

Sur nos écrans

Patrick Schupp, Jean-René Ethier, Gilles Blain, Léo Bonneville and Janick Beaulieu

Number 64, February 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51529ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Schupp, P., Ethier, J.-R., Blain, G., Bonneville, L. & Beaulieu, J. (1971). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (64), 28–41.

SUR NOS ECRANS



RYAN'S DAUGHTER

Autrefois, on allait voir un film de David Lean avec le sentiment que le cinéma en tant qu'art valait véritablement quelque chose. **Blithe Spirit**, **Brève Rencontre**, **Les grandes Espérances**, **Le Pont de la rivière Kwai** nous avaient habitué à ce style large, quoique intimiste, construisant, sur une toile de fond

aux profondes perspectives, une action dépouillée, mais d'une intense vérité émotionnelle. Puis ce fut **Lawrence d'Arabie**, épopée sentimentale plus grande que nature. Ce fut enfin la Révolution russe, recrée pour servir de cadre à l'histoire d'amour Lara-Zhivago. Mais tout en élargissant ses perspectives

et en réussissant des oeuvres de plus en plus spectaculaires, il a restreint le propos psychologique. Désormais, nous avons la splendeur visuelle mais alliée à une grande faiblesse sur le plan de la thématique. La fête va en s'accroissant, et **Ryan's Daughter**, son dernier film, en est la triste preuve.

Non que le film soit mauvais, au contraire. Seulement on n'y croit pas, ou si peu... Et pourtant, le scénario de Robert Bolt (qui fit également ceux de **Lawrence** et de **Zhivago**) est dense, intéressant et varié. L'interprétation est en général bonne (malgré l'étonnant choix de Robert Mitchum en mari doux et trompé — je me hâte de dire qu'il s'en tire fort bien), à l'exception de Christopher Jones, dont les sentiments sont aussi raides que la jambe qu'il traîne après lui. La photo est absolument remarquable, très recherchée (les éclairages!), souvent d'une beauté à vous couper le souffle (jamais temps ne fut mieux photographiée : les éléments déchainés acquièrent une espèce de

puissance ultra-humaine qui les élève au rang d'archétypes maudits). Il y a un habile mélange de souffle épique, de couleur locale (L'Irlande du nord, en 1916), d'amours passionnées — et illicites — de romantisme et de grandeur. Par-dessus tout cela, plane l'épopée historique et la naissance d'une nation.

Mais avec toutes ces belles qualités, et le talent du metteur en scène, on n'est pas convaincu, et on sort du film avec une impression de frustration d'autant plus forte qu'on ne s'y attendait pas. Il y a je ne sais quoi d'inachevé, malgré la construction formelle de l'oeuvre, de manqué, qui irrite : on aurait tellement voulu que cela soit bon ! Et cela partait sous de si bons auspices ! Une autre fois, peut-être, lorsque Lean aura compris que la formule de **Brève rencontre** était la meilleure, et que le grand déploiement de ses derniers films n'ajoute rien à ce qui a déjà été dit, et si admirablement.

Patrick Schupp

LOVE STORY

Assez justement surnommé le **Un Homme et une femme** américain, ce film fait aussi penser à **Elvira Madigan**. Tout a été prévu pour satisfaire les publics les plus divers et les plus exigeants : deux enfants du même âge, lui beau et riche, elle belle et pauvre, lui, triomphe et produit parfait de l'Establishment (contre lequel il se rebellera, bien sûr), mais sans culture, elle, fille de pâtissier émigrant italien, mais représentant les grandes traditions culturelles de la vieille Europe. Le campus universitaire avec ses clichés (plaisanteries salaces des étudiants, la partie de hockey). Une photo souple, légère, juste assez spectaculaire pour faire "moderne". Une remarquable interprétation, toute de justesse, de naturel, de fraîcheur (les jeunes), de sobriété, d'intériorité (les vieux). Enfin, nouvelle Tarentine, "elle n'a vu luire encore que les feux du matin, elle veut

achever sa journée..." la jeune héroïne meurt, à vingt-quatre ans, de ce terrible mal du siècle qu'est la leucémie...

L'utilisation discrète, mais efficace de la musique classique (retour aux sources) et, pour certaines séquences, de longs silences, donne à l'image une force d'autant plus remarquable qu'elle n'est pas apparente.

Il y a donc beaucoup de choses dans ce film, dont l'indice de fréquentation est parmi les plus élevés actuellement, dans le monde entier. Les jeunes s'y retrouvent, parce qu'il s'agit de leur génération, les riches comme les pauvres. Les moins jeunes s'y rendent avec attendrissement et compréhension. L'unanimité se fait devant le fameux fossé des générations que le film, discrètement, tente de combler à sa manière. Les bons

sentiments, de part et d'autre, sont légion : tout est en place, selon un ordre immuable créé par la civilisation occidentale. Les valeurs sûres (y compris la révolte noble et toujours discrète contre la classe dirigeante) y sont distribuées de main de maître. Le film "prend" dès le début : pourquoi cette immensité, et le petit, tout seul, de dos ? Quelque chose ne va pas... et c'est le retour en arrière : le film se déroule harmonieusement, avec, dans le montage, quelques "trucs" ingénieux pour titiller l'attention : enjambement son-image, voix off, caméra

très mobile et cadrages extrêmement étudiés. Le film, enfin, est 'sain' : pas de drogue, pas d'érotisme de bas-étage, pas d'obscénités verbales, sauf celles, charmantes, de l'héroïne. Voilà l'oeuvre que nous attendions tous, à la fois simple et belle, juste, moderne et cependant éternelle, classique dans sa construction, mais contemporaine dans sa forme. Un film enfin qui fait courir le public du monde entier.

