

## Sur nos écrans

---

Numéro 101, 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51096ac>

[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

(1980). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (101), 32–45.



## SUR NOS ÉCRANS

**L** E TAMBOUR • «Il était une fois un peuple qui croyait au Père Noël. Or, nous dit le commentaire, le Père Noël était le préposé aux gaz.»

*Le Tambour* s'offre à nous comme un conte de fées pour grandes personnes aux nerfs solides et aux estomacs blindés. Il y a Oscar, un enfant qui refuse de grandir à l'âge de trois ans, parce qu'il trouve son entourage d'une vulgarité repoussante. Ce qui ne l'empêchera pas de regarder grandir les autres avec l'oeil satirique d'un adulte à l'humeur explosive. Situation avantageuse qui lui permettra de prendre ses distances face aux agissements de ses compatriotes qui semblent avoir signé un pacte avec l'aveuglement et la bêtise. C'est le refus d'entrer dans un monde qui ne grandit pas de

pair avec la sagesse, mais qui semble se laisser conduire comme du bétail vers un ténébreux destin. Et ce regard est sans pitié ! Mais regardons d'un peu plus près l'insertion de ce conte philosophique dans le déroulement de l'Histoire.

L'action se passe à Dantzig qui est un chef-lieu de la Prusse occidentale, séparé de l'Allemagne en 1919 par la création du « couloir polonais » et devenu, avec les environs, ville libre. En occupant Dantzig (1939), Hitler préluda à l'agression contre la Pologne, qui déclencha la guerre de 1939-1945. Aujourd'hui, Dantzig porte le nom de Gdansk qui a été annexée à la Pologne en 1945. Dans le film, on assistera à l'attaque de la Poste polonaise où furent tirés les premiers coups de feu du second conflit mondial

Oscar Matzerath naît à Dantzig, un 12 sep-

SÉQUENCES 101

tembre, en 1927. Volker Schlöndorff, dans un plan inoubliable, va jusqu'à surprendre le regard méfiant d'Oscar dans le ventre de sa mère. Il se résigne enfin à voir la lumière du jour sous la forme d'une faible ampoule électrique. Ce qui l'a décidé à affronter ce monde hostile, c'est la promesse qu'à l'âge de trois ans on lui ferait don d'un tambour. Déjà, on nous met le ra à l'oreille !

Une fois la promesse tenue, Oscar se jette volontairement à corps perdu en bas d'un escalier pour provoquer une défectuosité de sa colonne vertébrale qui l'empêchera de grandir. On aura droit à une autre scène impressionnante à en donner le vertige : la chute filmée au ralenti et en plans rapprochés. Autour de l'épicerie familiale, s'agite un milieu petit-bourgeois d'une grande médiocrité. D'ailleurs, on sait que la petite bourgeoisie a été le berceau du nazisme.

Oscar Matzerath est un sang-mêlé. Alfred Matzerath, un Allemand chez qui il demeure, est officiellement son père. Mais à cause de sa grand-mère, victime d'une semence-surprise sous son jupon en cloche, le jeune Oscar est un Kachoube. Les Kachoubes sont des Slaves implantés au sud de Dantzig bien avant les Allemands et les Polonais. Comme les Kachoubes sont catholiques, ils sont plus près des Polonais que des Allemands. On soupçonne aussi qu'il a du sang polonais, parce que sa mère, Agnès, entretient depuis longtemps une relation passionnée avec son cousin Jan Bronski, un patriote polonais. Tous ces incidents de parcours à l'origine de notre héros coseront l'action et feront de lui un témoin privilégié de l'Histoire en train d'ourdir de noirs desseins.

En plus de son tambour, Oscar jouit d'un autre atout. Sa voix, qui émet un son très aigu quand il lance un cri, possède la faculté de briser le verre à distance. Avec cette seule faculté de pulvérisation, il y avait matière à fournir un film fantastique capable de satisfaire les gourmets du genre. Mais Schlöndorff nous en donne beaucoup plus. Il veut provoquer une réflexion profonde chez le spectateur qui accepte de traverser l'écorce de quelques émotions fortes pour déchiffrer les symboles. Pour décoder ces images, point n'est besoin de se torturer les méninges. La répétition des mêmes allégories, servies par des moyens divers, agit comme par enchante-

ment sur la sensibilité du spectateur le moins attentif.

Certes, au début, Oscar use de ses cordes vocales pour se défendre contre ceux qui veulent lui soustraire son tambour. Mais, le plus souvent, le sens de son cri éclate aux yeux à l'instar de cette pluie de verre qui s'abat sur nous dans une autre scène impressionnante. Ainsi son charisme prend-il l'allure d'une prophétie qui voudrait avertir son entourage d'un danger imminent. Et pourtant, il voudrait dessiller les yeux de ses proches sur le danger d'obéir aveuglément comme des robots à un régime qui table sur la supériorité d'une race pour éliminer les autres.

Malheureusement, on ne prend pas ses avertissements au sérieux. On trouvera parfois amusantes ses excentricités. On s'en servira pour amuser la galerie dans un cirque ambulante. Quand le cri éclatant d'Oscar dénotera l'acuité de sa haine et de son dégoût envers la tournure de l'Histoire, on mettra son comportement fantasque sur le compte du tempérament coléreux d'un enfant gâté. Le médecin qui examine la colonne vertébrale d'Oscar ira jusqu'à trouver très intéressant ce pouvoir de faire voler en éclats ses propres boccoux. Pour lui, il s'agit d'un beau cas à étudier pour l'avancement de la science médicale. Cela ressemble à la voix d'un enfant qui crie dans le désert. Il ne pourra dialoguer qu'avec son écho. Suprême coquetterie : à la naine dont il tombe amoureux, il grave un cœur sur un verre en maîtrisant l'intensité de son cri. C'est comme un éclair d'amour qui répondrait à un coup de foudre. C'est la seule fois que nous voyons Oscar utiliser sa voix magique pour exprimer un sentiment amoureux, comme s'il voulait nous révéler que les forces de destruction peuvent servir à cimenter des liens fraternels, quand elles sont mises au service de l'amour.

Quant au tambour, omniprésent dans le film, il s'affirme comme le symbole d'un ordre militaire inhumain. Entre les mains d'Oscar, le menu tambour clame des S.O.S. devant une catastrophe. Il peut aussi signifier une invitation à mobiliser ses énergies pour une meilleure cause. Ce dernier signe apparaît très clairement dans une séquence extraordinaire, digne d'ores et déjà de se tailler une place d'honneur dans une anthologie du cinéma. Il s'agit de la scène qui nous montre un rassemblement nazi sur la place

de Mai à Dantzig. Scène remarquable à tous les points de vue. Les prises de vue, la mobilité de la caméra, le travail au niveau du son et du montage se donnent rendez-vous pour une séquence où le militarisme est battu en brèche par une foule qui nargue la raideur militaire en lui servant un pas de danse d'une allégresse contagieuse. L'auteur de ce joyeux retournement n'est nul autre qu'Oscar, caché derrière une palissade et armé de son petit tambour qui suggère un rythme de danse. Et la métamorphose éclate sous les yeux éblouis de la fantaisie. Le but poursuivi est clair : d'une marche militaire, on pourrait déboucher sur une valse, si on se servait des mêmes instruments pour inviter les foules à célébrer la fraternité plutôt que la guerre. Je ne suis pas prêt d'oublier ces bras tendus par la haine — l'orateur vient de se moquer des Polonais ignares — qui se posent amicalement sur l'épaule du voisin pour une invitation à la danse. C'est du grand art ! Encore là, ses compatriotes n'auront pas compris, comme la suite nous en convaincra. Certains voient aussi dans cette séquence une parodie d'un trait allemand : une irrésistible fascination pour la discipline et l'uniforme. Si, dans le film, les adultes font l'amour comme des animaux en chaleur, Oscar y met beaucoup d'attention et de tendresse. Son message est pourtant tout simple. On dit que certains censeurs n'auraient pas compris le sens de ces gestes. Décidément, la bêtise n'est pas morte avec la dénonciation qu'en fait ce film.

