

Sur nos écrans

Jean-René Ethier, Patrick Schupp, Alain Lavoie, Raymond Denis, Léo Bonneville and Robert-Claude Bérubé

Number 67, December 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51499ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ethier, J.-R., Schupp, P., Lavoie, A., Denis, R., Bonneville, L. & Bérubé, R.-C. (1971). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (67), 32–43.

SUR NOS ECRANS



LE SOUFFLE AU COEUR

Le plus grand tort qu'on puisse faire au film de Louis Malle, c'est d'orchestrer sa publicité : il risque de passer pour la marchandise qu'il n'est pas.

Disons-le tout de suite : **Le Souffle au coeur** est un film presque...parfait ! Parce

que le métier y est et que Malle connaît le cinéma. **Ascenseur pour l'échafaud** révélait déjà un conteur exemplaire. Est conteur celui qui sait décrire, ménager ses effets, équilibrer son récit, et surtout manier la progression d'une façon à la fois vraisemblable et tout accordée à la densité de l'attention de

l'auditeur. Quand, à strictement parler, il n'y a pas de récit...les dons du conteur deviennent alors exceptionnels s'il réussit à capter, à intéresser le spectateur. Dans **Le Souffle au coeur**, il n'y a pas à vrai dire de "suspense" ...sinon (évidemment) celui de l'inévitable incesse que tout le monde attend, parce que tout le monde en a entendu parler par la publicité ! C'est dommage, parce que la lecture du film ne peut plus être la même : elle en est fatalement infléchie. Quel sens, par exemple, prendraient toutes ces bravades sexuelles d'adolescents si on ne les savait pas orientées vers le pire qui s'en vient ? Quel sens, surtout, prendraient tous ces tableaux successifs, juxtaposés les uns aux autres, et qui constituent la structure du film ? Car, **Le Souffle au coeur** n'est pas un récit : c'est une mise en demeure, une audace de frondeur, un coup de sonde provocateur.

Si le cinéma est aussi l'art des ficelles, il faut avouer que Louis Malle les manipule avec une rare dextérité. Pour nourrir son propos, tout en le diversifiant, Malle lui accole des gags qui n'ont rien à faire avec l'intention fondamentale : tout au plus servent-ils à mieux traduire l'atmosphère du milieu bourgeois qui est celui du film. Ainsi la substitution d'un tableau de valeur pour une copie fidèle : manège qui permettra au frère de Laurent de vérifier la surprise "bourgeoise" de ses parents. On peut en rire (ou en sourire) : cette séquence, bien menée — comme toutes les autres — deviendrait inutile si elle ne servait à préciser des attitudes. Louis Malle a donc le don du détail juste : il sait où nuire pour retracer le trait qui rend la situation insolite. Comme il s'agit d'accumuler toutes les incidences possibles ès matières sexuelles, il n'hésite pas à folâtrer du côté de l'incongru. Malle sait encore parler : ses dialogues sont percutants et les mots d'esprit fument, qui porteraient davantage s'ils n'étaient déjà un peu usés. Enfin, Louis Malle calcule tout, pèse tout, fignote tout : ce qui trahit l'artiste chevronné et accrédite l'esthète.

Mais, on reste quand même mal à l'aise.

Non pas uniquement devant l'audace du sujet mais devant le film lui-même. Il y a dans **Le Souffle au coeur** comme un déphasage entre la forme proprement cinématographique et le propos lui-même. Les deux cheminent ensemble, mais comme distancés. Car le propos tient davantage de la pure littérature : les signes en sont omniprésents. C'est à un sujet "littéraire" qu'on a affaire. Qu'on se rappelle les références à Camus, à Proust, à **Histoire D'O** et l'abondance de livres, de dissertations, de discussions... La ligne du récit elle-même ne prête à aucune arête visuelle : elle ne semble là que pour amener la finale. On a même cette étrange impression que cette suite de scènes farcies de "jeux" sexuels n'est là que pour prouver une thèse : à savoir qu'il faut à tout prix "déculpabiliser" le sexe ! La charge devient telle qu'on suspecte Louis Malle de confondre le cinéma avec les dossiers de la psycho-pédagogie !

Bien sûr, contre ce fléchissement, Louis Malle argumentera qu'il y a mis le ton, ce fameux ton prétendument décanter et objectivant mais qui fait osciller le film, confusément, entre la comédie de boulevard et la satire plus ou moins gratuite. Ne devons-nous pas justement nous inquiéter de ce que les jeunes comédiens du **Souffle au coeur** (le jeune Benoît Ferreux plus particulièrement) semblent jouer la gaieté factice ? Qu'ils apparaissent comme étrangers aux rôles, les dominant d'une verdeur affectée ? Bien sûr : l'art extrait, polarise, synthétise, concentre, prend même parti. Mais toutes les précautions que peut prendre Louis Malle pour justifier son film ne font qu'accréditer sa volonté, bêtement acharnée, de prouver une thèse. Et ce n'est pas en amassant les signes de stylisation qu'on obtient vraiment un style.