Personnellement, je n'ai pas tellement aimé.

Patrick Schupp

TRISTANA

A soixante-dix ans, Bunuel vient de terminer son vingt-neuvième film... Il l'a tiré d'un récit de Benito Perez Galdos, cet écrivain qui lui avait fourni le thème de Nazarin.

Ce qui devient assez significatif avec ce film, c'est que Bunuel a dû faire un retour en Espagne pour le tourner. Dans l'Espagne, oui, du vieux Torrès Franco. Or, pour qui connaît les obsessions de Bunuel, son parti-pris particulier (pour ne point dire : sa manie) des dénonciations, ce serait à se demander si ce n'est pas de la part du vieux cinéaste un autre geste de provocation. Le récit de Perez, situé au beau moment d'une société figée où le travail égale esclavage, où la religion — cet opium du peuple, comme Marx la dénommait — endiguait tout, allait-il présenter une arme nouvelle pour stigmatiser encore un certain ordre bourgeois chrétien ? Après le scandale de **Viridiana** et de la non moins troublante **Voie lactée** (que nos écrans n'ont pas encore programmée), quel autre choc nous réservait Bunuel ?

C'est justement cette absence de choc qui se trouve en **Tristana**, du moins de ce choc spectaculaire et souvent gratuit qui plaît à Bunuel. Car, **Tristana** déroutera, une fois de plus, les cinéphiles. Rien d'accrocheur, ici, rien du tape-à-l'oeil séducteur. Au

contraire, une grande simplicité en tout. Un récit linéaire qui se dévide avec la logique de tout le monde, et que tout le monde suivra aisément, sans avoir à se casser la tête. Un dépouillement, tel, pour tout dire, que **Tristana** a déjà commencé de passer pour une oeuvre mineure du grand cinéaste, une sorte de passe-temps de vieillesse, un radotage nécessaire chez un génie qui s'épuiserait. On a même reproché à Bunuel de n'avoir pris que cinq semaines pour le tourner... comme si la main, après vingt-huit films, ne s'était pas encore habituée et qu'il faille toujours recommencer à zéro. Comme s'il fallait absolument se creuser une tête inutile alors qu'on a tout cela dans la main et dans le coeur.

Pour nous, **Tristana** est bien autre chose que ce dépit de critiques à bête noire. C'est peut-être l'oeuvre la plus achevée, la plus cohérente, la plus maîtrisée du maître : celle où, possédant ses moyens, il ne cherche plus à les prouver.

L'habitude et l'expérience de la création ramènent toujours à la simplicité. N'oublions-nous pas trop, dans notre monde de créations prolifiques où la compétition développe les préciosités d'écriture et fait souvent balancer les oeuvres d'art dans la seule origi-

nalité recherchée pour elle-même, que la profondeur n'a pas besoin d'appareils ? Quand l'autour réussit à nous imposer une oeuvre, à nous communiquer des sentiments qui sont d'autant plus malaisés à communiquer qu'ils appartiennent à un monde particulier, il n'y a plus de doute : il y a réussite et parfois exceptionnelle.

C'est cela que dégage d'abord et avant tout **Tristana**. Au-delà de l'exacte et pudique reconstitution d'époque, au-delà de la vérité des caractères, sobrement campés par des comédiens hors faille, c'est à la présence même des âmes que Bunuel nous accroche avec puissance et impartialité. Présence d'abord de l'âme espagnole, faite d'une fausse grandeur d'âme qu'il faut démythifier, âme drapée dans la noblesse stérile et désuète, âme contradictoire qui chevauche entre les impérieux renoncements et les déchéances morbides. En vérité, Bunuel s'attaque, avec **Tristana** à ce qui n'est devenu que les "apparences" de la grandeur espagnole : il en retient surtout la distance hautaine et le maniérisme outré. En cela, son trait est véridique et mordant.

Or, à travers l'étude d'un cas qu'il situe dans ce contexte psychologique, c'est à l'âme universelle contemporaine qu'il s'attaque. Dénonciation implacable de ce qui refuse d'avancer, de ce qui se cantonne, au risque des pires concessions contradictoires, dans l'ordre établi pourvu qu'il ne dérange pas des habitudes prises, des convictions enracinées et obtuses. Ainsi le vieux tuteur de **Tristana**, agnostique et anticlérical, s'accommodera par diplomatie bourgeoise à courte vue, de recevoir chez lui un clergé avide de bienfaiteur et de café. Dénonciation d'un ordre chrétien, certes, qui pourrit la société (mais Bunuel ne regarde, hélas ! à son tour, que les apparences qu'il n'a sans doute jamais dépassées), dénonciation d'un constat d'âme qui s'accommode autant de la violence que de la sensualité, autant de l'eucharistie que de l'assassinat concerté. C'est la prédilection de Bunuel que l'étude des déchéances



d'âme. Souvenons-nous de **Viridiana** et de **Belle de Jour**.

Or, Bunuel réussit ici sa peinture dans la mesure où justement il renonce à tout lyrisme. On a même dit—et, de fait, c'est le sentiment premier que l'on ressent au visionnement du film—que l'oeuvre était froide. Qu'elle impose, en tout cas, une distance du spectateur. Reproche qui en fait, à notre avis, son mérite : l'objectivation même du propos en garantit l'authenticité.

