Document généré le 1 juin 2025 18:52

Séquences
La revue de cinéma

Sur nos écrans

Patrick Schupp, Jean-René Ethier et Patrick Schupp

Numéro 70, octobre 1972

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51465ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Schupp, P., Ethier, J.-R. & Schupp, P. (1972). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (70), 29–36.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1972

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

SUR NOS ECRANS

THE GODFATHER

"Le célèbre roman de Mario Puzo est devenu l'un des films les plus controversés de notre époque", lit-on dans la presse spécialisée. Le tournage a donné lieu à des "avertissements" de la mafia ; Marlon Brando (rôle-titre) a accepté de passer une audition, tellement il tenait au rôle ; le film enfin bat tous les records d'affluence dans les cinémas de Londres, New York, Montréal, Tokio, Paris etc. . . . Mais en fin de compte, le film vaut-il tout ce battage publicitaire ? a-t-il quelque valeur ? est-il une oeuvre si marquante ?

Eh bien, le film n'est pas une réussite exceptionnelle ; mais il y a incontestablement des moments passionnants, ou d'une extraordinaire beauté, et Marlon Brando réussit là l'un des grands rôles de sa carrière, sans aucun doute possible. Ceci dit, la construction du film laisse souvent à désirer et comme toujours lorsqu'on a lu le livre, on se rend compte de coupures ou d'escamotages du texte qui peuvent sembler importants. Par ailleurs, Francis Ford Coppola, le réalisateur, sans doute emporté par son sujet, s'est complaisamment attardé sur certaines scènes, (le mariage au début, l'enterrement de Don Carleone, certaines réunions "de famille"). L'intérêt faiblit parfois, et le dénouement du film (l'ascension de Michael à la place de son père et "godfather") m'a semblé manquer de la grandeur tragique nécessaire Bien sûr, si le film demeurait un cas relativement isolé, on pourrait crier au miracle. Mais lorsqu'il vient après **Le Cercle Rouge, French Connecton, Un flic,** et autres **Doulos,** sans parler de **Bonnie and Clyde** ou **Bloody Mamma,** on ne peut que constater sa qualité par rapport à des oeuvres qui font presque figure de classique.

Positivement, les mérites du film sont grands : le mariage de la fille, bien qu'un peu long, a su traduire, avec une admirable précision le style, l'allure, le tempérament et l'ambiance typique de cette colonie italienne émigrée, farouche, dominatrice, bardée de fusils et de revolvers comme de religion, et pourtant d'une naïveté paysanne surprenante (le côté folklorique y joue un rôle important). Le pendant de cette séquence est d'ailleurs la fuite de Michael, qui a tué un policier vers cette Sicile qui a donné le jour à ses aïeux : il n'y a aucune coupure de style, ce sont bien les mêmes gens qui vivent et demeurent de côté et d'autre de l'Atlantique. Irrésistiblement aussi, **Colomba** de Prosper Mérimée vient à l'esprit, car Godfather, ce n'est autre que l'arrière petit-fils de Mateo Falcone, dans un contexte à peine élargi et transmué. Le livre, encore plus que le film, donne cette impression.

Enfin, depuis que le crime paie, du moins au cinéma, on assiste à un renversement complet des valeurs, et c'est particulièrement évident dans **Godfather :** le point de vue adopté est celui d'une famille, d'un clan qui sous la conduite éclairée du chef de famille, et parrain de jeunes qu'il "protège", fait des "affaires", c'est-à-dire qui élimine, avec violence, les témoins gênants, les rivaux ou ceux qui ont trahi. Le meurtre, (strangulation, revolver ou fusil), les coups, tout cela fait partie de la vie quotidienne et des moyens de travail réguliers de ceux qui traitent. Ils vont à la messe le dimanche, baptisent leur enfant d'une main, tandis qu'ils assassinent de l'autre. Les méchants, ce sont les policiers, qui battent l'honnête fils venu sauvegarder la vie de leur père, ou qui trempent jusqu'au coup dans des affaires de drogues, traite des blanches, etc... A un moment donné, on croirait assister au "Bon appétit, messieurs", de Ruy Blas: "Vous avez les nègres, je veux les mines d'or ! " Les méchants ce sont les producteurs d'Hollywood qui refusent des rôles aux protégés du Godfather . .