C'est, en somme, ce qui manque au **Souffle au coeur** : un style définitif où la forme cinématographique n'apparaîtra pas aussi vaine, aussi superficiellement collée. Louis Malle s'est expliqué à qui voulait l'entendre. Je n'aime guère ces confessions d'auteurs qui ne sont que des auto-justifications, et

j'endosse le mot de Valéry qui affirmait qu'il n'y a plus d'autorité d'auteur une fois l'oeuvre livrée au public. Il n'y a que l'autorité de l'oeuvre elle-même. Or, **Le Souffle au coeur** ne peut plaire qu'à demi, parce qu'il n'est pas une oeuvre qui émeut et qui convainc moins encore.

Film sur le monde bourgeois, **Le Souffle au coeur** n'est lui-même qu'un film bourgeois : c'est-à-dire emprisonné dans sa propre dialectique. Il n'a sur la sexualité qu'un strict point de vue bourgeois : celui de croire que toute sexualité se réduit à la vision qu'il en a lui-même. Sa tentative de démythification reste donc un souci bourgeois.

Si Louis Malle fait éclater l'image de son film au point de la rendre minutieusement adaptée à la limite de la suggestion, il ne fait pas pour autant éclater son sujet. Il répète, au fond, les banalités que tout le monde sait et que d'aucuns reconnaissent assez exceptionnelles pour ne point les juger généralisées.

"Déculpabiliser la sexualité" ? — ce sujet si grave et si pertinent — un film va-t-il vraiment le faire, surtout s'il prend le parti d'en rire un peu ? Mais Zetterling, avec ses **Jeux de nuit**, était allée plus loin sur le même thème.

La belle rhétorique de Louis Malle n'amuse même pas.

Jean-René Ethier

FORTUNE AND MEN'S EYES

*Lorsqu'en disgrâce, aux yeux du Sort et des humains,
Je me prends à pleurer mon exil solitaire,
Harcelant le ciel sourd de gémissements vains,
Maudissant mon destin quand je me considère;
Lorsque je voudrais être un plus riche d'espoir...
(...) Ton amour rappelé m'apporte de tels trésors
Que pour celui des rois ne veux changer mon sort*

Ainsi va, en partie, le sonnet 29 de Shakespeare, dont la première ligne a fourni le titre de la pièce de John Herbert, jouée avec succès dans plus de quarante villes du monde, et dont la version française s'intitule "Aux yeux des hommes" (la présentation montréalaise en eut lieu, il y a deux ans, au théâtre de Quat-sous, dans une mise en scène d'André Brassard). La M.G.M. en a tiré un film — la pièce traite de l'homosexualité dans les prisons — que le metteur en scène, Harvey Hart, a choisi de tourner dans les prisons de Québec, la production étant canado-américaine. Le film a été retenu dans la sélection finale du jury au festival du film de Venise. Est-ce à dire que c'est un chef-d'oeuvre ? Loin de là ! Indépendamment des nombreux incidents arrivés en cours de tournage, et qui ont reçu une certaine publicité dans

la presse spécialisée, l'adaptation cinématographique de la pièce trahit passablement celle-ci, au niveau du scénario autant que du point de vue psychologique. Ce qui dans la pièce atteignait parfois à l'esprit de la tragédie classique devient dans le film prétexte à l'analyse de sentiments superficiels. D'autre part, un excès de "réalisme" (comme si Hart avait voulu faire un documentaire vécu) prive l'image de son contenu psychologique, et fait du film un étalage aussi spectaculaire que finalement inutile de scènes destinées à titiller les fibres troubles de voyeurs désaxés. Bien sûr, l'intrigue psychologique reste, mais elle est si maladroitement développée et si pauvrement conclue qu'on reste à s'interroger sur le comportement de ces pauvres garçons qui semblent directement sortir de la "psychologie" de Daco.

Harvey Hart a déclaré dans une interview (de vive voix, à un journaliste torontois) qu'il voulait "stigmatiser les traitements inhumains dont sont victimes les prisonniers dans les établissements pénitenciers d'Amérique du Nord". Fort bien. Mais alors il fallait faire un documentaire avec intrigue connexe, si nécessaire, et ne pas prendre une pièce intelligente, bien construite et d'un intérêt humain certain pour la réduire à presque rien, osciller entre la chèvre et le chou, et finalement aboutir à un produit hybride, ne retenant de l'original que sa structure dramatique, et éliminant presque complètement le développement affectif des personnages. Pourquoi, dans le film, faire mourir Rocky ? Il se suicide spectaculairement — mais cela, à mon sens, semble parfaitement inutile. Tout a été dit dans la scène précédente, avec Smitty, et cette extrapolation gratuite ne sert qu'à souligner le manque de maturité intellectuelle du metteur en scène, qui a été incapable de comprendre à demi-mot l'implication de la râclée infligée à Rocky, donc, à plus forte raison, de la traduire et de l'exprimer par ses propres moyens.

Une photo très léchée, qui veut faire moderne, des cadrages percutants, une direction d'acteurs nerveuse et puissante ne suffisent pas pour faire passer la pilule. Le film dégage un incommensurable ennui. On ne croit ni aux personnages, ni à leurs motivations, ni vraiment au cadre dans lequel ils évoluent. Tout reste en deça, ou à côté de la vérité, qu'elle soit humaine ou théâtrale (ce qui, dans ce dernier cas, peut paraître paradoxal...). Le problème de l'adaptation littéraire se pose ici, dans une réflexion particulièrement valable. **Beatrix Potter**⁽¹⁾ est l'exemple parfait d'une transposition réussie de la



danse au cinéma. **Fortune**, lui, illustre l'échec d'une adaptation littéraire et théâtrale à l'écran. John Herbert a d'ailleurs désavoué la version cinématographique de sa pièce, et ses commentaires virulents — et justifiés — n'avaient pas contribué à alléger l'atmosphère du tournage.