Alors, c'est en des images d'une beauté et d'une limpidité qui rappellent Pasolini que Bunuel va promener ses personnages, accordant le rythme de sa caméra au rythme lent et affreux des âmes qui se décomposent. Il va dénuder ses appartements, ses décors, les réduisant à la seule limite de l'essentiel, ne risquant pas un moment un seul regard brillant sur Tolède la Resplendissante ! Aires closes où les coeurs étouffent : c'est l'appartement bourgeois et monotone où une vie sans horizons se dilue, ce sont les rues de quartiers ou les estaminets empoussiérés, c'est la plate et morne Espagne, bien rangée à côté des splendeurs qu'on ne voit pas. La beauté même de Catherine Deneuve, en ces sombres toilettes rigides, accuse la distance sordide entre l'âme et le visage.

Tout est pesé, poudré, calculé pour décanter le sortilège !

"Film de chambre", a-t-on pu écrire... Il en est de **Tristana** comme d'une tragédie de Racine : sous son apparence glacée, il y brûle un feu dévorant, celui des pires passions de l'âme qui n'ont de crédit que dans la psychologie des profondeurs, démasquée... Mais, comme pour la coque racinienne, il faut apprendre à l'ouvrir à l'endroit exact pour qu'elle nous révèle sa richesse. Et, comme Racine aussi, Bunuel atteint ici l'art consommé qui sait tout dire, avec les mots

de tout le monde (entendez les images de tout le monde...), les vérités les moins aisées à dire.

A un moment où le cinéma bavarde bien inutilement (et parfois de la façon la plus infatuée), il est réconfortant de constater que l'écriture cinématographique véritable n'a rien perdu de sa vigueur. Avec des films comme **Tristana**, l'art cinématographique peut continuer de revendiquer, au même plan que la littérature, le titre de témoin de l'âme humaine totale.

Jean-René Ethier

LA MODIFICATION

Entreprise bien téméraire que de tenter, pour un premier long métrage, l'adaptation du célèbre roman de Michel Butor, **La Modification**. Michel Worms, dont on se rappelle qu'il avait assisté Georges Franju lors du tournage de **Thérèse Desqueyroux**, en a-t-il mesuré vraiment les pièges, plus subtils encore que ceux de l'adaptation, somme toute classique, de l'oeuvre mauriacienne ? Si l'expérience témoigne d'un certain courage, elle se solde, en fait, par un échec. Comme l'écrivait le critique du Figaro littéraire, "à un roman qui ne ressemble à aucun autre, succède un film qui ressemble à presque tous".

Le film ressemble, en effet, à ces "dramas bourgeois" qui sont l'apanage de la production moyenne, sauf peut-être qu'il joue plus avec la collusion des temps et les trucs provocateurs d'imaginaire... Le quadragénaire, Léon Delmont (Maurice Ronet), est directeur, à Paris, du bureau français des machines à écrire Scabelli. Il a un appartement place du Panthéon, trois enfants, une femme (Emmanuelle Riva) correcte, bourgeoise, indifférente. Il prend, un matin, comme voyageur de troisième classe et sur sa seule initiative, l'express Paris-Rome, modifiant ainsi

l'habitude qu'il a d'effectuer ce parcours en première classe et dans le train du soir quand il lui faut, aux frais de ses employeurs, se rendre au siège romain de la firme Scabelli. Son intention est de surprendre à Rome — ville dont il est féru depuis l'âge du lycée — une blonde maîtresse, Cécile (Sylvia Koscina), qu'il retrouve à chacun de ses voyages d'affaires et à qui, cette fois, il annoncera qu'il a trouvé pour elle (conformément au vœu qu'elle avait formulé) une situation lui permettant de s'établir à Paris. Ils pourront désormais vivre ensemble car il entend se séparer de sa femme et de ses enfants, et modifier ainsi son existence actuelle, fastidieuse et terne en dehors des quelques rayons qu'elle reçoit de la lumière romaine. En cours de route, cet évadé en puissance est le jouet d'une quantité de réminiscences, parmi lesquelles (passé le tunnel du Mont-Cenis) le pénible souvenir de ce qui fut une fête manquée pour son amie et pour lui : des vacances qu'elle vint passer, un jour, à Paris. Il s'abandonne aussi à nombre de réflexions et de constructions imaginaires, ces dernières prenant la forme d'abord de rêvasseries pures et simples (les espèces de petits romans qu'il bâtit à propos des inconnus qui sont ses compagnons de route), puis de ré-

veries, et d'un rêve dont le sens général, lié à l'anxiété du rêveur et aux conditions peu confortables dans lesquelles il voyage, est celui d'une descente aux enfers, avec, pour dernière séquence, l'épiphanie hostile des dieux et des empereurs romains. A la fin du parcours, l'état d'esprit du personnage s'est à tel point **modifié** qu'il renonce au changement même en vue duquel il était parti : il reprendra le train du retour sans aller voir l'amie dont il sait maintenant qu'il l'aime dans la mesure où elle est "le visage de Rome", de sorte qu'il aboutirait à un échec en la séparant de ce haut-lieu. Il optera donc pour le maintien du "statu quo"...

