

Sur nos écrans

Number 75, January 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51416ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1974). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (75), 29–43.



SUR NOS ÉCRANS

LUDWIG ou LE CRÉPUSCULE DES DIEUX • Comment Luchino Visconti n'aurait-il pas été séduit par le jeune roi de Bavière, Louis de Wittelsbach (1864-1886) ? Monté sur le trône à l'âge de dix-huit ans, il fut tout à la fois un roi-vierge, un roi-fou et le dernier des rois romantiques. Un jour, Louis II écrit à un de ses amis : "Je veux rester une énigme, pour moi et pour les autres." Cette énigme, Luchino Visconti n'entend pas la résoudre. Le réalisateur va plutôt chercher à reconstituer un monde démesuré dans lequel s'exprimera ce roi mégalomane. On voit tout de suite

ce qui intéresse Visconti. Après la famille des Salinas (*Le Guépard*, 1963), après les condamnés du Ille Reich allemand (*Les Damnés*, 1969, préablement intitulé *Le Crépuscule des dieux*), voici la superbe fresque d'un jeune roi, beau, alcoolique, homosexuel et déraisonnable. Cette démesure, on la retrouve, pour ainsi dire, dans beaucoup de films de Visconti. Et c'est avec une indéniable puissance que Visconti parvient à créer ici un univers où des figures historiques viennent rendre véritablement leur rôle.

Dès le début du film, on pénètre dans la jeune cour de Louis II. C'est le couronnement du roi dans les salons de sa résidence de Munich.

Toute la cour est à l'attention. Les autorités religieuses, dans tout leur appareil, font leur entrée. Tout à côté, le roi se prépare. Il commande du champagne. Il s'en verse une coupe. Puis une autre. Cette scène donne le ton à cette oeuvre de trois heures qui va se dérouler devant nous. Un roi épris de grandeur mais aussi porté vers la boisson (la coupe de champagne annonce la scène de la taverne où Louis II passe des nuits avec de jeunes enivrés). Nous sommes donc au coeur de ce petit royaume pour vivre la tragédie d'un roi qui, en peu de temps, va s'affirmer comme un ambitieux construisant de vertigineux châteaux, méprisant une guerre qu'il n'empêchera pas, refusant un mariage qu'il avait demandé. Louis II reste incontestablement une énigme.

Luchino Visconti, maître d'images somptueuses, va rendre avec un grand souci de vérité et surtout de beauté les différentes étapes de la déchéance de ce roi vulnérable. Mais comment exprimer, même en trois heures, les principaux faits qui ont illustré ce règne décadent ? Eh bien, en dédramatisant l'histoire. C'est-à-dire en nous rendant témoins de quelques événements. Car le film se veut également un témoignage. C'est pourquoi des personnages viennent sur un fond neutre apporter leur version des faits, coupant ainsi brutalement le récit. Il en résulte évidemment une rupture qui peut agacer le spectateur et qui n'est pas toujours favorable à une compréhension claire des événements. Le montage même surprend la vision et prive le spectateur de certains événements. Par exemple, nous ne verrons pas le couronnement proprement dit, nous n'assisterons pas non plus à la noyade du roi et de son médecin. C'est le résultat ou la conséquence qui nous sont donnés. Et c'est au spectateur de comprendre et d'apprécier. Il va sans dire que la montée dramatique est interrompue et que l'émotion est déchargée d'autant. Retenue. Maîtrise. En fait, Visconti est un pudique. Il cache plus qu'il ne montre. Et pourtant, Dieu sait s'il sait être éloquent, démonstratif, emporté, bouillant. Cette pudeur, on la discerne bien dans l'expression de l'homosexualité qui tracasse le jeune roi. La scène où un jeune page va prendre un bain de nuit, nu, nous dit suffisamment le malaise de Louis II. Et peut-être de Visconti lui-même. Epris par la beauté du corps du page, Louis II se ronge visiblement pour cacher, pour voiler son désir. Et ainsi, chaque

fois qu'il sera attiré par un corps masculin, c'est à un renoncement douloureux, visiblement pénible, que ce roi-vierge sera acculé. Cette passion le rendra même tyrannique. Ainsi il prodiguera ses largesses au jeune acteur, Joseph Kainz, qu'il amène sur son bateau. Mais il exigera de lui, malgré un épuisement compréhensif, un effort surhumain pour que le jeune acteur lui serve de la poésie... Roi exigeant, brutal même, inhumain parfois, rongé intérieurement par un amour impossible.

