australien qu'il m'ait été donné de voir.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Gillian Armstrong — Scénario: Eleanor Whitcombe, d'après le roman de Miles Franklin — Images: Don McAlpine — Musique: Nathan Waks — Interprètes: Judy Davis (Sybylla Melvyn), Sam Neill (Harry Beechan), Wendy Hughes (Helen Bossier), Robert Grubb (Frank Hawdon), Alleen Brittain (grand-maman Bossier), Max Culien (M. McSwet) — Origine: Australie — 1979 — 101 minutes.