Cette trame reproduit à peu de différences près celle du roman, mais alors que Butor la fait éclater en une mosaïque de signes à déchiffrer qui excite continuellement l'esprit du lecteur, Worms ne réussit pas à la dégager d'une signification purement psychologique et lasse l'attention du spectateur. C'est bien l'erreur la plus grave du cinéaste que de laisser croire en la réalité de trois personnages : le mari, la femme, la maîtresse. Léon Delmont, enlisé dans une vie familiale qui ne lui dit plus rien et dans un métier qui n'est pour lui qu'un gagne-pain, faible de caractère (il craint que la découverte de sa liaison ne lui nuise auprès de ses directeurs; il ne domine pas la situation créée par la venue de sa maîtresse à Paris), sensible au spectacle des belles choses (comme en témoignent sa curiosité à l'égard des richesses artistiques de Rome et les souvenirs d'oeuvres d'art qui transparaissent dans son rêve), séduit par le visage "romain" de Cécile. La femme embourgeoisée, plus mère qu'épouse, pleurnicharde, condescendante (il faut déplorer l'interprétation mélodramatique d'Emmanuelle Riva). La maîtresse, libre, avenante mais exigeante, qui représente le mystère et l'aventure, la promesse de bonheur... En réalité, il n'y a de réel, dans le roman, que le personnage central, et s'il y a une lutte, ce n'est pas une lutte de "sentiments" et de "passions", mais une lutte d'images, figurée par une lutte de villes. Le héros de Butor n'est pas coincé entre sa ma-

trousse et sa femme, comme entre le vice et la vertu, mais entre Rome et Paris, et les deux figures de femmes traversent sa conscience comme de simples silhouettes évoquant l'âme des lieux, ce que le romancier lui-même définira par l'expression "le génie du lieu". La méditation du voyageur va encore plus loin dans le livre : cette Rome qui exerce une fascination mythique sur lui, il en explore les thèmes les plus souterrains, depuis la Rome antique jusqu'à la Rome chrétienne, depuis la Rome éternelle jusqu'à la Cité du Vatican, il associe sa femme à la Rome chrétienne et Cécile à la Rome païen-



ne, prend conscience de la fissure historique qui existe entre les deux Rome, puis entre ces deux Rome et la Ville telle qu'il la connaît, et finalement de la détérioration "parisienne" que subirait fatalement le mythe de Cécile s'il mettait à exécution son projet initial. On le voit : toute la magie du roman repose sur une superposition de significations qui se dégagent des mutations phénoménologiques de la mémoire et de l'imagination du héros. Or le film est impuissant à traduire ces subtilités; il fallait tenir compte

du public, donc simplifier... Le laciis cérébral est converti en une succession d'images qui, en dépit de la beauté plastique que leur confère l'opérateur Daniel Vogel, et peut-être même à cause d'elle, font oublier que nous sommes dans un drame intérieur à la fois classique (unité de temps : vingt-quatre heures; unité de lieu : l'espace clos d'un compartiment de train) et baroque (tension entre le vérisme et le mythique, le présent monotone du voyage et les projections stéréoscopiques des divers moments du passé).

Réduction des significations du roman, décomposition de l'architecture formelle aussi. Evidemment le rythme d'un film est tout autre que celui d'une oeuvre littéraire. Mais il fallait substituer à la construction extrêmement rigoureuse de Butor (dont l'habileté consommée est d'accorder la place et la durée qu'il faut à chaque épisode de la vie passée, à organiser les superpositions de temps et les jeux de reflets de la mémoire de façon à ne jamais provoquer la déroute du lecteur!) une construction de séquences non moins rigoureuse. Or ce n'est pas le cas dans le film de Worms, d'où l'impression, chez le spectateur, d'un certain arbitraire dans l'agencement des images, et d'un desserrement du tragique, notamment dans les séquences parisiennes.

Au passif du film, il faut noter encore une invraisemblance qui saute aux yeux :

l'emploi du "vous" au lieu du "il" ou du "je". Parfaitement légitime dans l'oeuvre de Butor (incitation du lecteur à faire sa propre prise de conscience et à entrer "dans la peau" de Léon Delmont), et de plus en plus significatif à mesure qu'on avance dans la lecture (la deuxième personne n'est-elle pas celle de l'interrogation puisqu'une interrogation, quelque forme grammaticale qu'elle revête, s'adresse toujours directement à quelqu'un — autrui, être imaginaire ou bien celui-là même qui se pose la question ? n'est-elle pas aussi la personne la plus employée pour les énoncés scolaires des sujets de dissertation ou de problèmes, autres formes d'interrogation?), cet emploi n'a plus de sens dans le film, puisque le drame est vécu devant nous par un interprète (Maurice Ronet) qu'il devient ridicule d'identifier de force au spectateur. Les exigences du spectacle cinématographique sont inconciliables avec les exigences du récit romanesque.

Il ne reste donc, dans l'oeuvre de Worms, que les miettes de l'univers de Butor. Est-ce cela, la vulgarisation ? Pénible illusion. Mais si l'on oublie Butor (comment l'oublier quand le texte et les références dramatiques sont là ?), il nous reste à supporter la version ni plus ni moins réussie de ces drames "à triangle" qui jalonnent la production "courante" du cinéma.

Gilles Blain

MON Oeil

Ce qui frappe dans l'oeuvre de Jean-Pierre Lefebvre, c'est que l'intention fondamentale est identique d'un film à l'autre même si le genre, le ton, la facture de chacun varient considérablement. Ce sont toujours les visages d'une société québécoise déposée, colonisée, abruti, qu'il tente de cerner, d'amener à la lumière et de renvoyer au spectateur pour réveiller, voire troubler sa conscience. Mais il utilise tantôt le contre-

essai (**Le Révolutionnaire**), tantôt la chronique quotidienne (**Patricia et Jean-Baptiste**), tantôt les formes plus traditionnelles de la dramatique et de la psychologie (**Il ne faut pas mourir pour ça**), tantôt la composition en mosaïque (**Jusqu'au coeur**), tantôt les mouvements de la musique et de la danse (**La Chambre blanche**), tantôt les techniques du cinéma-vérité (**Mon amie Pierrette**), tantôt les éclaboussures d'un pamphlet (**Q-bec My**

Love). Il passe de l'humour noir (**Le Révolutionnaire**) à l'humour gris (**Il ne faut pas mourir pour ça**). Tout se passe comme si Jean-Pierre Lefebvre menait un double combat: contre l'aliénation sociale, morale, politique des Québécois, et contre les structures classiques du cinéma traditionnel.