La distribution réunit les comédiens de la version originale de la pièce, mais en les privant de l'unité de lieu et de temps qui contribuait si puissamment, sur scène, au développement des caractères. Le côté outré de Queenie enfin, assez désagréable, ne rend pas justice au personnage, surtout dans ses scènes moins spectaculaires. L'affrontement Queenie — Smitty perd beaucoup de vraisemblance, en raison de la maladresse du montage, par exemple. Hart a voulu sacrifier à l'effet, et faire certaines concessions au côté si facilement commercial de son sujet. De ce côté-là, il a réussi. Mais il a fait un mauvais film.

Patrick Schupp

(1) Voir page 40.

LES MARIÉS DE L'AN II

On répète souvent que les Français n'aiment pas rire d'eux-mêmes. Voici, en tout cas, un film qui prouve le contraire...

C'est Jean-Pierre Rappeneau qui l'a com-
mis. Déjà, ce metteur en scène s'était fait
remarquer par **La Vie de château**,

Ce qu'il nous propose ici est une vision de la Révolution française. A la manière gauloise, pour ainsi dire. Ce qui est peut-être la meilleure façon de désamorcer un sujet devenu un mythe. Or, le rire de Jean-Paul Rappeneau est piquant sans méchanceté. Il s'accompagne toujours d'un ton authentiquement humain, et c'est peut-être ce qui rend **Les Mariés de l'an deux** si sympathiques. Ce n'est pas qu'on y rie à gorge déployée : on y sourit davantage, c'est là le privilège du charme. Rappeneau, sans dogmatisme comme sans parti-pris, se contente d'amorcer une histoire d'amour qui serait bien ordinaire s'il ne la rendait tumultueuse et farfelue au milieu d'un monde et d'une époque déjà hauts en couleurs ! Ce regard strictement personnel devient alors inégalement historique. Inhabituel bien sûr, mais pourquoi n'y aurait-il pas un peu de vérité dans toute cette atmosphère ressuscitée, où le souci du détail porte aussi bien sur la reconstitution des lieux, des décors, des costumes que sur une certaine vérité des personnages ?

Si Jean-Paul Rappeneau badine avec l'histoire, c'est pour mieux mettre en lumière les erreurs qui la condamnent. Ainsi, s'il manipule la sacro-sainte Révolution française avec tant de verve, c'est pour nous la restituer (et avec elle, toutes les révolutions ?) dans ce qu'il y avait en elle de moins patriotique et de plus réaliste. Il y est montré, entre autres choses, que les fomenteurs profitaient plus de la Révolution que la Révolution d'eux. Rappeneau aurait-il voulu nous dire, par le biais de son film, que toute Révolution n'est qu'une utopie ? Il y a une idée sérieuse au fond de cette fantaisie satirique : avis à ceux qui se prennent trop au sérieux !

En tout cas, Rappeneau est sérieux, lui, dans sa mise en scène. Le film est d'un rythme endiablé, précis comme un ballet. La caméra, mieux que tous les historiens, passe avec une clarté désarmante dans tous les camps. Les batailles elles-mêmes se font jeux d'enfants, et voici, toutes lumineuses,

les pages de nos manuels d'histoire. Ceux, par exemple, qui tentent désespérément de s'imaginer quelle allure pouvaient bien avoir les soldats de cette époque (époque toute proche de nos fatales Plaines d'Abraham) feront bien d'assister à ce film : ce sera le meilleur audio-visuel qui leur enseignera la tactique militaire de ces temps-là !

Or, si le scénario des **Mariés de l'an deux** tourne parfois au burlesque (il fallait s'y attendre un peu, non ?) ce n'est jamais pour glisser dans le vulgaire. Tout est du meilleur goût et la farce est contagieuse.

Ce n'est pas que Jean-Paul Rappeneau invente une écriture nouvelle : il se contente de porter à la perfection celle qui réussit les films bien faits. C'est déjà beaucoup qu'il rende **visuel** ce que tout le monde sait mais se représente difficilement. C'est là le signe d'une vérité cinématographique que bien des avant-gardistes du cinéma oublient : ils voudraient que chaque nouveau film remette toujours tout en question. Ce qui importe en art, n'est-ce pas que le message porte ? L'art doit s'oublier pour ramener à lui.

La vedette du film n'est nul autre que Jean-Paul Belmondo. Un Belmondo toujours dans la ligne de son personnage, mais cette fois heureusement renouvelé. Il est moins désinvolte, plus cohérent. Il nous fait oublier qu'il fut Pierrot le fou : qu'en tout cas, il peut être bien autrement que lui-même, j'entends que le type qu'il était en train de laisser dans le cinéma français.