Il faut ajouter également que tout le film vit sous le signe de l'eau et de la nuit. La pluie. Pluie qui tombe sur le château et qu'on observe par les fenêtres. Pluie tirant des barreaux qui gardent le roi enfermé, captif. Lacs (il y en a trois dans le film) qui retiennent cette matière liquide dans laquelle les corps immergent. Eau prémonitoire. Grotte d'azur du palais de Linderhof où le jeune roi vient donner à manger à des cygnes, la nuit. Eau paisible dont rêvait ce roi égaré. Eau, attraction ultime, en une dernière nuit, où Louis II ira se jeter pour sombrer irrévocablement, entraînant dans la mort son vieux médecin.

L'eau serait-elle soeur de la nuit ? On comprend que ce roi tourmenté ne vive vraiment que la nuit. C'est durant de longues nuits — on s'en rend compte surtout vers la fin du film — qu'il tente d'exorciser ses obsessions. Nuits longues et tourmentées qui sont l'apanage d'un roi à la dérive. La scène dans laquelle le roi fait appel à la fidélité de ses pages est lourde d'inquiétude. Elle prouve, dans cette nuit opaque, que Louis II n'a plus autour de lui, en qui il a confiance, que ces jeunes mignons dont il s'est entouré pour son plaisir et pour sa perte. Car il sera irrévocablement dépossédé et déposé. Et l'argent qu'il donne à un page fidèle est le dernier acte de son amour pour un adolescent avant qu'il ne change de prison.

Mais toutes ces considérations ne doivent pas nous faire oublier les personnages importants qui gravitent autour de ce roi malheureux. (Mais qui sont véritablement, pour Louis II, les personnes les plus importantes ?) D'abord Richard Wagner. On ne dira jamais assez tout ce que Louis II de Bavière a fait pour ce musicien extravagant. D'abord il lui a donné sa totale amitié. De plus, il l'a tiré du marasme en payant ses dettes exorbitantes. Il lui a même fait construire une salle d'opéra

pour ses drames interminables. Mais il a dû finalement le chasser de Munich parce que Richard Wagner exerçait sur lui une influence déplorable. Trevor Howard parvient à s'identifier à son personnage avec un surprenant réalisme. Elisabeth d'Autriche, sa parente, la seule femme qu'il a vraiment aimée, joue autour de lui un rôle de fée maléfique et pour ce rôle Romy Schneider arrive difficilement à se départir de son personnage de Sissi. Cosima Von Bulow, mariée à un chef d'orchestre et amante de Richard Wagner, tentera de séduire le beau Prince en une scène un peu loufoque. Silvana Mangano rend bien ce personnage à la fois ingénu et tendre. Enfin et surtout, Helmut Berger — beau comme un dieu — subit la dégradation physique et mentale — dents ravagées, corps agité, esprit anxieux — et transmet d'une façon hallucinante la passion tragique d'un roi incompris et incompréhensible (une énigme) voué au suicide.