Où se situe **Mon oeil** dans cet oeuvre complexe? Son lancement lors de la "nuit de cinéma" du 15 janvier et sa récente projection commerciale au Verdi ne doivent pas faire croire que c'est, chronologiquement, le huitième film de l'auteur; en fait, il a été tourné durant l'été de 1966, tout juste après **Patricia et Jean-Baptiste**. Il faut donc le replacer dans le contexte des premières oeuvres, et tenir compte qu'il a été réalisé en 16 mm., avec des moyens de fortune, sans acteur professionnel, dans des conditions "douloureuses", comme dit l'auteur. **Mon oeil** ne gagne pas, certes, à être vu après des oeuvres accomplies comme **Il ne faut pas mourir pour ça** ou **La Chambre blanche**, mais affirmer, comme le critique d'un certain journal, que c'est une oeuvre de potache, qui aurait dû rester dans les tiroirs, c'est mal comprendre les étapes nécessaires d'un cheminement cinématographique et méconnaître les valeurs de lucidité et de courage d'un jeune auteur indigné.

"Ne parlez pas de mes films comme étant bons ou mauvais, dit Lefebvre, jugez plutôt s'ils sont vrais ou faux!" L'ambition de dire la vérité est la base même de l'éthique du cinéaste. Non pas une vérité "arrangée", fardée, mais la vérité qui fait rougir les apparences, la vérité qui peut choquer et faire mal à ceux qui s'agrippent à leurs illusions. Cette vérité, dans **Mon oeil**, est celle de notre comportement de consommateur, plus particulièrement de consommateur de télévision. La télévision nous regarde (d'où le titre du film) et nous renvoie l'image de ce que nous sommes en réalité, nous du Québec, aplatis dans le confort, chaudement installés dans un monde tout préparé pour nous et asservis à des mythes rassurants. Si le film s'attaque aux procédés corrosifs de l'image

télévisuelle (par exemple, les séquences publicitaires, notamment celle du revolver-jouet "qui tue réellement", et la séquence de l'animateur de cinéma au canal 102!), il s'en prend bien davantage à notre esprit de spectateur (de voyeur, devrions-nous dire), qui avale sans discernement les images qui lui sont proposées (après tout, la télévision est à la mesure de notre personnalité collective, nous n'avons que les images que nous méritons!).

Le personnage qui nous représente est Raoul Duguay, le Raoul replet d'avant l'expérience de l'Infonie. Dépersonnalisé, vidé de tout esprit critique, il s'identifie aux multiples personnages, notoriétés ou homme de la rue, du Québec ou d'ailleurs, qui défilent tous les soirs sur le petit écran. Il devient tour à tour le ministre des travaux publics faisant la roue sur le chantier où se construit "le mur qui doit séparer le Québec du Canada", ou *ânonnant des discours politiques*; le champion québécois de natation qui traverse le Saint-Laurent; un GI qui poursuit les "Vietcons" dans la brousse et la blonde infirmière américaine, porte-étendard de la "générosité yankee"; un aveugle cabotin; un peintre en bâtiment; un Adam séducteur qui rêve parfois d'amour pur; un politicien dans les déboires de sa vie intime; un jeune homme touché par la "grâce de l'amour" sur les



marches de l'Oratoire Saint-Joseph et qui se marie avec la femme "préservée" selon le rite d'une liturgie d'opéra... et j'en passe.

L'originalité du film consiste à mêler constamment la réalité vue (il est difficile de ne pas reconnaître tel magazine d'actualités, telle émission de variétés, tel télé-feuilleton... de nos canaux de télévision) avec la réalité vécue (mœurs politiques, comportements sociaux, complexes érotico-religieux du Québécois moyen). Ce contrepoint décuple la force parodique des tableaux. Ainsi, le champion-nageur traverse le fleuve mais sous l'eau, et, arrivé au terme de son exploit, au lieu de bondir victorieux, s'enfonce à tout jamais (allusion, par le biais d'un mythe sportif, à la dérisoire "percée" du Québécois); le ministre visite, tout fier, le fameux mur avec, pour toute compagnie, un journaliste et un photographe (indifférence du peuple devant les inefficaces projets d'autonomie du Québec); le politicien multiplie sur la place publique les discours mais perd la parole aussitôt rentré chez lui, en présence de sa mégère de femme (parodie de la vie "harmonieuse" des hommes publics); le séducteur essaie d'attraper une femme nue mais rêve aussi d'amour pur avec une femme mystérieuse — la princesse Magmaboumboum (impossibilité d'intégrer l'amour dans sa totalité).

Cette parodie manque souvent de subtilité, bien sûr. À côté d'épisodes vraiment réussis et dignes d'une anthologie de l'humour noir (la scène des Américains et des Vietcons; celle de l'interview de la star; celle de la publicité pour enfants; celle de la traversée du Saint-Laurent), défilent des tableaux au goût vulgaire (le mariage idyllique en présence du curé chaussé de skis nautiques; le politicien qui badigeonne le dos de sa femme au moyen d'un pinceau de peintre en bâtiment, etc.). Il y a aussi de ces fautes de goût dans **Q-bec My Love**. On peut même se demander si l'auteur ne fait pas exprès, dans lequel cas il ne ferait que transposer les grossièretés qui pullulent dans tel music-hall et tel téléfeuilleton de notre télévision,

ou tout simplement dans les conversations de rue. Pourtant est-il vraiment nécessaire de pasticher cette réalité trouble ?