Oeuvre mineure, bien sûr, que ces **Mariés de l'an deux**, mais comme au théâtre où il n'y a jamais de rôles secondaires, il n'y a pas d'oeuvres secondaires, quand elles sont bien composées et qu'elles prêtent au meilleur rire en contribuant à désamorcer en l'homme, par la comédie, le faux tragique qui le mine.

Cela aussi, c'est de la bonne thérapie.

Jean-René Ethier

VENT D'EST

Il faut bien l'avouer, le film porte à rire, mais on rit jaune !

Des hommes et des femmes, à croire que ce sont les seuls survivants des événements de Mai 68, les derniers fils de la Liberté, sont assis sous un arbre et devisent entre eux, cependant qu'une voix off se fait entendre qui prodigue ses ultimes recommandations avant l'assaut final.

Sous des allures de pseudo-western, le film est en fait une illustration théorique des différents aspects et phases de la lutte des classes, et autres sujets et projets connexes.

Ainsi, entre autres, on entend la narratrice nous "entretenir" sur la grève. Pendant ce temps, sur l'écran, on voit surgir, entre des arbustes, un groupe de colonialistes du siècle dernier, dont un Indien qui sert de guide. Soudain le guide s'arrête, refusant d'avancer aussi longtemps qu'on ne lui donnera pas à boire. On satisfait sa soif, il fait deux autres pas, puis s'arrête encore..., et ainsi de suite jusqu'à ce que la bouteille soit vide.

Ou bien, plus loin, l'on parle du cinéma que l'on présente comme étant un instrument aux mains de la classe dominante qui s'en sert comme porte-parole de ses propres valeurs bourgeoises (exploitation, aliénation, dépossession) et fait ainsi croire au peuple (le consommateur) que ce qu'il voit est la réelle vérité, la vraie réalité. Pendant ce temps, sur l'écran, on nous montre un acteur photographiant "en long et en large"... une carabine. Car, selon Godard, il ne sert à rien de filmer pratiquement la misère (pensez à **Calcutta** de Malle, par exemple), cela ne fait que cautionner un état de fait **lequel** — et c'est ici que se place le point de vue godardien — essentiellement doit être changé, sinon renversé. Ce qu'il faut, c'est dire **quoi faire**, montrer **comment faire**... D'où cette carabine, signe de libération des travailleurs.



On comprendra que **Vent d'est** ne corresponde guère aux critères cinématographiques habituels.

Ainsi, ne cherchez pas la belle image (simplesent, on installe la caméra, puis on laisse tourner, indéfiniment), ni quelque décor construit ou savamment élaboré (une clairière quelconque suffit); pas plus n'y trouverez-vous un semblant d'éclairage suggestif (on se fie au soleil, et tant pis si passe un nuage), ni n'entendrez-vous quelque douce plainte (non, on crie, on hurle, toutes les voix s'embrouillent); aucune recherche plastique, aucun critère artistique ne guide le réalisateur dans sa démarche (sinon la volonté de tout détruire); et si quelques couleurs sont heureuses (un rocher rougeâtre parmi tout ce vert des feuilles, un bout de tissu mauve oublié sur le coin de l'écran), ce ne peut être que le fruit du hasard, cela va de soi.

On pourrait alors penser, le souci formel étant éliminé, que Godard a consacré toutes ses énergies à l'approfondissement du contenu. Encore ici, déception amère : une seule et même idée — la libération des travailleurs — est répétée, ressassée, inlassablement reprise et recommencée, toujours la même, commentée et développée, du début jusqu'à

la fin, sans que rien ne contredise ou ne vienne perturber l'immutabilité du discours. Godard n'est pas là pour satisfaire la libido des autres, ne souffre pas le travestissement et n'a cure des sentiments. Ce qu'il a à montrer est clair, net et précis : demystifier la fausse réalité (le western, par exemple) en dévoilant ce qui se cache vraiment derrière ces histoires de Sioux et de Blancs et, par le biais, profiter de l'occasion pour faire un exposé sur la lutte des classes. Voilà pour les intentions.

Cependant, en regardant et en entendant le film, ce n'est pas tant un souffle révolutionnaire (le vent d'est en question) qui emporte le film, qu'une obstination rageuse, à certains égards suicidaires, qui pousse Godard à massacrer l'image, à triturer le son ou à tout maculer de ketchup. Les personnages nous sont souvent présentés au bord du gouffre, leur voix enterrée par des torrents d'eau et faisant des gestes désespérés de noyés. Finalement, le film retrouve des accents de véritable apocalypse. Résultat : l'on parle beaucoup de cet ancien monde (le nôtre) tant décrié, et pas du tout de "l'après". Il est question aussi d'une route à prendre, mais finalement l'on reste assis, à la croisée des chemins, une bombe à la main, et l'on palabre interminablement : le discours devient vain et stérile, l'intérêt faiblit.