Cette attitude donne le ton du film. Bonnie et Clyde mouraient à la fin du film d'Arthur Penn, malgré la sympathie qu'ils inspiraient. Ici, le Godfather mort (crise cardiaque), le fils aîné prend la succession en assassinant froidement l'équipe de son père. Ayant fait ainsi place nette, on sait d'emblée qu'un autre règne commence, plus terrible et plus audacieux encore que le précédent, et tout proche de nous. C'est sur cette image que le film se ferme, marquant une fois de plus la victoire de la violence, du crime et de l'horreur sur des sentiments jadis réputés humains, mais dont on ne semble plus se souvenir. Tout le monde ne peut pas faire **Love Story,** d'accord, mais à ce moment-là, je ne pense pas que ce **Godfather** soit bien utile non plus . . .

Patrick Schupp

NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE

Le petit orphelin émouvant et odieux de **L'Enfance nue** a grandi. Car, à n'en pas douter, c'est bien de lui dont il s'agit dans ce nouveau film de Maurice Pialat. Mais quand on a été mal aimé, comment peut-on arriver à bien aimer à son tour ?

C'est d'abord une méditation sur l'amour que ce film triste. De l'amour tel qu'il se vit de nos jours. De l'amour qui se défait avec le temps. C'est aussi pourquoi le temps a un rôle si important chez ce cinéaste qui a le don de saisir les états d'âme et de nous les rendre présents. Car, pendant deux heures, nous serons à la merci d'un temps qui s'étire. Un temps à l'image de nos ennuis, de nos lassitudes où rien ne passe et où tout se défait.

Un couple donc. "Après six ans de vie commune, c'est comme si on était déjà mariés," dit Jean. Or, le rythme du film suivra la lente dissolution de cet amour. Confrontations continuelles des amants qui se déchirent, se rejoignent, se désirent, se cherchent. Pialat, en piétinant le temps, morcelle également les séquences (images de notre vie ?). On va ici ; on revient là. Maison famille, banquette d'auto : autant de symboles qui restituent la vie de tous les jours. Lui ? il est marié et retrouve toujours un refuge auprès de sa femme-mère. Elle ? auprès de sa grand-mère, dans le lointain de la campagne sécurisante.

Lui, c'est Jean Yanne, vedette qui monte en flèche parce qu'il sait rester lui-même devant la caméra, c'est-à-dire sans fard, sans technique presque, comme sa nature drue. Elle, c'est la toute mignonne Marlène Jobert, une rousse aux yeux verts qui semble si fragile que son seul visage émeut Tous les deux, presque continuellement devant nous, tantôt fraîchement réconciliés, tantôt cruellement désunis. Et l'on se demande : est-ce cela l'amour ?

Ce qui rend le film si attachant, c'est que la femme continue de rester mystérieuse et fragile. L'art de Pialat est justement de nous faire voir la vérité de Jean à travers son seul regard. Un regard aveuglé par la maladresse, par l'égoïsme, par l'entêtement bourru. Mais tout de même quoi de plus humain, de plus touchant, que cet homme hirsute, mal léché, boudeur et pourtant foncièrement bon !

Cette vie présente et comme heurtée par elle-même, c'est l'art de Pialat de nous la restituer authentique. Jamais film n'a paru si court. Car, après quelques instants nous voilà embarqués avec les personnages: c'est comme si nous vivions avec eux. Et le film finit que nous voudrions demeurer encore. Ici, le cinéma ne nous sort pas de nous-mêmes, pour nous projeter dans un monde en marge; il nous ramène à la vie et nous la fait palper.

Film admirable qui définit un genre de cinéma. Il est à se demander si ce n'est pas là le véritable cinéma. Pas celui qui nous trompe sur nous-mêmes mais celui qui nous éclaire sur nous-mêmes.

Les grandes oeuvres sont celles qui interrogent l'homme. Celles qui prolongent le regard et la réflexion. Les images ont fui mais il en reste la moëlle et c'est elle qui nous nourrit.

Nous ne vieillirons pas ensemble, titre cruel qui trahit la fugacité de la vie, est aussi un témoignage social alarmant : qui sommes-nous et où allons-nous ? Vision pessimiste de la fragilité des amours !