Et l'on peut se demander, en fin de compte, si **Mon oeil** est toujours vrai. Si la ligne de fond correspond bien à la réalité de nos images télévisuelles et de nos comportements de consommateurs, certaines images relèvent plutôt du mépris et témoignent; plus que d'une indignation, d'une bile hargneuse et non contrôlée, de sorte qu'elles apparaissent comme le déversoir des phantasmes échauffés de l'auteur (par exemple, la rencontre amoureuse sur les marches de l'Oratoire St-Joseph, la religieuse au "snack-bar", le vendeur de la Bible...). Il y a la vérité fardée pour plaire mais aussi la vérité "arrangée" pour égratigner. Jean-Pierre Lefebvre impose parfois des entorses à sa propre éthique.

Cela dit, on ne peut s'empêcher de faire quelques considérations sur l'aspect esthétique de l'oeuvre. Chapeau bas devant le don de métamorphose de l'interprète Raoul Duguay. L'oeuvre doit beaucoup à ce Groucho Marx québécois plus sobre mais non moins hilarant. "**Mon oeil**, déclarait Lefebvre, lors du tournage, c'est du pur délire, une orgie de violence, politique, morale, publicitaire, sexuelle, qui dure trois heures". Il est heureux que l'auteur ait passé la serpe dans la moisson d'images recueillies au départ, car, même réduit à une heure et trente, le film actuel traîne en longueur. Le défaut majeur du film est l'étirement des tableaux, leur manque d'équilibre sur le plan de la durée, la lenteur insupportable de certains gags (tant au point de vue visuel qu'au point de vue sonore) qui en amortit la force explosive (par exemple, les gags sur la vie privée du politicien, sur l'interview de la star). Il faut un immense talent pour mettre au point des tableaux parodiques et surtout les organiser dans un rythme allègre, pétillant, condition indispensable à la réussite de ce genre de films. À cet égard, **Q-bec My Love** est plus satisfaisant, parce que plus "orgiaque", plus "déliquant". Montage tâtonnant, mais aussi

manque d'homogénéité dans le style : dans le style parodique lui-même (les séquences de l'Oratoire St-Joseph ne font pas le poids avec la séquence de la guerre au Vietnam); entre le style de la majorité des tableaux et celui de la séquence finale qui débouche sur le drame nu, dépouillé, presque grave, qui laisse pressentir le très beau poème de **La Chambre blanche**.

Gilles Blain

MOURIR D'AIMER

Ce qui est insupportable dans les films d'André Cayatte, c'est la simplification. Plus décidé que les westerniens, il en arrive à dresser un tableau où les noirs s'opposent impitoyablement aux blancs. Et dans ce tableau, c'est toujours la justice qui est mise en cause.

Malgré les précautions d'usage hypocritement exprimées dans l'avertissement qui affirme que les personnages sont fictifs etc., tout le monde a reconnu, dans **Mourir d'aimer**, la pénible affaire Russier. Un professeur, divorcé et mère de deux enfants, s'éprend d'un de ses élèves. Les tracasseries judiciaires finiront par avoir raison d'elle : elle se suicide. Donc, l'histoire on la connaissait. Les journaux nous en avaient longuement décrit les étapes. Ce qui importe ici, c'est le film.

Or, il apparaît que l'amour de Gérard pour Danièle est vrai et sincère. Rien ne peut desserrer leur attachement réciproque. On a beau éloigner Gérard de Danièle et mettre cette dernière en taule, les deux amants finissent toujours par se retrouver. L'amour est ici plus fort que tout. Aucun obstacle n'est assez puissant pour séparer les amants malheureux. Autour d'eux se groupent des élèves sympathiques. Et Danièle trouve en sa voisine une amie compréhensive. Et même un mari qui n'oublie pas sa femme dans les épreuves. Tout cela est beau et attendrissant.



En face d'eux, les parents de Gérard entêtés et obstinés. Soucieux de leur respectabilité, ils ne comprennent absolument rien à l'amour de Gérard. Le mot de divorcé les effraye. Tant que leur enfant sera mineur — même s'il paraît avoir vingt-trois ans — il sera soumis aux impératifs de ses parents.

Quant aux représentants de la loi, ils cherchent par tous les moyens à appliquer ce que le code leur ordonne. Sans discussion. La loi c'est la loi est un slogan de tous les temps.

On le voit, les ombres sont menaçantes et les amants, traqués sans relâche. Cette dichotomie peut ne pas surprendre le spectateur touché par cette triste histoire d'amour. Tout de même, la nuance n'a jamais frôlé André Cayatte. Pourquoi, pour dire des

choses sensibles, abuse-t-il de la schématisation qui finit par irriter ?

Accordons toutefois à l'auteur une économie dans le développement du récit, une direction d'acteurs impeccable, une création d'atmosphère juste (je pense particulièrement aux scènes de la prison), bref, une maî-

trise d'un art qu'André Cayatte possède à la perfection. Pourquoi faut-il que cet art soit constamment desservi par un propos réduit à des affrontements irréductibles. La loi est dure. Et Cayatte est têtue.

Léo Bonneville

LE BOUCHER

Autant le dire tout de suite, j'aime **Le Boucher** de Claude Chabrol.

L'attitude de l'auteur ressemble étrangement à celle de Balzac de **La Comédie humaine**. En effet, Chabrol s'attarde à décrire la bêtise humaine en abordant des sujets très divers. Sa proie d'élection demeure toujours la bourgeoisie. Ce qui ne l'empêche pas de reluquer du côté de la Province. C'est même un des rares réalisateurs français qui ose ballader sa caméra en dehors des sentiers battus de Paris. **Le Boucher** se passe à Trémolat, petite ville de Dordogne.