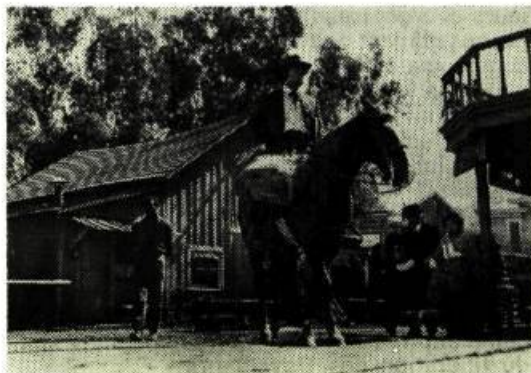
C'est qu'on s'ennuie et rien ne vous touche vraiment ni ne vous concerne en définitive. Les longs plans fixes, la photographie bâclée, les images quelconques ne favorisent guère la participation du spectateur; de même les sons, criards ou inaudibles, ou encore le commentaire qui sombre dans l'incohérence. Tout est là qui se dresse, vous attaque et vous repousse. Dans ces conditions — où rien ne vous accroche véritablement qui permette de soutenir l'intérêt — aucune identification n'est possible, aucune communication ne parvient à naître : l'attention faiblit, seule l'exaspération s'accroît. C'est que **Vent d'est** se situe au seul niveau du discours, dénie tout pouvoir à l'image (contrairement à **L'Heure des brasiers** de Solanas, par exemple, où ce qui est dit et montré sont étroitement liés et, par le fait même de cette juxtaposition de l'image et de la parole, donnent au film tout son impact et sa force de persuasion), en sorte que le film de Godard est désincarné, s'adresse l'on ne sait plus à qui et n'intéresse personne, il faut bien l'avouer. L'échec est total.

McLuhan a écrit des choses très pertinentes sur les détrituts. Tout n'est donc pas perdu !

Alain Lavoie

SKIN GAME

Une route déserte descendant de je ne sais quelles montagnes; un homme à cheval, style gentleman-farmer 1857 (on nous indique obligeamment la date) tirant après lui un pauvre nègre enchaîné — générique — puis la scène continue : le méchant homme blanc va vendre l'esclave de famille, qui oule ses gros yeux, p'oteste de sa fidélité et de son attachement. Rien n'y fait : il est vendu. Et l'homme blanc retourne, le dos voûté par un remords inavoué, après un dernier — et combien pathétique — regard du serviteur qui a grandi avec lui. Serions-nous devant une autre "Case de l'Oncle Tom" ? Dieu me 'ci, non ! car, immédiatement après, on nous montre



les deux comparses hurlant de rire aux succès — toujours renouvelés — d'une comédie qui dure déjà depuis un certain temps : le "pauvre gentleman", James Garner, vend son brave esclave Lou Gossett qui, quelques heures plus tard, se sauve pour le rejoindre, et ainsi de suite...

Une fois la scène d'exposition passée, le film continue dans la tradition vive et enlevé des comédies d'avant-guerre dont l'auteur a su retrouver le ton tout en le modernisant. Naturellement, dans le contexte social et politique de notre époque, un tel film eût été impensable, il y a même dix ans. Mais aujourd'hui, non seulement il passe, mais encore il est fort bien venu. D'ailleurs le film, tout en insistant naturellement sur le ton de comédie, s'arrange pour laisser passer, ça et là, quelques vérités qui, pour être voilées, n'en sont pas moins frappantes : la parabole sociale se cache derrière le sourire. Lorsque Lou Gossett, vendu pour la nième fois, se retrouve entre les pattes d'un véritable marchand d'esclaves, enchaîné et battu, lui, qui est né dans l'état libre du New Jersey, il découvre, à son corps défendant, le vrai visage de l'esclavage et aussi la profonde unité psychologique et raciale qui l'unit à ses frères et soeurs de couleur. N'avons-nous pas un parallèle possible avec l'éveil interracial qui déchire aujourd'hui les Etats-Unis ? Le film — qui "corrige les moeurs en riant" — marque également, à partir du monde intérieur qu'il évoque, les différences fondamentales qui existent entre les deux races, façon de voir, de sentir ou de penser, dont la démon-

stration la plus éclatante demeure l'épisode des "sauvages" cachés dans la grange, et qui traduisent parfaitement tout le "autre chose" de l'Afrique équatoriale, autre chose de complètement étranger à l'homme blanc.

Une autre chose qui frappe est le parti pris résolu du metteur en scène, Paul Bogart, de ne faire aucune concession au réalisme : on sent le décor à plein nez, mais gentiment naïvement presque. On sait que les façades n'abritent que du vide, que les costumes d'époque ne sont qu'un déguisement, que les manières et les expressions ne participent que du jeu des acteurs, et ne visent pas à recréer le passé en mettant l'accent sur l'authenticité la plus absolue.

Tout ceci, y compris l'interprétation (le petit numéro de Susan Clark est un bijou), ne vise qu'à divertir en instruisant, philosophie qui a fait long feu depuis Molière, et dont on semblait avoir perdu la recette. Si ce scénario avait été entre les mains d'un metteur en scène moins intelligent, ou plus engagé, on n'ose penser au gâchis que cela aurait pu faire... Tel quel, le film, habile, bien fait, se voit avec un plaisir certain, et emporte irrésistiblement l'adhésion du spectateur. Dès que le ton tenterait de devenir moralisateur, le côté comique reprend le dessus, mais sans charge. Une caméra souple, enfin, raconte bien, sans emphase, et un montage judicieux ménage l'intérêt comme la sensibilité. Un grand film ? Non. Un bon film ? Oui, et d'une qualité trop rarement atteinte de nos jours.