Plus d'un spectateur supporte assez mal la longue allégorie des anguilles qui provoquent le suicide d'Agnès. Je ne pense pas qu'il faille voir chez le réalisateur une complaisance dans l'horreur jusqu'au dégoût. L'auteur veut dénoncer ici un autre trait caractéristique de l'*homo germanicus* : une propension très marquée pour le grotesque. Qu'on pense à tous ces nains qui se donnent en spectacle. Plusieurs spectateurs, tout en ne tarissant pas d'éloges envers le film, avouent avoir trouvé des longueurs dans la deuxième partie du film. Après un deuxième visionnement, et je n'ai trouvé qu'une seule explication. La première partie, fertile en événements insolites, n'arrête pas de nous étonner. La deuxième partie nous étonne moins à cause d'un moins grand nombre d'effets spéciaux. Et ce, au profit des événements historiques. Pour

ma part, je n'ai rien trouvé d'inutile dans ce deuxième temps. On aurait peut-être aimé élire domicile sous la cloche de l'établissement du début à la fin. Cependant, le réalisateur misait aussi sur la réflexion du spectateur. Et ce n'est pas un défaut, que je sache.

*Le Tambour* est un conte qui apprivoise plusieurs genres, tout en donnant l'impression d'une très grande unité. On y décèle le genre fantastique qui surgit dans le quotidien et va même jusqu'à influencer le cours des événements. On y dénote un drame allégorique qui s'approprie un essaim de symboles. On y découvre une saga épique aux nombreux rebondissements. Tous ces genres sont visités par le grotesque, la poésie, le baroque, l'horreur et l'humour de toutes les couleurs. Tout ceci pour souligner la facture complexe de ce film qui s'adresse malgré tout à un public pas nécessairement féru d'histoire allemande, pour peu qu'il se paye le luxe de réfléchir. L'anecdote se suit avec aisance, en dépit du chevauchement des genres et de la pléthore de faits historiques abordés. C'est assez dire la maestria de Schlöndorff en possession de tous ses moyens cinématographiques. Il a réussi à transposer au cinéma un roman qui, d'après les spécialistes en littérature allemande, nous donne l'exemple d'une oeuvre littéraire à l'état pur. Le réalisateur n'a gardé du roman picaresque de Günter Grass que certains événements sans trahir la portée de l'oeuvre. Et il convient de savoir que le film ne couvre que les premiers quarts du récit. Le film s'arrête avec la décision d'Oscar d'accepter de grandir à la fin de la guerre. Aurons-nous la suite ? Touchons du bois et... du tambour ! Pour Günter Grass lui-même, une transposition de son roman à l'écran s'avérait irréalizable. Quel beau tour de force ! Chapeau bas et tambour battant !

Le leitmotiv du film s'incarne dans le jeune Oscar. Il commente à sa manière les jalons de la montée du nazisme, cette vermine qui pourrit les cerveaux. Qu'on se souvienne de l'allégorie du crâne d'un cheval grouillant d'anguilles. Cette attitude picaresque sert d'ersatz à l'approche d'un crime contre l'humanité. Mais, ce regard jeté sur des faits historiques ne s'affiche pas ici comme une forme de remplacement de moindre valeur face à une histoire froidement objective. Au contraire, cela permet au spectateur d'isoler et d'exorciser de connivence avec l'au-

teur les démons qui habitent tout être humain aux prises avec les affres du racisme, d'où qu'il vienne.

Les avertissements d'Oscar n'ont pas été compris. Ainsi conduira-t-il sa propre famille à une mort certaine. Rien ne sert de tambouriner des avertissements. L'humanité répète les mêmes bêtises. Il y a toujours une porte qui donne sur l'absurde. Et l'homme ne se lasse pas de l'ouvrir, mû par des gestes insensés. Mais, pourquoi continuons-nous de faire la sourde oreille au petit tambour qui s'agite parfois au fin fond de la conscience humaine ?

Le *Tambour* nous laisse avec l'impression nette que nous venons de voir un film en dehors de l'ordinaire. Il arrive même à nous faire oublier certaines réussites américaines dans le genre fantastique. C'est donc un événement qui mérite tous les *ra d'admiration* qu'on lui a assésés à travers le monde.

**Janick Beaulieu**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Volker Schlöndorff — Scénario : Jean-Claude Carrière, Volker Schlöndorff, Franz Seitz, avec la collaboration de Günter Grass, d'après son roman — Images : Igor Luther — Musique : Maurice Jarre — Interprétation : David Bennent (Oscar), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Angela Winkler (Agnès Matzerath), Daniel Olbrychski (Jan Bronski), Heinz Bennent (Greff), Katharina Tahlback (Maria), Andréa Ferreol (Lina Greff), Charles Aznavour (Sigismond Markus) — Origine : Allemagne/France — 1979 — 142 minutes.

**B**UFFET FROID ● Depuis *Les Valseuses*, qui l'a fait connaître tapageusement, Bertrand Blier continue à provoquer le public. Il ne s'en cache pas, puisqu'il se proclame lui-même un provocateur.

En effet, ses films ne cessent d'étonner par le saccage qu'ils accomplissent dans les conventions sociales ou les idées reçues. Mais ce qu'il faut ajouter, c'est que l'auteur le fait d'une façon sinon vulgaire du moins grossière. Et cela ne le surprend pas non plus, puisqu'il s'en glorifie. Eh bien ! avec *Buffet froid*, Bertrand Blier continue sa « mission ». Il joue toujours au jeu de massacre et la cible, cette fois, c'est la mort.