Jean-René Ethier

THE DECAMERON

Whatever happened to Pier Paolo Pasolini? Ce fut tout d'abord sa première grande réussite, **L'Evangile selon Saint Matthieu ; Teorema,** ensuite, titilla avec bonheur la fibre érotico-religieuse ; puis ce fut **Medea,** admirable chef-d'oeuvre lamentablement raté... Je passe sur les porcheries et autres petites choses sans conséquence, pour en arriver à ce fameux **Decamerone,** qui, tout en ayant une origine littéraire, comme presque toute la production pasolinienne, laisse dans la mémoire comme un petit goût de Renaissance pas fraîche. Certes, de nombreux éléments sont réussis, apportent éclat, intelligence et originalité, et même certains contes retrouvent presque entièrement la saveur si drue et si vivace de l'original. Mais à côté de ça, un manque presque délibéré de construction dramatique affaiblit considérablement le rythme et même le style du film en général. Nous n'avons pas affaire ici au Pasolini tourmenté par les problèmes de la religion,[1] mais bien au réalisateur de **Teorema** dans un contexte touchant presque exclusivement différents aspects de la sexualité. Moyen et fin en soi dans **Teorema,** cela devient prétexte et étalage dans **Il Decamerone.** Non que je condamne, au contraire, mais ce revers de la médaille jadis si noblement frappée surprend d'abord. Une fois la surprise passée, on s'habitue, mais avec un léger sentiment de malaise. La construction plutôt lâche du film ne contribue pas, d'autre part, à améliorer la situation. Et puis, brusquement, sans crier gare, le film part, atteint un grand moment qui se conserve pendant certaines séquences, et puis retombe essoufflé, rendu. Les comédiens, comme toujours, peu connus, répondent avec vigueur et intelligence aux directives du réalisateur. Comme toujours aussi, le cadre, les décors, les costumes, la couleur locale et l'ambiance sont absolument remarquables, frisant même la recherche : les têtes des religieuses dans les embrasures de toutes les petites fenêtres du couvent, la contre-plongée "artistique" du jeune garçon tombant tête la première dans le purin, les photos du jeune couple sur le toit de la maison, parmi linges, draps claquant au vent comme des oriflammes etc... Boccace est bien servi et je pense qu'il ne songerait pas à s'en plaindre. Le spectateur moyen passe un bon moment, le libertin aussi ; mais le cinéphile ? Je pense que Pasolini a voulu prendre des vacances, et a traduit Boccace entre Saint Matthieu et Euripide. Passe-temps agréable, louable, mais

1) Voir *Séquences,* no 69, avril 1972, p. 31.

sans envergure. A recommander pour les soirées pluvieuses lorsqu'on a du vague à l'âme et la nostalgie du soleil, des belles filles blondes et roses, et des jeunes éphèbes bronzés à la main habile et au regard enjôleur . . . **Patrick Schupp**

DEEP END

Ce film, qui n'a guère eu de succès commercial, tranche pourtant sur beaucoup d'autres de la même veine par son exceptionnelle écriture.

Skolimowski **(Le Départ)** a dompté son fourmillement antérieur et trop riche dans une rigueur, ici, exemplaire. Quelle concentration des symboles ! Quelle puissance de suggestion d'un monde rapetissé aux dimensions de l'obsession et combien véridique !

Ce n'est pas que **Deep End** soit un film réaliste. Bien au contraire, c'est dans une sorte de poésie structurale qu'il se déploie. A strictement parler, il s'agit ici d'un regard poétique sur le monde consommateur de sexe. Là où Skolimowski lui donne une profondeur nouvelle, c'est dans le traitement. Car, l'anecdote n'a rien, en soi, de tellement neuf. Un jeune homme, plus naïf qu'innocent (ou gardant, pour bien dire, une sorte d'innocence viscérale au milieu des égarements érotiques qui le sollicitent et dont l'origine n'est pas tellement en lui mais plutôt dans une force extérieure qu'il n'a pas le temps de digérer convenablement — telle une forme du destin tragique contemporain !) se voit vite coincé dans cet univers adulte où il entre. Décontenancé, en proie à tous les désarrois, il finira par poser un geste incontrôlable : il assassinera sa jeune amie — elle, impérieuse, agressive et dépucelée — dans la piscine où il vient de faire l'amour avec elle.