Patrick Schupp

LE CINEMA DE PAPA

La dernière production de Claude Berri, **Le Cinéma de papa**, se présente comme un film à la fois amusant et tendre, malicieux et tragique. Puisant largement dans ses souvenirs d'enfance, Berri trace un double portrait : le sien et celui de son père ; en même temps, il nous décrit les principaux événements qui l'ont particulièrement touché : la naissance de sa soeur, ses échecs scolaires, ses malchances en amour, ses infortunes au cinéma. Mais au-delà de cette autobiographie. Claude



Berri réussit surtout à créer un climat chaleureux qui ne laisse pas le spectateur indifférent.

Sincérité et spontanéité s'expriment avant tout dans le jeu des comédiens : les deux principaux personnages, le père (Yves Robert), et le fils (Claude Berri) campent leur rôle avec un naturel étonnant, évoluant continuellement du comique (lorsqu'ils répètent certaines scènes de leur film) au tragique (lors des engueulades à la maison). Tous deux réussissent à nous faire "oublier" que nous sommes au cinéma tant leur jeu est subtil, nuancé et émouvant. Berri connaît tellement bien (sic) ses personnages qu'il peut nous les décrire avec grande justesse les ayant toujours côtoyés et aimés. Les dialogues s'inspirent de ce même souci de simplicité et de fidélité à la vie, comme si Claude Berri voulait continuellement demeurer à l'écoute de ses souvenirs d'enfance.

Cette constante recherche du vrai, du réel, du vécu s'avère être la toile de fond de son esthétique : Berri nous présente, d'une part, la réalité et, d'autre part, il s'efforce par tous les moyens possibles de la styliser. Inscrit en grande partie par le caractère de son père, **Le Cinéma de papa** nous décrit finalement un père plus vrai que nature, des situations plus décantées que réalistes. Nous assistons à une véritable confrontation entre les faits proposés par la réalité et la réalité idéale.

Cette esthétique se rapproche étrangement de celle de Gide dans **Les Faux-monnayeurs**. A l'instar de Gide, Claude Berri se sert du procédé du film dans le film. Il nous propose le jeu du miroir ou plutôt le drame du miroir qui consiste à mettre en évidence cette rivalité du monde réel et de la représentation que nous en faisons. Ce qu'il nous présente, c'est le drame de toute la vie mais singulièrement ici celui du cinéaste et de ses spectateurs : chacun de nous ne fait-il pas un peu un film de sa vie ? Dans la mesure précisément où il se dédouble, où, en se détachant de la réalité quotidienne, il cherche à l'interpréter, donc à la styliser, à la lumière de l'idée qu'il se fait de la vie.

Ce cheminement esthétique et philosophique (le film dans le film) devient une véritable démarche critique qui nous fait découvrir toute la poésie et tout le tragique du quotidien familial.

"Nous serons rois, nous donnerons les cartes", ces propos du père de Claude, comme une sorte de leitmotiv, prennent des proportions insoupçonnées : ils nous font découvrir les liens étroits qui unissent le rêve et la réalité. Bien plus, ces paroles remettent en cause les frontières mêmes du comique et du tragique. A cela Claude rétorque : "même mort, mon père me faisait toujours rire"...

Raymond Denis

PETER RABBIT AND TALES OF BEATRIX POTTER

Encore un film de ballet, dira-t-on avec une moue caractéristique. Voir une Juliette de 46 ans, même si elle s'appelle Oulianova, la reconstitution méticuleusement glacée de la **Giselle** de Carla Fracci, ou le sous-produit de télévision intitulé **An Evening with the Royal Ballet**, c'est effectivement pauvre chère pour l'amateur éclairé. Et puis, ô miracle ! voici le film que nous tous, balletomanes, nous attendions : ces Contes, célèbres outre-Manche, et dans tous les pays anglophones, continuent la tradition de la geste ani-

malière si ancrée au cœur de l'époque victorienne, et que Lewis Carroll a stigmatisée pour la postérité.

Ici, le point de départ est un peu différent : une petite fille qui s'ennuie a inventé et dessiné des personnages, des animaux à comportement humain, auxquels une maison de campagne et la ferme adjacente servent de cadre et de raison d'être. Et, au hasard de ses rêves, la petite fille (Beatrix Potter) va faire vivre, sur son papier à dessin, les animaux familiers auprès desquels elle habite. Ainsi

le monde des souris, des cochonnets, des canards, de la marmotte, de la grenouille fera-t-il pendant au monde des hommes, avec sa vie de tous les jours, ses peines et ses joies. Et puis, après tout, comme c'est une histoire pour enfants, et aussi un ballet, tout finit bien, dans l'allégresse générale, tandis que la petite Beatrix, une fois les vacances finies, démarre vers la vraie vie et l'oubli de sa jeunesse.