On sera déçu si on croit que Bertrand Blier verse dans la cruauté et le sadisme. Le sang ne



coule pas dans *Buffet froid*. C'est que le film est une sorte d'allégorie. Les personnages, trois hommes — un trio infernal, quoi ! — jouent avec la mort. Ce qui arrive est surprenant aussi bien pour eux que pour nous, spectateurs. Pourtant, la réalité est là, bien définie, bien démarquée, mais on décolle vite pour s'évader au-delà de la réalité. Les faits qui surviennent ne participent pas logiquement de cause à effet. Descartes en prend pour son rhume. Ce qui ne veut pas dire que le spectateur est totalement dérouté. Les événements ont une certaine continuité, mais des failles s'y glissent. On ne sait pas trop (ni les personnages d'ailleurs) comment les choses arrivent. Il y a du mystère dans l'air. La réalité s'amuse avec la fiction et vice versa. Et puis la mort est un « personnage » omniprésent. Personne (dans le film) ne s'en effraie. L'inspecteur en fait son compagnon habituel. Au début du film, nous voyons un quidam éventré par le couteau d'Alphonse Tram. Mais ce n'est pas Alphonse Tram qui l'a tué. Mystère. Et le mourant — qui se porte assez bien — converse tout bonnement avec Alphonse. On a là le ton du film. C'est-à-dire qu'on avance dans l'absurde. Comment ne pas évoquer Sartre, Camus, Kafka, Ionesco et plus spécialement Beckett ? Il y a indubitablement ces influences dans ce film qu'on ne peut suivre que si on joue au jeu de l'absurde. La mort est toujours au rendez-vous. C'est qu'ici le mal de vivre est permanent. A la ville, on vit « dans le béton ». De quoi rendre dingue. D'où les cauchemars qui encomrent le « déboussolé » Alphonse Tram. Il ne sait plus où aller. Il y a bien le

campagne. Alors les trois copains « se mettent au vert ». Mais là, la vie est si terne qu'elle conduit à l'hystérie. Le mixage des chants d'oiseaux rend la vie insupportable. De quel côté qu'il se tourne, le trio se sent mal à l'aise. La vie devient impossible Et puis surgissent sans cesse des personnages inattendus. Et que de malentendus ! On se trompe de victimes. Décidément, c'est la confusion. Il faut dire que les femmes ont un triste sort. C'est la misogynie de Bertrand Blier qui ressort toujours. Mais, à vrai dire, personne n'est épargné. Les trois larrons finiront, l'un victime d'une balle qui ne lui est pas destinée, l'autre noyé brutalement et Alphonse Tram descendu par la jolie fille qui vient, comme un ange exterminateur, rendre justice.

On peut dire que le film ne manque jamais d'intérêt. Si constamment la logique est congédiée, par contre, l'intérêt prend la relève. L'inattendu, le bizarre et l'incertain suppléent à l'absence de logique. Et le spectateur est comblé puisqu'il va de surprise en surprise. Surprise pas toujours agréable, sans doute. Si au premier abord, *Buffet froid* stupéfie par ce qu'il a de glacial (et le bleu acier y est pour beaucoup), il n'empêche qu'il nous invite à la réflexion sur la mort et le destin. On dirait que les personnages veulent domestiquer la mort, la rendre familière. Des bouts de dialogues en disent longs. « On est tous en visite. On débarque, on fait un peu de tourisme, et puis on repart. » Ou « Y a pas de quoi avoir les jetons. De toute façon, on y va tous. C'est la seule chose dont on est sûr. Le problème, c'est de savoir à quelle vitesse on y va. » Cela est dit sur un ton dégagé, neutre.

Toutefois ce jeu de la mort donne froid dans le dos parce que, précisément, la mort, ici, n'est pas « naturelle. » On la provoque. Et c'est en quoi le film est provocant. Et c'est en quoi Bertrand Blier dépasse la réalité pour nous projeter dans l'allégorie. Il faut dire qu'il est bien servi par un trio incomparable : Gérard Depardieu, Bernard Blier et Jean Carmet. De plus, les dialogues collent admirablement à chacun d'eux. Quant aux femmes, elles ne font que passer. Seule, la dernière survivra...

On peut affirmer que Bertrand Blier vient de nous donner son meilleur film. Les scènes ne traînent jamais. Les transitions sautent. Les faits seuls s'affirment. On suit le récit hallucinant avec étonnement. Heureusement, l'humour surgit

sans cesse pour nous tirer du cauchemar. Nous sommes témoins d'actes criminels, mais nous n'en souffrons pas. La distanciation est totale et nous propulse plutôt dans l'imaginaire. Nous n'avons jamais peur. Le suspense n'existe pas. Il n'empêche que l'image est là, prégnante et tenace. Mais le sang ne coule jamais. Il fige sur un couteau. Il fige aussi en nous. Nous avons des sueurs froides. C'est sans doute ce que cherche Bertrand Blier. La mort : quel sujet démodé ! Et pourtant toujours actuel. Attention à ceux qui s'approchent de ce buffet froid. La nourriture est empoisonnée. Tous ceux qui y goûtent en sortent rassasiés et inquiets. C'est sans doute ce que désirait Bertrand Blier. Il a gagné.

**Léo Bonneville**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Bertrand Blier — Scénario : Bertrand Blier — Images : Jean Penzer — Musique : Johannes Brahms — Interprétation : Gérard Depardieu (Alphonse Tram), Bernard Blier (l'inspecteur), Jean Carmet (l'assassin), Geneviève Page (la veuve), Michel Serrault (le quidam), Jean Rougerie (le témoin), Bernard Crombey (le toubib), Carole Bouquet (la jeune fille) — Origine : France — 1979 — 95 minutes.



**NIJINSKY** • Le film, beau et intéressant, mais moins que je pensais, qu'Herbert Ross a réalisé sur Vaslav Nijinsky a pour base deux documents essentiels : les « Souvenirs » de sa femme, Romola, et ceux de sa mère, Eleonora. Deux femmes donc, pour se remémorer la vie, les actions, les succès et les tendances de celui qui fut, pendant presque dix ans, le compagnon et l'amant de Sergéï de Diaghilev, fondateur et impresario-propriétaire des célèbres Ballets russes.

Il était donc normal que le film commençât sur une image-choc, qui fait évidemment un contraste surprenant entre les heures de gloire d'un des plus grands danseurs que le monde ait connus et sa fin non seulement misérable, mais encore terriblement cruelle. Telle est probablement la rançon du génie.

Un homme seul, cadré au centre de l'image, la tête repliée sur lui-même, une fenêtre grillagée derrière lui, dans le noir et le silence. Nijinsky, le demi-dieu, l'idole des foules, le révolutionnaire passionné, l'amant de l'un des hommes les

plus étranges et les plus passionnants du siècle, est dans une cellule au fond d'un asile d'aliénés. Vaslav Nijinsky est devenu fou, et il ne dansera jamais plus.

Herbert Ross centre naturellement son propos essentiel sur le jeune Nijinsky, fraîchement émoulu des terribles classes du sévère Théâtre Marylensky dont il sort premier et avec les honneurs. L'ayant rencontré, Diaghilev va s'éprendre du jeune homme sans retour, et d'un amour fou, effréné, exclusif, et fort audacieux pour l'époque puisque non seulement il ne s'en cachait guère, mais semblait au contraire prendre plaisir à le crier à la face du monde. (Quelques années plus tôt, Oscar Wilde avait fait connaissance avec la prison de Reading pour une raison semblable.) Ross suit alors, parallèlement, la passion exigeante de Diaghilev pour son « petit Tartare » et l'évolution de celui-ci sur le plan artistique, sa soumission d'abord aux exigences de Fokine le chorégraphe, puis sa séparation spectaculaire d'avec la sacro-sainte tradition russe du Marylensky, la fondation des Ballets russes de Diaghilev, qui allait drainer les meilleurs et les plus spectaculaires éléments de ce même Marylensky, et enfin son succès mondial avec la troupe. Il va plus tard vouloir renverser jusqu'aux bases de ce qui l'avait rendu célèbre. S'essayant à la chorégraphie, il voudra débarrasser la danse classique de tout ce qui lui semble superflu : la grâce, le maniérisme, les chorégraphies « jolies », et tous les gestes qui existent sans raison autre qu'une attitude figée. Cela amènera naturellement une autre rupture, celle avec Fokine, qui ne pouvait ni comprendre ni accepter des idées à la fois révolutionnaires et aussi différentes des siennes.