On sait aussi que Chabrol ne recule pas devant une théâtralité concertée et qu'il aime accentuer les travers de certains de ses personnages jusqu'à la caricature, avec cette préoccupation constante de donner dans la satire sociale. Et c'est en cela qu'il diffère d'un Hitchcock dont il emprunte la démarche du suspense.

Dans **Le Boucher**, la férocité de Chabrol s'amenuise au profit de l'humour. N'oublions pas que sa caricature s'acharne presque toujours sur les médiocres. Or, dans **Le Boucher**, les personnages ne sont pas des médiocres mais des humbles. **Le Boucher** est probablement un film-clef dans la carrière de Chabrol, puisqu'il marque une préoccupation nouvelle dans la description de ses personnages. Serait-ce que Chabrol en est le scénariste, le dialoguiste et le réalisateur ?

Expliquer les agissements pervers du boucher par le fait qu'on l'a dressé à tuer durant les quinze ans passés dans les trou-

pes de choc en Indochine et en Algérie ne semble pas plausible. Expliquer la vocation d'éducatrice de Mlle Hélène par suite d'une peine d'amour n'est pas plus acceptable. Dans l'un et l'autre cas, on pourrait presque parler d'humour noir... Chabrol lui-même ne semble pas y croire. Peu importe. Il faut chercher ailleurs des explications plus sérieuses. L'essentiel, c'est que les personnages vivent. Qu'ils s'expliquent mal à eux-mêmes leur propre situation ne devrait pas trop nous étonner. Au fond, tiennent-ils à clarifier d'une façon logique leurs attitudes et leurs tendances ? Le film s'attarde sur la relation entre ces deux personnages qui sentent monter en eux une chaleur communicative à mesure que les rencontres se tissent.

Mademoiselle se refuse à nouer des liens qui pourraient la conduire à des fiançailles. Elle a une façon de repousser la tentative de lui donner un baiser du boucher qui ne laisse aucune ambiguïté sur les bornes accordées à ces relations. Pourtant, elle consent à entretenir des relations en acceptant des rencontres de plus en plus assidues. Se sent-elle forte au point de se croire à l'abri de toute offensive ? Désire-t-elle, sans oser se l'avouer, que Popaul vienne à bout de son entêtement ou de sa ferme résolution de ne plus jamais retomber dans le piège des déceptions amoureuses ? Elle conserve le bénéfice de la réserve et aux yeux du boucher et aux yeux du spectateur. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'elle ne se livre pas à tout venant.

Toujours est-il qu'il y a quelque chose de changé dans le royaume intérieur de Made-

moiselle. Et c'est à ce niveau que se situe l'intérêt ou si l'on veut le suspense du film.

On soupçonne assez vite que le boucher pourrait être le maniaque recherché par la police. Auparavant, Chabrol nous l'a rendu assez sympathique pour que nous partagions l'angoisse de Mlle Hélène qui suspecte de plus en plus son soupirant sans trop vouloir y croire. Mais il y a quelque chose de changé également dans le royaume intérieur de ce monstre aux allures si humaines. Une galanterie qui invente des dons singuliers... On n'est pas prêt d'oublier l'offrande du gigot de mouton qui se présente sous forme de bouquet de fleurs. Un plan dont seul Chabrol semble posséder le secret, parce qu'il unit un effet puisé à même le plus grand burlesque à une intention cueillie à la source d'une candeur consommée.

Notons qu'à mesure que Chabrol accentue le volume de son abdomen dans la réalité de tous les jours, les scènes autour d'une table prennent une importance accrue. **Le Boucher** commence par une longue séquence de repas de noces. Rien de plus naturel, en somme, parce que, pour plusieurs personnes, les seuls contacts humains prennent place autour d'une table. Le niveau du ventre n'est pas loin de celui du coeur.

Le sens du film apparaît dès le début. Le générique s'inscrit sur un fond de dessins préhistoriques. Popaul représente l'homme des cavernes avec tout ce qu'il y a de plus primitif. Cependant il est capable d'une certaine sensibilité, comme ces dessins préhistoriques témoignent de la présence du coeur d'un artiste. Mlle Hélène, toute frêle en apparence, sert de miroir qui renvoie à Popaul la profondeur de ses aspirations : le désir de sortir des goûts pervers par le moyen d'un amour authentique. Les contraires semblent s'attirer.

Même si le beau rôle revient à Mlle Hélène, on est surpris de constater que Popaul n'arrive pas à provoquer chez le spectateur un mépris de bon aloi. Constatation tout à l'honneur de Chabrol : ce qu'il aura fallu de tact et de talent pour en arriver là.



Chabrol excelle à reprendre une même scène en ajoutant à la seconde un contraste au niveau de la signification ou de l'angoisse dont se coiffe un objet.

Par exemple, instant de grande douceur quand Mlle Hélène offre un briquet à Popaul alors que le soleil distribue des taches d'or dans une forêt d'automne. Quel contraste avec la découverte de ce même briquet dans la même forêt quelques jours plus tard... à côté d'un cadavre !

On connaît la maîtrise de notre metteur en scène dans la direction des acteurs. Michel Bouquet va jusqu'à affirmer que Chabrol est un des rares réalisateurs français à constater sur place ce qu'il faut exactement montrer de l'expression d'un visage ou d'un geste en tenant compte de la présence naturelle d'un acteur face à la caméra. Stéphane Audran, sous la direction de son mari, donne le meilleur d'elle-même de film en film. Elle est touchante jusque dans ses bégaiements. Chabrol a su tirer de Jean Yanne la chaleur qui se cache sous des apparences vulgaires.