Si le film de Visconti déçoit en ce qu'il traîne avec lui des moments d'une histoire fertile en événements tragiques, il faut reconnaître que le film reste marqué par la touche d'un maître fort en couleur et en grandeur. Toute la mise en scène est du grand Visconti. Incontestablement. Mais cette mise en scène est oblitérée par un scénario un peu trop morcelé, haché. En voulant faire intervenir des témoins dans un récit qui reste historique, l'auteur a trop d'écart vis-à-vis de son sujet. Il en résulte que le film brûle d'une froide splendeur. Toutefois il garde l'empreinte d'un cinéaste pour qui la beauté tient lieu de tout. Et en cela Visconti reste égal à lui-même. Même quand il déçoit — comme ici — il force l'admiration parce que l'oeuvre n'est jamais bâclée. On peut même dire qu'avec *Ludwig* la beauté nous retient devant l'oeuvre. Il n'en allait pas ainsi de *Mort à Venise* où la beauté nous faisait pénétrer dans l'oeuvre. C'est toute la différence entre une oeuvre grandiose et un chef-d'oeuvre.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Luchino Visconti — Scénario : Luchino Visconti et Enrico Medioli — Images : Armando Mannuzzi — Musique tirée des oeuvres de Richard Wagner, de Robert Schumann et de Jacques Offenbach — Interprétation : Helmut Berger (Louis II), Romy Schneider (Elisabeth d'Autriche), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Cosima Von Bulow), Sonia Petro-

va (la princesse Sophie), Marc Porel (Richard Hornig), Gert Froebe (le père Hoffman), John Moulder Brown (le prince Otto), Folker Bohnet (Joseph Kainz) — Production : France, Italie, Allemagne — 1972 — 180 minutes.

L A NUIT AMÉRICAINE • Il serait presque choquant d'expliquer aux lecteurs d'une revue spécialisée comme *Séquences* qu'en langage technique du cinéma *La Nuit américaine* signifie l'effet de laboratoire par la magie duquel des scènes tournées en plein jour apparaissent comme filmées dans l'obscurité de la nuit. Qu'on me permette de dire cependant que, par le choix de son titre, François Truffaut suggère une idée beaucoup plus générale.

Elle vise toute la nature "magique" du cinéma qui offre au public de merveilleuses images, un semblant parfait de la réalité, mais qui doit constamment avoir recours aux subterfuges artificiels pour que l'illusion soit plus complète. Contre une telle conception de cinéma, des "puristes" se révoltent de temps à autre. Selon leur avis, la caméra-oeil ne devrait révéler que ce qui existe réellement. Tout en respectant leur point de vue, il faut constater que l'essor du spectacle cinématographique n'aurait jamais été possible sans les artifices des réalisateurs.

Sorti lui-même de la critique cinématographique la plus exigeante, Truffaut a dû se rendre à l'évidence dès que sa carrière de metteur en scène l'a mis aux prises avec les réalités d'un métier aussi fascinant qu'ingrat. La confession en images qu'il offre maintenant à ses multiples admirateurs à travers le monde traduit éloquemment ce mélange de fascination et de désenchantement.

Cette histoire de la naissance d'un film, contée par celui qui par moments assume la position du créateur unique et dominant pour sombrer quelques instants plus tard dans un sentiment d'impuissance presque totale, fascine le spectateur mais le laisse sur sa faim.

Bien sûr, il y a l'amour attachant du cinéma chez un réalisateur qui, tourmenté par des cauchemars pendant les quelques heures entre deux journées de prises de vue épuisantes, ne retrouve le vrai sommeil qu'en se revoyant, petit garçon, en chasseur nocturne des photos exposées de-



vant les "salles obscures". Autour de lui, cependant, qui aime vraiment le cinéma ?

Son jeune interprète (Jean-Pierre Léaud) voudrait y courir tout le temps, presque comme un drogué. Mais s'agit-il d'un vrai attachement au travail qu'on lui a confié ? Les drames d'amour, plus ou moins imaginaires, ont tellement plus d'importance pour lui qu'il veut abandonner son rôle, en plein tournage du film, par simple caprice d'enfant gâté.

Les autres sont tous préoccupés par des problèmes personnels, plus ou moins graves, plus ou moins sérieux, plus ou moins en rapport avec leur métier.