Ross a particulièrement bien compris et traduit cet aspect professionnel, celui de Nijinsky le danseur, le chorégraphe et le créateur. On sent incontestablement l'importance de cette époque et de ces actions pour la danse. Presque toute la danse moderne et les Limon, Graham, Taylor et Balanchine sont issus de cette école de pensée qui différencie le mouvement d'avec la danse, et l'obligation pour un vrai chorégraphe de subordonner l'expression de sa pensée à des mouvements linéaires, séparés et cependant liés, et enfin utiliser une technique — même la plus poussée — comme fin en soi, et non comme moyen d'expression vide et gratuit.



Diaghilev règnera sur la destinée des Ballets russes pendant vingt ans, et sur la vie de Vaslav environ dix ans. Mais despote, tyrannique, exigeant, jaloux et possessif, il sera l'artisan de sa rupture avec le jeune danseur alors au faite de sa gloire. Le prétexte ? la rencontre d'une jeune noble hongroise, Romola de Putzki qui, tombée amoureuse de Nijinsky, va suivre des cours intensifs de danse, se faire engager par Diaghilev et plus tard épouser Nijinsky. Diaghilev, blessé au plus profond de son cœur et de son orgueil, refusera à jamais de revoir celui qu'il avait tant aimé — et si mal. Mais, comme disait Wilde, l'homme est ainsi fait qu'il détruit toujours ce qu'il aime, et Nijinsky en mourra, moralement du moins. Devenu fou, il passera le restant de sa vie dans un asile d'aliénés, alternant les crises de désespoir et les moments — interminables — de prostration.

Diaghilev, c'est Alan Bates, le choix de toujours de Ross, et il est remarquable, à la fois brillant, exigeant, amoureux ou torturé ; il comprend à la perfection les moindres nuances d'un rôle pourtant difficile, et on doit rendre cette justice à Ross qu'il sait admirablement diriger ses comédiens, ce qui ne gêne rien.

D'autre part, il a cherché longtemps celui qui devait interpréter Nijinsky et, après bien des hésitations (et l'audition de plus de trois cents candidats), il s'est décidé à le confier à un jeune danseur de l'American Ballet Theater, George de la Pena. Hélas ! Si celui-ci réussit à convaincre, sinon à émouvoir dans Nijinsky le danseur — ses

crises de croissance artistique, les affres de la création, la projection de ses idées sur la danse, tout cela rendu avec justesse et exactitude — il rate passablement son coup dans les scènes, je ne dirais même pas intimes, seulement touchant à sa vie privée, que ce soit avec Diaghilev ou avec Romola dans deux ou trois scènes-clé. A aucun moment, on n'est pris ni on n'y croit. « L'habillage » du film y est probablement pour beaucoup. Ross n'a rien épargné, ni argent ni exigences de précision, pour récréer, avec un faste digne de l'original, certaines séquences des ballets qui ont rendu Nijinsky célèbre : *Petrouchka* (il y a une scène très amusante et révélatrice d'une répétition avec Stravinsky lui-même), *Le Sacre du printemps*, avec le scandale qu'il provoqua le soir de la première. *Le Spectre de la rose*, et surtout *Le Prélude à l'après-midi d'un faune*, dans sa totalité, très important puisqu'il véhicule pour la première fois les idées et les attitudes de Nijinsky chorégraphe. Et cela ira si loin que, pris par le personnage ou plutôt l'être sensuel qu'il incarne, il se masturbera sur la scène — avec discrétion il est vrai — créant ainsi le scandale, que l'on sait, et donnant par le fait même à la danse un essor et une liberté dont on voit aujourd'hui les spectaculaires résultats.

Film important ? Peut-être pas, car il ne sort finalement pas, avec tous ses ors et ses rutilances, de l'anecdote de haut vol. Ross n'est pas Karel Reisz, et il lui manque l'introspection psychologique qui faisait de *Isadora* le chef-d'œuvre que l'on sait. Et puis enfin, de la Pena n'est pas Redgrave ! Mais si Ross avait trouvé un aussi bon comédien que danseur, la face du film en eût peut-être changé.

**Patrick Schupp**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Herbert Ross — Scénario : Hugh Wheeler, d'après le livre *Nijinsky* de Romola Nijinsky et *Le Journal de Vaslav Nijinsky*, édité par sa mère — Images : Douglas Slocombe — Trame musicale : Différents extraits adaptés et dirigés par John Lanchbery — Interprétation : Alan Bates (Sergel de Diaghilev), Georges de la Pena (Vaslav Nijinsky), Leslie Browne (Romola de Putzki), Alan Badel (Baron de Gunzburg), Carla Fracci (Tamara Karsavina) Colin Blakely (Vassili), Ronald Pickup (Igor Stravinsky) — Origine : Grande-Bretagne — 1980 — 125 minutes.

**BEST BOY** • Hélas ! dans les conditions actuelles du cinéma, rien ne permet d'espérer que l'exceptionnelle réalisation d'Ira Wohl devienne un spectacle populaire. Ceux qui l'auront manquée ne sauront peut-être même pas que leur expérience humaine s'en trouve appauvrie.

Car il n'y a rien d'aussi révélateur, quant à nos sentiments profonds, qu'une confrontation directe avec le drame des handicapés physiques ou mentaux. Avec plus ou moins de bonheur, le cinéma avait déjà traité de tels sujets. Il suffira de rappeler un autre lauréat de l'Académie de Hollywood, *Il Find a Way* qui gagnait en 1979 ce trophée pour l'Office National du Film. On pense aussi à l'œuvre qu'Arthur Penn a consacré à Helen Keller, *The Miracle Worker* (1962). À la France, on doit l'émouvante et trop méconnue *Une Intinie tendresse* de Pierre Jallaud (1968).

Ce qui frappe cependant quand on compare *Best Boy* à ces films, c'est une étrange sérénité qui s'en dégage malgré le tragique de la situation. Car voici un homme de 52 ans, Philly Wohl, cousin du réalisateur Ira Wohl, sous-développé mental au point de dépendre totalement de son entourage, et tout particulièrement de ses parents vieillissants, Pearl et Max, qui ont dépassé l'âge de 70 ans, et doivent mourir d'un jour à l'autre.



Les premières images du film nous introduisent de plein fouet dans l'atmosphère de cette famille, en nous montrant que Philly doit être aidé même quand il se rase.

De ses parents, Pearl — la mère — est la plus active. Elle assure le ménage, elle veille sur tout. Max — le père — qui mourra le premier, lors des trois années pendant lesquelles Ira Wohl suit la vie de ses cousins, demeure plus effacé, comme si ses ressorts avaient été brisés.

On devine que la vie de ce couple fut compromise à jamais par la présence de ce fils qui, au lieu de satisfactions, apporte seulement des soucis sans nom.

Malgré cela, aucune récrimination. Au contraire, une espèce de joie profonde, rayonnante, joie de s'aimer, d'être ensemble, de vivre pour ceux qu'on aime, même quand cela demande un lourd sacrifice, une constante abnégation.

Que nous sommes loin des ébats érotiques trop souvent exhibés en guise de signes d'affection mais qui ne réussissent pas à masquer le vide spirituel des personnages !