Le film ouvre sur un de ces paysages merveilleux, vert et brun, dont les Anglais ont le secret. Très loin, une silhouette trapue se hâte. Elle se précise : c'est une femme, avec une robe longue, un bonnet et un fichu. Puis le détail révèle la tête de marmotte qu'enferme le bonnet tuyauté. Et c'est ainsi que le spectateur est introduit dans le monde enchanté de Beatrix, que nous verrons d'ailleurs, grandeur nature, donner naissance aux personnages dont Frederic Ashton, chorégraphe, va nous raconter les aventures dans ce qui est probablement le meilleur film-ballet réalisé jusqu'ici. En tout cas, depuis **Les Chaussons rouges**, je n'avais rien vu de pareil dans la qualité de l'expression cinématographique pure. Donc, un premier point à retenir, et essentiel : remarquable réalisation sur le plan visuel, le metteur en scène s'étant attaché à transposer, en termes cinématographiques valables et cohérents, un langage d'habitude réservé à la scène. Vient ensuite

la couleur, étonnante, qui baigne, qui étale, en tons pastels et délicats, une sorte de brouillard irisé qui n'est pas l'un des moindres charmes du film. On songe irrésistiblement à ces gracieux tableaux d'autrefois, un peu fanés, que l'on trouve dans le grenier de sa grand-mère, sous les combles de la maison que la famille possède depuis de nombreuses générations...

La chorégraphie est due à Frederic Ashton, danseur, chorégraphe, administrateur et directeur du Royal Ballet. Parmi les pionniers de la danse en Angleterre, il consolida le fragile édifice construit par les deux "grandes",

Ninette de Valois et Marie Rambert. On peut dire qu'il est un peu le Stravinsky de la danse, car, avec lui, un style et une expression uniques sont nés et ont fait école. Depuis son premier ballet, **A Strategy of Fashion**, qui date de 1926, et créé par Markova, Lopokova et Karsavina, il n'a cessé de donner à la danse classique réussite après réussite, atteignant parfois au chef-d'oeuvre. **Les Contes de Beatrix Potter** témoignent plus que jamais de la vitalité et de l'extraordinaire virtuosité du maître. Il demande à ses danseurs des choses qui semblent impossibles, ou tout au moins extrêmement difficiles : faire trois chassés, deux pirouettes et terminer sur grande arabesque avec une queue de huit pieds de long... ou encore faire six entrechats, et sauts immenses sur une surface polie, recouverte de deux pouces d'eau — et naturellement de le faire comme en se jouant, comme si la difficulté n'existait pas...

Tous les danseurs, ai-je dit, sont excellents. La technique la plus exceptionnelle est mise complètement au service de l'expression et l'effet produit est prodigieux. La visualisation, par des masques d'une exceptionnelle beauté et par la parfaite "interprétation" de l'animal qui leur a donné naissance décale finement la vérité tout en conservant assez de réalisme pour qu'on y croie. Presque tous les éléments seraient à citer, depuis l'exploration de la maison de poupée par le couple de souris (et quel humour !) jusqu'à la petite satire et étude de caractère de l'épisode cane-renard, sans oublier le pique-nique des cochons et le merveilleux ballet des écureuils. Le film est évidemment destiné largement à un public de jeunes ; mais ce sont les adultes qui remplissent la salle, qu'ils soient balletomanes, épris de beauté, ou à la recherche de leur jeunesse perdue. Tout le monde se retrouve là, devant une oeuvre qui fait la synthèse de la scène et de l'écran. Sur scène, les contes eussent été impensables. A l'écran, c'est une révélation.

Patrick Schupp

TRAFFIC

C'est sous les couleurs bleu et jaune que se déroule le dernier film de Jacques Tati, **Traffic**. Le mot suggère tout de suite le sujet : la circulation automobile. Mais par les couleurs même, **Traffic** s'oppose à **Week-end**. Car, il faut le redire⁽¹⁾, Tati n'a rien d'un revendicateur, d'un contestataire. Il est né observateur. Il est au coin d'une rue et il regarde. Il regarde aller le monde comme il va et il constate qu'il ne va pas très vite. C'est que la voiture est devenu un objet — pourquoi pas un gadget ? — à la portée de tous et conséquemment au lieu d'aider à l'accélération ne contribue plus qu'à la congestion. On n'a qu'à retenir la séquence d'ouverture et celle de la clôture du film. Toutes deux ramènent à un état d'embouteillage indescriptible. Mais l'image est là qui s'impose avec force et qui suscite le sourire.

Oui, le sourire car on s'empporte rarement dans les films de Tati. L'auteur fuit le tragique. Et pourtant tout pourrait finir tragiquement. Mais non. Prenez la collision carabinée qui fait tamponner une dizaine de voitures atteintes alors d'éraflures et de déformations hystériques, eh bien ! aucun passager ne sera conduit à l'hôpital. Chacun se contente, et avec force gestes angulaires, de s'étirer en cadence de gymnastique au grand amusement de l'auditoire. Aucun pleur. Ni sur l'écran ni dans la salle. C'est hilarant sans sadisme.

Comme toujours chez Tati, la trame du récit est lâche, l'intérêt va au gré des gags qui surabondent, la psychologie se résume dans des comportements significatifs... Cette heu-

reuse discrétion cède la place à la riante observation de Tati. Les voitures viennent-elles à s'immobiliser ? tout de suite l'auteur nous fournit une galerie de portraits d'hommes graves qui se caressent le nez... ou la pluie se met-elle à tomber ? : ce sont les essuie-glace qui commencent une danse sans mesure...