Rien d'étonnant qu'avec une telle équipe on ne sait pas trop où l'on va et que la marche du film se présente comme une boîte à surprises. Truffaut rejoint ici Ingmar Bergman quand celui-ci prétendait — mais le pense-t-il vraiment ? — que le metteur en scène met en branle la production d'un film comme une roue immense qui l'emporte ensuite dans son mouvement. On admettra que cela arrive peut-être même plus souvent que le public ne le suppose. Mais je voudrais souscrire au témoignage de ceux qui ont connu d'autres situations, avec des équipes parfaitement capables de participer à l'oeuvre créatrice du metteur en scène, autant passionnées que lui à obtenir un résultat final digne du projet initial.

Un jugement définitif sur le monde du cinéma ne saurait donc être formé sur la base de la vision trop partialisée de Truffaut. Ni d'ailleurs un

jugement sur les caractères individuels dont il nous présente un grand nombre sans approfondissement suffisant.

Ceci dit, on peut admirer la légèreté de touche, la désinvolture consommée, l'élégance stylistique de l'auteur. Il accumule une série de notation pertinentes qui atteignent par moments les sommets, comme dans la scène où Valentina Cortese ne retrouve plus ses mots ni sa porte de sortie. Les interprètes se sentent d'ailleurs tous parfaitement à l'aise dans des personnages qu'ils ne connaissent que trop. Jean-Pierre Aumont conserve toujours la même silhouette élégante qu'il avait quand je l'ai vu tourner, en 1933, à côté de Madeleine Ozeray, une scène du film de Victor Trivas, *Dans les Rues*, aux studios d'Epinay, près de Paris.

C'est d'ailleurs l'ambiance d'une visite aux studios qu'on retrouve tout au long du film de Truffaut. Avec la différence, qu'un visiteur qui irait aux studios La Victorine à Nice, où ce film fut tourné, en verrait infiniment moins de ce que la magie — je répète intentionnellement — du cinéma reconstitue pour lui à l'écran. A signaler particulièrement le début du film où le réalisateur nous offre d'abord l'illusion et nous la démonte après détail par détail.

Si vous aimez le cinéma assez pour pouvoir en accepter la démystification, allez vivre l'expérience de *La Nuit américaine*.

André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE : Réalisation : François Truffaut — Scénario : François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman — Images : Pierre-William Glenn — Musique : Georges Delerue — Interprétation : Jacqueline Bisset (Julie Baker-Paméla), Jean-Pierre Aumont (Alexandre), Jean-Pierre Léaud (Alphonse), Valentina Cortese (Séverine) Alexandra Stewart (Stacey), François Truffaut (Ferrand, le réalisateur), Jean Champion (Bertrand, le producteur) — Origine : France — 1973 — 115 min.



L N'Y A PAS DE FUMÉE SANS FEU • Comment un maire doit s'y prendre pour éliminer un adversaire honnête durant une campagne électorale.

Voilà le sujet de la thèse du dernier film de Cayatte. Quelques étapes de la démonstration.

1. Surveiller le gêneur, sans oublier son entourage.
2. Trouver le point vulnérable : tout homme même auréolé de la plus grande honnêteté cache un point vulnérable.
3. Faire surveiller les relations de l'épouse, c'est très important quand le couple se veut uni et ne songe aucunement au divorce. Surtout si on ne trouve rien de scandaleux dans les comportements du mari.
4. Prévoir que l'épouse (Annie Girardot) sera vue en compagnie d'une amie (Mireille Darc) qui préside aux ébats sexuels de partenaires.
5. Obliger un photographe (Mathieu Carrière), amateur de photos bizarres et qui a des choses à cacher à la justice, à truquer une photo en introduisant la tête de Madame à la place d'une autre.
6. Avec ladite preuve menacer de distribuer la photo à toute la ville, si l'honnête médecin (Bernard Fresson) ne retire pas sa candidature.
7. Si le photographe s'énerve, l'abattre en s'organisant pour que le brave docteur soit soupçonné du meurtre, etc., etc.