Le cousin-cinéaste, Ira (auteur déjà des films *Impulsion*, *Mary* et *The Magic Beauty Kit*, ainsi qu'animateur de la série télévisée pour enfants *Best Blue Marble*), fait preuve du même amour en abordant son sujet. Il réussit à nous en transmettre l'ambiance, à nous associer à son tendre effort en faveur de Philly.

Car il a compris le danger qui guette cet enfant de 52 ans le jour prochain où ses parents, sa mère surtout, auront disparu et où il se trouvera désemparé, incapable de prendre soin de lui-même.

Ayant dépisté quelques indices de réaction positive possible, Ira s'applique donc à les exploiter pour éveiller les facultés mentales en sommeil chez Philly. Peu à peu, il le sort de ses quatre murs. Il lui fait voir la ville, les gens, les animaux du zoo, d'autres handicapés dans une école spéciale. Il l'encourage à prendre soin de la maison, nettoyer, faire la vaisselle et s'occuper de besoins domestiques.

Une sortie au théâtre où l'on joue *Un Violon sur le toit*, offre à Philly, féru de musique, une extraordinaire rencontre avec Zero Mostel. L'artiste à l'âme d'enfant réussit à se mettre à l'unisson de cet adulte enfantin et il en résulte une des émotions les plus belles du film.

Une autre expérience marquante est celle où

Philly reçoit la visite de ses parents au camp pour handicapés dans les montagnes Catskill. On y sent l'être humain qui se retrouve au contact de la nature.

Ira Wohl réussit admirablement à nous restituer le personnage de la tante Pearl, la mère de Philly. Une vraie matrone, pleine de délicatesses, ne vivant que pour son mari et pour son fils, supportant avec un calme stoïque le fardeau de la maladie et de l'infirmité mentale des siens. Tout ceci est observé avec discrétion, un sens de la mesure et une économie de moyens rarement vue au cinéma. On le voit, entre autres, dans l'étonnante scène où Pearl essaye de faire comprendre à Philly que Max vient de mourir, mais aussi de lui communiquer sa foi en Dieu et en la survie des âmes. Ou, encore dans une autre scène, quand Ira explique à Pearl la nécessité d'installer Philly dans une institution spécialisée, où il pourra mener une vie indépendante, même après qu'elle aura disparu à son tour.

Ainsi, quand après avoir assisté à la nouvelle installation de Philly, le spectateur entend la voix d'Ira dire tranquillement : « Pearl mourut le 1er février 1980 », on a presque la sensation d'un « happy ending », ponctuée par l'image de Philly se rasant lui-même, image qui fait le contrepoint à celle vue au début du film.

Ira Wohl a trouvé un collaborateur inestimable en la personne de Tom McDonough qui a su capter les moindres expressions des visages, les gestes les plus significatifs des personnages. Le cadre étroit de l'appartement familial n'empêche pas le film de garder une qualité formelle une apparente facilité, grâce au montage particulièrement habile.

Même le passage du 16 au 35 millimètres n'empêche pas le film de garder une qualité formelle qui justifie sa récompense hollywoodienne. Mais c'est surtout à cause de ses qualités humaines et de sa portée spirituelle qu'il occupera une place de premier plan dans l'histoire du cinéma et qu'il mérite largement la mention honorable du jury oecuménique, au récent festival de Cannes.

**André Ruszkowski**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Ira Wohl — Scénario : Ira Wohl — Images : Tom McDonough — Personnages : Philly, Pearl et Max Wohl, interprétés par eux-mêmes — Présence de Zero Mostel — Origine : États-Unis — 1980 — 105 minutes.

**h**EART BEAT • Ce film de John Byrum est un désastre artistique d'une telle envergure qu'on se demande, pendant toute la projection, comment une entreprise aussi informe a pu voir le jour. Certes, il y avait, comme point de départ, l'intéressante et volumineuse biographie que Carolyn Robinson Cassidy a consacré à la vie de Jack Kerouac et à ses relations amicales et amoureuses avec l'écrivain et l'exubérant Neal Cassidy. Et les noms de Sissy Spacek, John Heard et Nick Nolte, trois jeunes acteurs au sommet de leur popularité, ont dû séduire plus d'un investisseur. Tout portait probablement à croire que John Byrum réaliserait un film foncièrement romantique sur les joies et les misères d'un ménage à trois qui se moquaient des conventions morales incrustées au cœur de l'Amérique de la fin des années 40 et des années 50. C'était bien mal connaître la perfidie de l'auteur de l'irritant *Inserts*, une insignifiante méditation sur certains mythes hollywoodiens et sur les concessions mercantiles auxquelles se soumettait un cinéaste pornographique qui rêvait de devenir un grand artiste du septième art.

En voulant démythifier cruellement l'aura romantique dont a été enveloppée la « Beat Generation » américaine des années 50, Byrum n'est parvenu qu'à ridiculiser son approche caricaturale d'un phénomène culturel et historique qui méritait d'être examiné avec beaucoup plus de respect, de compassion et d'intelligence. Selon lui, la « Beat Generation » n'aurait été composée que de jeunes gens sans consistance morale et intellectuelle, emportés paresseusement à la dérive. Dans une séquence hautement stupide, on voit Ira, un jeune poète en colère (une sorte de fade copie d'Allen Ginsberg) réciter, dans une cave rougie par une ampoule électrique, des extraits de *On the Road* à des jeunes gens biaisés et indifférents que rien ne semble plus pouvoir émerveiller. Byrum a synthétisé dans cette séquence indigeste sa compréhension simplificatrice de ce qu'il considère avoir été une génération de mornes apathiques. Et il passe hautainement sous silence l'influence profonde exercée par *On the Road*, ce superbe roman autobiographique de Kerouac, sur une grande partie de la jeunesse américaine des années 50. Il se ferme les yeux sur l'impact sociologique que provoqua la publication de *On the Road*. Dans une sé-

quence qui veut tout nous apprendre sur l'accueil critique mesquin que reçut le roman, le cinéaste nous montre un Jack Kerouac humilié et dérouteré par les commentaires ultra-réactionnaires d'un interviewer qui accuse d'immoralité le roman et le romancier et qui tourne en dérision les beatniks, ces ancêtres des hippies des années 60. En refusant de voir que les Beats incarnaient un refus stimulant de la vie américaine sous toutes ses formes, Byrum fait inconsciemment le jeu de l'interviewer conformiste et relègue la « Beat Generation » au niveau d'un mouvement social amorphe et sans véritable intérêt. C'est oublier que les Beats, héritiers de Walt Whitman et de Henry Miller, furent l'expression la plus directe et la plus complète du nomadisme inquiet de la sensibilité moderne. *Heart Beat* a le défaut de nous lancer au visage d'imbuables généralités colorées de préjugés et de partis pris faussement démythificateurs.