Mais que fait donc M. Hulot dans cette histoire ? Eh bien ! il est là avec sa même mine dégingandée (mais un peu épaissie), son air lunaire, son imper défraîchi et sa pipe culottée. Il travaille dans le "desing" et a inventé pour son patron une voiture de camping des plus à l'avant-garde. Elle apportera agrément et confort à tous ceux qui en feront usage. Mais il faut aller à conduire à Amsterdam où se tient une exposition internationale. Et c'est dans cette expédition que commencent les déboires et les aventures de Mr Hulot qui finit toujours, grâce à sa gentillesse et à sa naïveté, à atteindre son but mais...

Pour les traits d'observations aigus, pour les gags irrésistibles, pour les surprises du parcours, il vaut la peine de se mettre en route avec Mr Hulot. Personne ne s'ennuie avec lui. Et le voyage est parsemé d'inattendus qui font le charme et le plaisir d'une randonnée à travers trois pays... Tati c'est l'anti-Godard.

Léo Bonneville

Voir la critique de *Playtime*, dans *Séquences*, no 65, p. 35.

LES MAUDITS SAUVAGES

Les personnages sont habillés de costumes traditionnels semblant sortir en droite ligne de chez Ponton; ils évoluent dans des décors simplifiés où ils jouent des saynètes d'allure parabolique au dialogue chargé d'allusions sociologiques; un anachronisme constant et

délibéré règle les rapports entre les protagonistes et le contexte. Cet amalgame insolite n'est pas sans rappeler certains films de Godard, notamment **La Chinoise** et **Week-end** où semblablement le primarisme tout apparent du style et l'assomption volontaire de

moyens réduits contribuaient à la création d'une esthétique particulière à la mesure du sujet traité.

Ici, ce qu'on veut mettre en question, c'est une transmission de mythes à travers un milieu scolaire particulier. C'est donc selon l'imagerie habituelle des vieux manuels qu'on présente le coureur des bois, le "sauvage", le missionnaire, la femme de colon. C'est donc dans le style des "séances" de collège et des "pageants" historiques à la Gustave Lamarche que certaines séquences sont mises en scène, que s'expriment les personnages les plus engoncés dans la tradition, la femme et le curé. Le coureur des bois, lui, représentant de la vitalité de la race, ne s'embarrasse pas de subtilités de langage et use d'un verbe dru et vert, plus populaire que nature. Quant à l'Indienne, son rôle de victime la réduit au silence, quitte à la laisser monologuer en voix off un texte poétique accompagnant périodiquement une image fixe évocatrice de la vie libre dont on l'a privée.

C'est d'une prise de conscience apparemment que le film veut être à la fois le reflet et le moteur. Prise de conscience (confuse) de sa condition d'exploité (et d'exploiteur) par le héros et symboliquement par le peuple qu'il représente. Prise de conscience de la falsification de l'histoire au point d'en supprimer la représentation traditionnelle mensongère (épisode du commis-voyageur) de telle sorte que la permanence des mythes ne

puisse en assurer la survivance (épisode de l'hôpital). Les mythes d'ailleurs n'ont plus leur place dans un monde contemporain devenu plus lucide; ils sont inadaptés et maladroits, ils sont voués à l'extinction par l'oubli ou la suppression pure et simple.

C'est donc à un amusant et navrant puzzle idéologique que s'est livré Jean-Pierre Lefebvre dans son dernier film; amusant et navrant parce qu'on y retrouve les qualités et les défauts de l'auteur quand il se laisse aller à son penchant persifleur en même temps qu'il se croit investi d'une grave responsabilité d'animateur social. Le talent intimiste qu'il a manifesté en particulier dans **Il ne faut pas mourir pour ça** et **La chambre blanche**, cette pudeur poétique qui est sa vraie nature prend alors le masque de la désinvolture impudente et confond le canular avec le pamphlet, l'esprit "carabin" avec le trait satirique. Si bien qu'en fin de compte, son oeuvre prend l'allure d'un film pour copains, d'une "conscientisation" pour "conscientisés", où une fausse naïveté donne le change sur une complaisante facilité à tomber dans les contestations à la mode. Si bien qu'en dénonçant de fausses représentations de l'histoire, on ne propose en échange que des notions simplistes et arbitraires qui ne sont pas plus fidèles à la complexité des faits. La démystification qui n'arrive qu'à remplacer d'anciens mythes par de nouveaux, est-ce vraiment de la lucidité ?

Robert-Claude Bérubé

SEPT FOIS... (PAR JOUR)

Le titre, comme on dit, annonce tout un programme. Obsédé sexuel, Jean Coutu, de plus en plus fessu, **ne pense qu'à ça**. Rendu en Israël, ses visites chez la psychanalyste, lui fournissent moult occasions de se rappeler ses aberrations. Cela a commencé le jour où il a entendu sa mère au lit crier et qu'il a voulu la défendre en urinant sur son père. Pauvre gosse ! Depuis ce jour, le corps de la femme lui est devenu une hantise constante. Cela permet à l'auteur tout un débal-

lage dont le malheureux Coutu sort épuisé. On le serait à moins. Le film, comme on le devine, n'est qu'un prétexte à de l'exhibitionnisme et s'inscrit dans la lignée des supercheres **héroutiques**. A noter que lors de la soirée perdue à supporter ce film ennuyeux, l'auditoire, éparpillé dans la grande salle du cinéma Saint-Denis, s'endormait... On souhaite que ce soit pour de bon.

Léo Bonneville