Cruel et impitoyable, ce film témoigne de l'imperturbable publicité sexuelle qui entoure les innocents. Car, c'est bien ce que veut dire le film : notre société n'est qu'une société de consommation de sexe, ce dernier s'imposant de lui-même et dénaturant les âmes les plus vulnérables. Livrés à l'excitation extérieure, les plus inoffensifs se voient contraints de poser des actes qui les perdent irrémédiablement. Voilà ce à quoi aboutit une société permissive.

Or, l'écriture de **Deep End** devient parfaitement adaptée à cet englobement aliénant Dès le début, la caméra se fait sautillante, fugace, voire irritante : c'est là l'image de notre monde dépersonnalisé, fébrile, sollicité arbitrairement. Réduit pratiquement à un seul lieu scénique (un bain public mixte), le film réussit à nous en rendre l'atmosphère étouffante. Souplesse de la caméra qui nous promène d'une cabine à l'autre, choix des détails insolites, l'encadrement est à tel point efficace, qu'il nous rend présents à cet intérieur claustré, suintant la poussière et l'eau chlorée. Après une série de séquences, parfaitement graduées, c'est la finale surtout qui s'impose dans toute sa beauté et son symbolisme. Or, cette scène où le jeune homme étreint la jeune fille morte, dans la piscine, est déchirante et révélatrice. Car elle renvoie subitement aux autres plans du film et les rejoint dans une rigueur stylistique précise : le destin tragique était inscrit dans la teneur même des événements et des personnages. Entre cette finale et les premières images du film (un "rouge" incandescent au générique), le cinéaste aura réussi à nous empoigner et à nous faire pénétrer de force dans la nature même du propos. Il y a la main de maître qui connaît ses moyens. La couleur elle-même de la pellicule, contrastée puis délavée, tend à accroître l'impression obsessive du milieu.

Deep End n'est pas un sermon. Il ne prend aucun parti non plus. Il témoigne. Son témoignage peut même paraître négatif puisqu'il

n'indique pas comment le jeune Mike pourrait en sortir. Mais n'est-ce pas là, justement, le drame actuel de toute une génération de jeunes, livrés au marché de la consommation? Ce ton volontairement neutre, nourri de la seule vision poétique des choses, ne témoigne-t-il pas davantage d'une remise en question de tout, de la liberté d'expression plus particulièrement ? Car, la société permissive n'engendre-t-elle pas des tragédies plus irrémédiables que ne le faisait la société traditionnelle ?

Le film pose indirectement cette réflexion. D'une écriture raffinée et rigoureuse, d'une poésie noire évidente, il dénonce en tout cas notre société sexualisée. En dépit de scènes audacieuses, sa noblesse nous le réfère comme un témoignage valable sur les compromissions sociologiques devenues inconscientes ou jugées comme monnaie courante dévalorisée.

Jean-René Ethier

LA VIEILLE FILLE

Une plage de galets quelque part dans le sud de la France ; un brave gars qui a des petits ennuis avec sa voiture ; une fille sauvage et rude, mais qui cache une pudeur pleine de sensibilité ; et tout un petit monde qui gravite autour, tendre et cocasse, le temps d'un été . . . **La vieille Fille,** de Jean-Pierre Blanc, c'est tout cela, et j'allais dire rien de plus. Mais c'est en fait un petit film de rien qui reste et auquel on repense, comme ça, au moment où on s'y atttend le moins. Le réalisateur quoique fort jeune (pour un réalisateur), a su saisir assez exactement tout ce monde touffu de perceptions, de demi-teintes, de subtiles échanges affectifs ou tout simplement humains. Si les deux comédiens principaux (Annie Girardot et Philippe Noiret), par leur seule présence et leur immense talent, s'imposent avec une force irrésistible, les rôles secondaires n'en sont pas moins habilement campés, et parfaitement en situation — on ne peut que regretter les fils assez lâches qui nouent cette toile de fond, ne leur donnant finalement qu'une présence épisodique. Pourtant,ça et là, une attitude, un geste, et le tour est joué : on y croit. (je pense en particulier à Michel Lonsdale, et surtout à la délectable aubergiste de Catherine Samie). Quant au reste, il semblerait que Jean-Pierre Blanc ait ramassé des "types" propres à équilibrer son film: la folfolle, la serveuse Marie-couche-toi-là, l'employé d'assurances, la famille nombreuse etc . . . Au niveau de la conception, donc, quelques faiblesses ; du point de vue