Et que nous apprend John Byrum sur la rage de vivre qui habite *On the Road*? Absolument rien. Il ne nous permet même pas d'intuitionner ce que représentait, pour Jack Kerouac, l'écriture romanesque. Ce n'est pas parce qu'on voit, pendant quelques secondes, Kerouac écrire *On the Road* sur des rouleaux de papier hygiénique qu'on doit alors comprendre le processus créateur du romancier et sa philosophie littéraire. Byrum n'a définitivement aucune idée de ce qui pouvait pousser Kerouac, grand animateur et principal romancier de la « Beat Generation », à écrire. Le film ne mentionne jamais que, pendant sa brève carrière littéraire, Kerouac écrivit une vingtaine de livres. De quoi parle donc *Heart Beat*? D'un prétendu goût d'embourgeoisement de Kerouac qui, selon Byrum, n'aurait aspiré qu'à vivre une petite vie familiale bien confortable et paisible dans une banlieue de maisons modèles. Des nébuleuses insatisfactions affectives de Carolyn Robinson qui, pour d'obscures raisons jamais éclaircies, épouse le puéril Neal Cassidy tout en lui préférant Jack Kerouac. Des velléités adolescentes de Neal Cassidy qui traîne lamentablement ses confusions d'une époque (les années 50) à l'autre (les années 60), Byrum connaît tellement peu et tellement mal ces trois personnages principaux que ses visées démythificatrices ratent leurs cibles et s'enlisent dans l'imprécision psychologique. En s'acharnant

à nous rendre Carolyn, Jack et Neal plus antipathiques les uns que les autres, il nous détache complètement de ce qui se passe sur l'écran et nous force à déplorer l'inutilité foncière de toute l'entreprise.

L'échec de *Heart Beat* est d'autant plus désolant que la laborieuse reconstitution d'époque (le film débute à la fin des années 40 et se termine au début des années 60) ne crée aucune véritable atmosphère, tourne à vide et fait fi de tout l'arrière-plan social. On a l'impression d'assister à une pénible mascarade dépourvue d'authenticité, de lyrisme et de sincérité. Certes, la photographie granuleuse tente désespérément de saisir la couleur et la texture d'une époque révolue, mais la totale absence de rythme et la mise en scène gauche et informe de John Byrum ruinent systématiquement tous les efforts du directeur de photo. Et les comédiens se promènent, à travers tout le film, comme âmes en peine qui ignorent ce qu'elles font dans une telle galère.

Afin d'injecter un certain souffle à des événements et à des situations trop détachées les uns des autres, Byrum n'a rien trouvé de mieux que de gaver la bande sonore de commentaires et d'observations de Carolyn Cassady. Celle-ci se charge d'essayer de nous faire comprendre tout ce que les images taisent par impuissance à exprimer visuellement quoi que ce soit. On a donc droit à de grandes phrases sentencieuses et officielles dont le pouvoir de révélation est annulé par le vide exaspérant des images. La voix de Carolyn assure, de façon très artificielle, le lien entre les séquences. « Comme la liberté, la route devant nous était parsemée de périls » ; « Les espérances sont comme des tableaux d'affichage : une distraction mais non une amélioration » ; « Quelque chose venait de se terminer qu'on pourrait nommer l'innocence. » Telles sont quelques-unes des lourdes vérités que Carolyn a la mission de nous débiter sur un ton confidentiel. Pour savoir de quoi parle vraiment *Heart Beat*, il faut tendre l'oreille et fermer les yeux.

**André Leroux**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : John Byrum — Scénario : John Byrum, d'après les Mémoires de Carolyn Cassidy — Images : Laszlo Kovacs — Musique : Jack Nitzsche — Interprétation : Nick Nolte (Neal Cassady), Sissy Spacek (Carolyn Robinson - Cassady), John Heard (Jack Kerouac),

Ray Sharkey (Ira Streiker), Anne Dusenberry (Stevie), Margaret Fairchild (la mère de Jack Kerouac), Tony Bill (Dick), Stephen Davies et Jenny O'Hara (les voisins) — *Origine* : États-Unis — 1980 — 110 minutes.



**THE SHINING** • Cela fait plus de trois ans que Stanley Kubrick avait annoncé les préparatifs de tournage de *The Shining*, d'après le roman de Stephen King, à qui l'on doit également *Carrie*,

*Salem's Lot*, *The Stand* et le plus récent, *Dead Zone*. Le film est enfin sorti simultanément à Los Angeles, New York et Toronto et, quinze jours plus tard, Montréal.

Comme chaque fois, avant la sortie d'un de ses films, Stanley Kubrick était resté *incommunicado*, donnant par ce fait prises à toutes sortes de rumeurs plus ou moins fondées : il ne savait comment finir le film, voulait refilmer certaines séquences ; en un mot, il essayait de sauver un film qui ne semblait pas marcher très bien. Il faut dire que les problèmes de tournage avaient été légion à croire que la production avait eu l'attention spéciale du Démon ! Le décor a brûlé au complet et a été reconstruit au coût de \$2 000 000 environ.

Jack Nicholson, de son côté, avait eu des « mots » avec son metteur en scène — en privé —, tandis que Stephen King exprimait publiquement dans la presse sa désapprobation et son « regret » de voir le roman qu'il avait écrit « trahi ou mal interprété ». C'est d'ailleurs pour ça que Kubrick, prudent, a mis au générique « Based (inspiré par) upon the novel of Stephen King ».



Et de fait, le film, qui reprend les grandes lignes du roman, s'en écarte cependant passablement à bien des niveaux. En plus, et Kubrick ne nous avait pas habitués à ça, tenez-vous bien, le film donne parfois l'impression d'être bâclé : erreurs de montage (au moins 4 ou 5), manque de continuité ou de logique dans le scénario (dû à Kubrick et une certaine Diane Johnson) et surtout performance à la fois pénible et grotesque de Nicholson qui n'a jamais joué aussi mal.

Ceci dit, il est évident que le film n'est pas si mauvais que ça et que la patte du maître s'y fait sentir plus d'une fois, notamment dans le montage, la construction dramatique et surtout l'hallucinante poursuite de la séquence finale.

Il y a une tendance dans le film qui renvoie directement aux ultimes séquences de *2001* : le parti pris de Kubrick d'utiliser une symétrie constamment calculée, aussi bien dans ses cadrages que dans son montage. Cela donne au film une espèce de froideur et même de raideur assez impressionnante. Et, évidemment, l'intrusion du fantastique ou de l'horreur dans ce monde ordonné, éclairé, aseptisé en quelque sorte, en est d'autant plus frappante.

Enfin, je comprends parfaitement les objectifs de King. J'avais lu le livre avec passion (il existe une excellente traduction chez Laffont, sous le titre « L'Enfant-lumière ») et n'ai retrouvé dans le film, ni certaines scènes très importantes (pour des raisons évidentes Kubrick a supprimé les animaux en bois taillé qui attaquent Danny et Halloran pour les remplacer par la séquence finale du labyrinthe) ni surtout la vérité des personnages. Danny, c'est *The Shining*, L'Enfant-lumière du titre. A aucun moment, nous ne sommes vraiment conscients du lien télépathique qui unit l'enfant au Noir venu le sauver sur sa demande psychique, ni même de la faculté parapsychique de Danny qui est à la fois un ressort dramatique essentiel (Dany « voit » ou « vit » les situations, ou dans le passé ou dans l'avenir), justification du titre et l'élément qui fait rebondir ou progresser l'action.