Chabrol serait-il un boucher, tueur de torts et de travers, cachant une profonde sensibilité d'écorché vif ?

Janick Beaulieu

PILE OU FACE

On croyait qu'un tel film ne pouvait venir que de Suède ou de l'Allemagne.⁽¹⁾ Détrompez-vous. Québec vient de "se payer" le plus "cochon" des films "cochons". Et quand je dis "se payer", je veux qu'on comprenne que ce film a été financé, en partie, par la Société de développement de l'industrie cinématographique (i.e. l'argent du peuple) et est exploité avec la bénédiction souveraine du Bureau de surveillance (qui ne surveille plus rien) du cinéma.

De quoi s'agit-il? D'un "congrès" réunissant quatre couples qui, constamment à poil, s'accouplent en changeant de partenaires sous les yeux vicieux d'un voyeur insignifiant (Jean Coutu). Ce dernier, devenu impuissant,

(1) C'est sans doute en guise d'hommage que l'auteur a voulu introduire dans *Pile ou face* un Suédois et un Allemand.

bave d'envie en regardant (comme les spectateurs), sur un écran multiplié, les ébats érotiques des "accouplés"... Ajoutez-y une femme parachutée dans le groupe et qui rend impatients les crétiens (c'est le nom qu'ils se donnent) parce qu'elle ne se livre pas corps et âme aux perversions de ces obsédés et une femme du peuple, édentée et flasque, qu'on est allé chercher dans un fond de cour et qu'un artiste (?) fait poser outrageusement nue... En ai-je assez dit pour dénoncer la bêtise, la platitude, la vulgarité, la stupidité, l'ordure, l'obscénité, la pornographie de ce film "scribouillé" par Gérald Tassé et mis en boîte par Roger Fournier (décidément ce patronyme authentifie une marque de commerce)? Un supercinépix (r) ien!

Léo Bonneville

DOMICILE CONJUGAL

François Truffaut vient de dire adieu à Antoine Doinel. Ce personnage est né avec le réalisateur. Premier long métrage de François Truffaut, **Les Quatre cents Coups** (1959) nous présentait un foyer chancelant. Et l'auteur avait abandonné Antoine fuyant... et s'arrêtant face à la mer. Le temps passa. L'enfant grandit. François Truffaut retrouva Antoine pour constater qu'il était en train de traverser, avec plus ou moins de problèmes, l'adolescence. Les **Baisers voïés** (1968) traduisaient les premières amours d'Antoine. Discret, l'auteur allait se détourner d'Antoine pour le laisser à sa vie personnelle. C'est alors qu'intervint un grand ami de François Truffaut, Henri Langlois, conservateur de la Cinémathèque française, qui le convainquit de donner une suite à la vie d'Antoine Doinel. Ainsi apparut **Domicile conjugal** (1969).⁽¹⁾

(1) Il faut mentionner également un sketch de **L'Amour à vingt ans** (1962).

Antoine est maintenant marié à Christine. Il va avoir un enfant. Toujours versatile, il passe de peintre de fleurs à conducteur de petits bateaux mécaniques. Bien sûr, il aura des aventures extra-conjugales qui amèneront une rupture avec son épouse. Mais tout finira par s'arranger et Antoine s'accommodera de sa délicieuse femme malgré ses... retards.

Mais là, me semble-t-il, n'est pas l'intérêt du film. Tout ici est en demi-teintes, en touches délicates. François Truffaut n'a rien d'un révolutionnaire. C'est un lyrique, un tendre. Il aime ses deux personnages. Il les a toujours aimés. Mais il sait aussi que la vie a ses menaces et qu'un ménage sans accrocs est impensable. Comme il a horreur du drame — du moins dans cette trilogie — il s'amuse à semer les gags qui désamorcent toute cruauté. Et c'est sans doute ce qui fait le charme de cette oeuvre légère et sentimentale.

On devine bien que tout ici suit la logique du coeur. Ce sont des instants de cette vie conjugale que l'auteur nous offre. Moments révélateurs toujours. Et c'est dans leur choix même que François Truffaut s'affirme comme un fin observateur. Il a le don de saisir une situation (la scène du café), de dénoncer un travers (Antoine à table), de ménager une surprise (Christine en Japonaise), d'utiliser les private-jokes (la doublure de Tati, la parodie de Marienbad) ... C'est cela le style de Truffaut. Un regard qui se promène dans la vie. Un regard jamais menaçant. Un regard plein d'amour. Car c'est ainsi que toute situation un peu dramatique finit par s'évanouir. On ne dira jamais assez cette présence de l'humour qui bannit toute agressivité, toute charge des films de François Truffaut. Et c'est sûrement ce qui en fait

leur charme. Ce charme essentiellement français.

En ce sens, **Domicile conjugal** témoigne d'une réelle maîtrise de l'auteur. Parvenir à lier avec autant de souplesse et d'à propos ces petits traits de la vie d'un jeune ménage, laisser le spectateur s'amuser des légèretés de l'époux et des craintes de l'épouse, suggérer que la vie d'Antoine et de Christine finira par ressembler à celle des voisins de palier... voilà comment François Truffaut élimine toute lourdeur et suscite une large sympathie. Il y a peu d'oeuvres dans le cinéma qui, comme cette trilogie, attestent autant de subtilité, de finesse, de tendresse et de plaisir. Plaisir de France, sans nul doute.

Léo Bonneville