psychologique, de très bonnes choses, vraies et senties ; quant à la réalisation, malgré quelques petites erreurs de montage, elle restitue assez fidèlement l'ambiance estivale française, à la plage ou à l'hôtel. On voit que Jean-Pierre Blanc a beaucoup observé et bien retenu. Mais son grand mérite demeure d'avoir su choisir avec exactitude les comédiens correspondant si parfaitement aux personnages, et de les avoir dirigés avec intelligence et sensibilité. Et puis, ainsi que je le disais, le talent d'Annie Girardot est bien grand . . . Quant à Philippe Noiret, il joue les balourds tendres avec une telle finesse, qu'on oublie complètement le comédien : seul le personnage demeure. Il sera intéressant de suivre l'évolution du jeune Blanc qui, s'il tient les promesses que révèle ce film, deviendra, un jour peut-être, l'émule de Jean Renoir ou de Max Ophuls.

Patrick Schupp

IL ETAIT UNE FOIS... LA REVOLUTION

La réputation de Leone n'est plus à faire. Le spaghetti-western a reçu ses lettres de noblesse, fait les beaux soirs des cinéphiles, est cité dans les anthologies comme ayant fait école, a ses partisans passionnés et ses détracteurs farouches. Bref, chaque nouveau Leone est attendu avec impatience et intérêt.

La Révolution ne décevra pas la horde des admirateurs, et lui gagnera probablement quelques voix chez les détracteurs ; car c'est probablement le plus achevé, le plus profond (si l'on peut dire) et techniquement le mieux réussi de tous ses films Le scénario est dense, équilibré, et dose parfaitement les combats, les repos "psychologiques", le souffle épique, l'humour massacreur et l'introspection sociale car il y a tout cela dans **La Révolution** et plus encore: peinture brève, mais précise d'un monde corrompu et mené à terme par le sens de l'Histoire, étude assez poussée (et c'est nouveau chez Leone) du rapport ambigu qui lie ensemble deux êtres aussi dissemblables que possible, analyse assez personnelle des causes et de la progression de ladite révolution, et enfin percutante d'un style qui ne sacrifie à l'effet que lorsque le scénario le demande (ça aussi, c'est nouveau : Leone s'est débarrassé de coquetteries inutiles qui ne visaient qu'au spectaculaire).

L'opposition — qui par la suite devient une alliance — Steiger-Coburn appelle irrésistiblement la comparaison avec le **Viva Maria** de Louis Malle: en effet, même alliance de deux vedettes à la forte personnalité, même pays et même époque même style incisif, même sens de la caméra. Mais ce qui n'était qu'anecdote épique qui l'anime, presqu'une page d'histoire : cela, se dit-on, aurait pu se passer comme ça, alors qu'on est bien loin de ce sentiment avec Malle.

Leone est en train de renouveler com-

plètement le western, ou tout au moins, de lui donner des dimensions (au propre et au figuré) nouvelles. Avec le temps, son sens psychologique, qui faisait totalement défaut dans ses premiers films, s'affirme et même s'affine. Et je reviens sur ce rapport Steiger-Coburn qui, tout à la fois, sert de base et de ressort dramatique au film. Steiger est un paysan inculte et grossier, rusé, mais de cette ruse sans finesse qui fait semblant de céder pour mieux abattre, n'importe comment ; Coburn, aristocrate, intellectuel et habile, devient automatiquement la "tête" qui dirigera le "bras" Steiger. Et les deux scènes d'exposition (l'attaque et la prise de la diligence par la bande de Steiger et l'arrivée de Coburn sur sa motocyclette et ce qui s'ensuit) établissent, en quelques plans, les attitudes et les caractères d'une façon inoubliable.

Peut-être pourrait-on reprocher au film d'avoir tendance à la préciosité, aussi étrange que cela puisse paraître, ou de délayer parfois l'action dans une abondance de détails ? Personnellement, je ne trouve pas ce sentiment justifié. Il me semble que tous les plans sont nécessaires, bien amenés, et que les séquences s'enchaînent sans heurts. D'autre part, la coupure du film en deux

parties indique bien le parti pris de Leone pour une construction qu'il veut rigoureuse. Les deux moitiés sont bien distinctes et ménagent habilement l'intérêt du spectateur, car le rebondissement de l'action à la reprise amène automatiquement la question "comment" au lieu du "pourquoi" de la première partie.