Il semblerait que nous ayons échappé à pire : Kubrick voulait tuer tout le monde et les faire revenir sous forme de fantômes ! King le prévint que le public aurait sa tête s'il tuait les personnages auxquels ledit public pouvait s'identifier. Les lacunes du scénario centrent l'ac-

tion dramatique et psychologique sur l'interprétation ridicule, je l'ai dit, de Nicholson, dont les tics, les manigances, les cris, les expressions outrancières caricaturent au-delà de l'énervement un personnage dont la raison doit sombrer *insensiblement* dans la folie homicide, au fur et à mesure que les forces ténébreuses de l'Overlook envahissent son esprit et son corps.

Par contre, Shely Duvall joue les idiotes avec grande intelligence, et Scatman Crothers, dont le rôle a été considérablement restreint, donne au personnage d'Halloran, relief et profondeur. Le jeune Danny est peut être le moins intéressant tant dans ses expressions que dans la projection de son personnage. On songe avec regret au jeune Justin, de *Kramer contre Kramer*. C'est lui qu'il aurait fallu, un enfant hypersensible, tourmenté progressivement, et non ce petit si calme, si détaché, tandis que le monde autour de lui bascule dans le gouffre insondable de l'horreur pure.

Je pourrais détailler *ad nauseam* tout ce que le film aurait pu ou dû contenir. Tel quel, ce n'est pas le chef-d'oeuvre de Kubrick, mais c'est une oeuvre qui ne laisse pas indifférent. L'impact affectif et cinématographique est indéniable, et le film demeure loin au-dessus de la production courante tant pour ses qualités que pour ses défauts.

**Patrick Schupp**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Stanley Kubrick — Scénario : Diane Johnson et Stanley Kubrick, inspiré par le roman *The Shining* de Stephen King — Images : John Alcott — Musique : Bela Bartok (Musique pour cordes, percussion et célesta, dirigé par Herbert von Karajan), W. Carlos, W. Elkind, G. Ligeti et K. Penderecki — Interprétation : Jack Nicholson (Jack Torrance), Shely Duvall (Wendy Torrance), Danny Lloyd (Danny), Scatman Crothers (Halloran), Barry Nelson (Ullman), Philip Stone (Grady), Joe Turkel (Lloyd) Anna Jackson (la doctoresse) — Origine : États-Unis — 1980 — 146 minutes.

**F**

**OXES** • Directement de Hollywood, après *California Split*, *American Gigolo*, *Welcome to L.A.*, nous avons maintenant Foxes. Le film commence à la façon d'une annonce de céréales : petit ma-

**SÉQUENCES 101**

tin blafard que le soleil essaie de percer, des yeux endormis qu'on frotte au réveil, gros plan de la table du petit déjeuner... Ce n'est pas étonnant, Adrian Lyne n'avait, avant *Foxes*, que l'expérience des «commerciaux». Il a maintenant celle d'un certain cinéma hollywoodien qui sacrifie à des images gratuites un texte qui parlait mal. La jeunesse dorée de L. A. n'a pas la vie facile au milieu d'une grande profusion de gadgets et sa désespérance laisse entendre un rôle étonnamment lointain, que seuls les jeunes reconnaissent entre eux. Les parents sont dépassés, comme la mère de Jeanie ou le père d'Annie. La sexualité a la saveur âcre des vapeurs de la drogue, et la découverte de la vie se fait dans les discothèques, et le plus vite possible, sur patins à roulettes.

Dans ce film pour eux, les jeunes comédiens s'en tirent beaucoup mieux que leurs aînés. *Foxes* repose sur les épaules de Jodie Foster, qui le porte assez bien jusqu'à la fin. Quoique la fin pourrait bien survenir au bout d'une demi-heure et le spectateur n'aurait rien raté. On entre ensuite dans une série de séquences qui semblent provenir d'exercices techniques de la caméra, comme cette ridicule poursuite entre l'auto et le skateboard; ensuite la scène mélodramatique de la mort d'Annie sans oublier le party hystérique et dérisoire que donne Madge. Cette violence latente et omniprésente dans la façon de s'habiller, de manger, de s'amuser débouche sur la dévastation et la mort. Mourir à 16 ans, dans un monde aussi bigarré et vain que celui que présente Lyne, paraît préférable à continuer d'y vivre.

Est-ce là une certaine forme de message? C'est peu probable. De toute évidence, Lyne se délecte de ses images voyantes, ponctuées par la voix de Donna Summer. *Foxes* est un film qui provient du supermarché où l'emballage, c'est ce qui compte.

#### Huguette Poitras

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Adrian Lyne — Scénario : Gerald Ayres — Images : Léon Bijou — Musique : Georgio Moroder — Interprétation : Jodie Foster (Jeanie), Scott Baio (Brad), Sally Kellerman (Mary), Randy Quaid (Jay), Lois Smith (Mme Axman), Marilyn Kagan (Madge), Cheri Currie (Annie), Kandice Stroh (Deirdre) — Origine États-Unis — 1979 — 106 minutes.

**B** LACK STALLION • Un spectateur qui fréquente le cinéma depuis cinquante ans ne peut s'empêcher, à la vue du *Black Stallion*, d'évoquer d'anciens souvenirs. Parmi eux, celui de *National Velvet* où Mickey Rooney, encore tout jeune, se passionnait déjà pour une course de chevaux à côté de la débutante Elizabeth Taylor. Mais, avant tout, celui de l'inoubliable *Crin blanc* d'Albert Lamorisse où un autre jeune garçon réussissait à dompter un magnifique cheval sauvage pour se laisser emporter par lui vers les profondeurs de la Méditerranée, vers un monde imaginaire où les deux pourraient enfin être libres.

Un film pour adultes et enfants à la fois, c'est aujourd'hui une denrée si rare qu'il faut saluer celui-ci avec toute la sympathie qu'il mérite. On peut savoir gré à Francis Ford Coppola d'avoir offert sa collaboration à Carroll Ballard, son compagnon d'études cinématographiques à l'Université de Californie du Sud à Los Angeles (UCLA). Ce cinéaste était déjà l'auteur de quelques courts métrages prometteurs, comme *Pigs*, *The Perils of Priscilla*, *Rodeo*, *Through Cat's Eye*. Plus ambitieux cette fois, il s'attaque à un roman publié en 1941, par Walter Farley, roman qui suscita depuis quelques seize « suites ».

On peut se demander cependant si la matière était suffisante pour un long métrage dramatique. Les quatre parties du film sont de valeur inégale et les changements de style affectent l'unité.

La première partie, la plus courte, nous raconte le naufrage du bateau qui transportait en



Méditerranée Alec Rawsey et son père ainsi qu'un magnifique cheval noir. Seuls le garçon et le cheval survivent à la tempête et se retrouvent sur une île rocheuse et inhabitée.

La deuxième partie, la plus réussie sans aucun doute, constitue un authentique poème audio-visuel. Tel un petit Robinson, Alec affronte avec courage les difficultés de sa nouvelle situation et réussit à transformer en amitié la réticence initiale du cheval. La beauté des images dans cette partie vous coupe le souffle et rien que pour cette demi-heure, le film justifierait le déplacement.

Les choses se gâtent au cours de la troisième partie, quand le garçon et le cheval, sauvés par des marins qui visitent l'île, sont envoyés aux États-Unis. Alec ne se résigne pas à la séparation et quitte la maison de sa mère à la recherche du cheval, recherche couronnée de succès, bien entendu.

C'est la quatrième partie qui tombe le plus dans les poncifs de Hollywood, malgré l'excellente interprétation de Mickey Rooney dans le rôle de Henry Dailey, ancien jockey et entraîneur de chevaux de course, qui entreprend de préparer Alec à une victoire sensationnelle et inattendue. En plus de Mickey Rooney, dont la nomination pour l'Oscar du rôle de soutien semble très justifiée, le seul point d'intérêt dans cette partie, c'est l'excellent montage de la course à chevaux.

Tout compte fait, il s'agit d'un film agréable à voir et qui contient, dans sa demi-heure sur l'île (tournée en Sardaigne), quelques-uns des moments les plus purs, les plus poétiques, du cinéma contemporain.

### André Ruzkowski

**GENÉRIQUE** — Réalisation : Carroll Ballard — Scénario : Melissa Mathison, Jeanne Rosenberg et William D. Wittliff, basé sur le roman de Walter Farley — Images : Caleb Deschanel — Musique : Carmina Coppola — Interprètes : Kelly Reno (Alec Ramsey), Mickey Rooney (Henry Dailey), Teri Garr (la mère d'Alec), Clarence Muse (Snow), Hoyt Axton (le père d'Alec), Michael Higgins (Neville) — Origine : États-Unis — 1979 — 118 minutes.

## L ES DEMOISELLES DE WILKO •

Il n'est pas facile de suivre l'évolution d'un réalisateur important quand ses films nous parviennent au petit bonheur.

Parmi les vingt films créés par Andrzej Wajda, quatre à peine ont connu chez nous une exploitation normale. Pour ne parler que de ses dernières œuvres, il fallait vraiment être à l'affût pour dénicher une ou deux présentations des *Noces* à l'Outremont, puis son passage à la télévision ; *La Terre de la grande promesse* a fait de brèves apparitions à Montréal, si brèves qu'à peine quelques cinéphiles (et un certain nombre de Polonais) s'en sont aperçus. Le Conservatoire de l'Université Concordia a inclus *L'Homme de marbre* et *Sans anesthésie* dans une semaine de films polonais en mai dernier et *Le Bois de bouleaux* était au programme du Festival de la critique en 1978. Vraiment, pour les amateurs de Wajda, la quête de ses films ressemble à *La Chasse aux mouches* car on ne peut pas dire que *Tout est à vendre* ; et la vision qu'on peut avoir de son œuvre au Québec, c'est *Le Paysage après la bataille*. Et lorsque enfin une éclaircie s'établit et qu'un film finit par percer la barrière, les critiques de nos quotidiens font la fine bouche et se plaignent qu'on sert une version doublée (le doublage, pouah !) Les sous-alimentés que nous sommes peuvent-ils se permettre un tel luxe ? *Les Demoiselles de Wilko*, n'est-ce pas une co-production franco-polonaise et la version française n'a-t-elle pas aussi droit de cité, étant donné la place importante que prend le personnage interprété par Christine Pascal, qui n'a pas dû tourner en polonais, à ce que je sache ?

Quoi qu'il en soit de la langue, des dialogues, les chanceux qui ont pu voir *Le Bois de bouleaux* et *Les Demoiselles de Wilko* ont dû constater une parenté d'esprit et de forme entre ces deux films. Situés l'un et l'autre dans une région campagnarde, ils bénéficient d'un traitement calme et posé, assez éloigné du style vigoureux et dynamique habituel à l'auteur. C'est que chacun de ces sujets a été emprunté à une nouvelle de l'écrivain Yaroslav Iwaskiewicz, nouvelliste réputé dans son pays, président octogénaire de l'Union des écrivains. Parvenu à la cinquantaine, Wajda semble atteint d'un accès de nostalgie et a tendance à tourner son regard vers le passé proche de son pays ; aussi trouve-t-il chez cet écrivain

matière à des évocations intimistes où l'apparente placidité de la présentation cache souvent des blessures secrètes. Car ce qui frappe d'abord dans *Les Demoiselles de Wilko*, c'est la beauté de l'image : lumière diffuse, verdure des campagnes, joliesse des atours féminins (on est dans les années 30), grâce des compositions. Tout cela évoque comme un paradis perdu ; c'est la vision sans doute de l'homme d'âge mûr qui rêve à son enfance, c'est aussi le regret du citoyen de l'âge de la machine et du stress urbain qui songe à l'époque de calme au moins apparent qui a précédé tous les bouleversements contemporains.

Wajda nous raconte donc l'histoire de Victor, intendant d'une ferme appartenant à des religieuses, qui a la suite de la mort d'un ami, sent le besoin de prendre une période de repos. Il se rend donc chez un oncle auprès duquel il avait passé une partie de son enfance et de sa jeunesse. Et, par le fait même, il retrouve au village voisin, Wilko, cinq soeurs qu'il n'a pas revues depuis quinze ans. Elles étaient demoiselles alors, elles ne le sont plus toutes ; trois se sont mariées, dont une est veuve et une autre vit séparée de son conjoint. La plus jeune, Tunia, n'avait guère plus de neuf ou dix ans lorsqu'il la vut la dernière fois. Il y avait aussi une sixième soeur, maintenant morte, qu'il semble que Victor ait préféré aux autres. Pendant quelque temps, l'homme fréquente ces femmes, s'intéresse à leurs problèmes, ravive ses souvenirs à leur contact et apparaît sensible à l'intérêt que lui porte Tunia. Encore qu'il faille interpréter des silences, des regards et des hésitations pour saisir les relations complexes qui se tissent entre ces personnages. Car *Les Demoiselles de Wilko* ne se livrent pas au premier venu. Leur histoire se raconte sur un ton feutré, à demi-mots et l'on devine plus qu'on ne les constate les entrelacs de chagrins, de frustrations, de désirs, de joies aussi et d'aspirations insatisfaites qui ont composé la vie de cet homme et de ces femmes au long des années. Et l'on soupçonne que Tunia, grave, sensible et fragile, en aura aussi sa part dans les années à venir.

C'est un film sur le temps qui passe, sur les sentiments qui s'effritent ou se transforment, sur la mort qui guette, un film méditatif et mélancolique, respectueux du mystère de chaque per-



sonne. On y trouve cinq portraits de femmes aussi nuancé qu'il se peut désirer, des aquarelles plutôt que des peintures, car la touche est légère et les couleurs délicates. Qu'entre deux eaux-fortes, comme *L'Homme de marbre* et *Sans anesthésie*, un artiste puisse ainsi se reposer à des travaux plus gracieux sans rien perdre de sa maîtrise ni de sa profondeur, cela émeut et impressionne. Admirable Wajda, aussi à l'aise dans le joli que dans le vigoureux, dans l'introspectif que dans le social. Mais comme on nous rend difficile l'appréciation d'un tel maître.

**Robert-Claude Bérubé**

**GÉNÉRIQUE** — *Réalisation* : Andrzej Wajda — *Scénario* : Zbigniew Kaminski, d'après une nouvelle de Yaroslaw Iwaszkiewicz — *Images* : Edward Klosinski — *Musique* : Karol Szymanowski — *Interprétation* : Daniel Olbrychski (Victor), Maja Komorowska (Jola), Christine Pascal (Tunia), Krystyna Zachwatowicz (Kazia), Anna Seniuk (Julcia), Stanisława Celinska (Zosia) — *Origine* : Pologne — 1979 — 118 minutes.