Côté technique, enfin, Leone épouse le rythme de son scénario avec une compréhension accrue de ses possibilités: on sent qu'une grande rigueur, là aussi, a présidé au découpage, et que la caméra montre parfaitement tout ce qu'elle doit montrer, et rien de plus. En somme, c'est du travail bien fait, intelligent, habile, qui a d'excellentes chances de passer à la postérité comme l'une des oeuvres majeures du réalisateur le plus marquant - dans son domaine - de notre époque.

Patrick Schupp

HAROLD AND MAUDE

Un film étrange, insolite et beau. Et cela est d'autant plus surprenant que la critique en a fort peu fait état. Film mineur peut-être, mais si bien fait, si habile, à la fois drôle et tendre, qu'il vaut largement la mention dans ces pages.

Le sujet est assez exceptionnel : Harold, négligé par une mère égoïste et bornée, s'est inventé un monde à lui, morbide, créé au moment où il a cru discerner chez sa mère un semblant d'intérêt le jour où il avait failli avoir un accident mortel. Alors, il joue avec la mort, la sienne, bien sûr, de la façon la plus inattendue, parfois cocasse, parfois pathétique, puisque l'immense solitude du garçon est chaque fois plus évidente. Il refuse systématiquement (et avec quel esprit !) les "fiancées" que sa mère lui racole par voie de petites annonces, et irait de mal en pis s'il ne rencontrait un jour Maude, vieille dame de soixante-dix ans, dans un enterrement anonyme. Et alors le film s'ouvre, Harold aussi, et le ton, de comico-pointu, devient tendre et expansif. Une étrange amitié lie bientôt le garcon de dix-huit ans et la femme de soixante-dix; et comme Gide a dit que l'amitié était l'antichambre de l'amour... Maude, c'est à la fois la vieille dame indigne et Auntie Mame; c'est aussi, à peine peut-on y croire, l'Eternel Féminin, la Femme devant l'Homme, sans différence d'âge, de religion ou de philosophie. Harold et Maude passent une nuit ensemble, une seule, car Maude termine sa route sur un souvenir inoubliable. Elle tranche volontairement le fil d'une vie merveilleuse (elle ne le dit pas, mais on le sait, on l'envie et on la comprend) au terme d'une expérience à laquelle elle n'aurait osé croire, et qui la fait partir en pleine gloire. Harold, réajusté dans un monde auquel il ne comprenait rien, détruit le dernier symbole du passé: la Jaguar donnée par sa mère à son anniversaire — et on croit qu'il est dedans lorsqu'il la précipite du haut d'une falaise — mais le dernier plan nous le montre partant vers la vie, sautant d'un pied sur l'autre, chantonnant, libéré et riche d'une expérience qui ne cessera d'influencer sa vie d'homme.

Sur le plan technique, le film est un enchantement, et d'une constante finesse : ainsi, lorsque la seconde "fiancée" vient se présenter, la mère parle de choses et d'autres dans le salon fort élégant. Au loin, dans le jardin, sur une table (et légèrement brouillé), on voit Harold, vêtu d'une robe de bonze s'asseoir en tailleur, et s'asperger de quelque chose. La conversation continue entre la mère et la jeune fille (nous demeurons toujours dans le salon), mais la fille regarde par la fenêtre et voit tout. On se rend alors compte que c'est un bidon d'essence. Naturellement il met le feu, et semble brûler, aux yeux de la fille qui se sauve en hurlant et ainsi de suite. Tout le film abonde en subtilités, en connaissance parfaite de la caméra et de ses possibilités. Un film intelligent, vrai, dont le message humain n'est pas négligeable, et qui divertit autant qu'il instruit. Que demander de plus ? Molière lui-même disait : "Je ne tente autre chose que de corriger les moeurs en riant..." Et n'est-ce pas, au fond, la raison d'être et le but de certains spectacles ? Celui-ci remplit sa fonction idéalement : il ne faut pas le manquer.

Patrick Schupp