Comment faire pour se sortir d'un pareil guépier quand on est honnête et amateur en politique face à ces professionnels qui occupent toute la place et ne reculent devant rien pour éviter de se faire déloger ?

Disons-le tout de go, on ne s'ennuie pas durant le film d'André Cayatte. Un sujet intéressant et toujours d'actualité. On entend dire souvent que tout n'est pas honnête dans le royaume de la politique et que tout politicien, pour passer avec succès son examen, doit jouer de ruses avec ses examinateurs-électeurs. Même si on le sait en théorie, il est toujours bon de vérifier à l'intérieur d'une fiction qui semble s'inspirer ici de l'affaire Markovic. Dénoncer les injustices rassure le bon peuple à qui on enseigne que l'honnêteté est une des bases essentielles de toute vie sociale et démocratique.

On dit que le film a eu maille à partir avec la censure française. Pourtant, il n'y avait pas de quoi fouetter un politicien au-dessus de tout soupçon. André Cayatte depuis longtemps intéressé, en qualité d'ancien avocat, par le problème de la justice, se devait d'être prudent dans l'élaboration de sa thèse. Ménager la susceptibilité des autorités en place. Faire vibrer le bon public au son d'un suspense bien mené. Pour le

suspense, ça va. C'est même très réussi. Quant au reste, il faut oublier le simplisme du comportement des personnages et les nombreuses invraisemblances. Par exemple, le film commence par le meurtre d'un barbouilleur d'affiches. Le public est d'ores et déjà indigné : Ah ! ces crapules de politiciens, ils ne reculent devant rien ! Il y a là plus qu'une ombre d'une invraisemblance. On n'assassine pas en pleine rue un jeune homme parce qu'il a barbouillé des affiches. Du moins, pas dans un pays qui se veut aussi civilisé que la France.

On ne distribue pas à tout un quartier une photo pornographique pour faire du chantage. Les vrais politiciens disposent sans doute de moyens plus subtils. D'autre part, le docteur est par trop irréprochable et le bambin de ce dernier est trop compréhensif de la bassesse du procédé pour rejoindre la réalité. Tous les témoins gênants disparaissent comme par enchantement. Holà ! M. Cayatte. La façon de procéder de Cayatte, pour peu qu'on n'abandonne pas un certain esprit critique, ressemble plus à un coup de poing dans l'eau qu'à l'éclatement d'un abcès.

En y réfléchissant bien, on en vient à se demander si Cayatte n'a pas fait exprès pour multiplier les invraisemblances de façon à rassurer les censeurs politiques qui se veulent extérieurement honnêtes. Après tout, ne vaut-il pas mieux dénoncer avec quelques invraisemblances que de ne pas dénoncer du tout ? On éduque avec les moyens qu'on a et la prudence qu'on peut avoir. D'autre part, quand on a fait une brèche dans les sujets tabous, on peut se permettre d'aller plus loin par la suite, puisqu'il s'avère difficile de fermer à clef une porte qui veut demeurer entrouverte.

Même si le film sent la thèse à pleine pellicule, on n'a pas tellement envie de morigéner Cayatte, parce que son suspense est réussi et qu'il a su s'entourer d'une brochette d'acteurs de talent. Annie Girardot y va de tous ses tics, mais elle finit toujours par nous faire croire aux personnages qu'elle incarne avec conviction. Michel Bouquet, avec ses lèvres qui remuent à peine et ses yeux malicieux, arrive à nous faire avaler son personnage qui condense une forte dose de cynisme.

En se fiant sur le simplisme de ses films précédents, on pourrait faire un procès d'inten-

tions à Cayatte face à *Il n'y a pas de fumée sans feu*. Soyons bons perdants sur le plan de la dénonciation politique. Denys Arcand, avec des moyens plus humbles et plus vraisemblables, nous semble beaucoup plus convaincant.

A travers certaines invraisemblances, ce qui m'inquiète le plus, c'est qu'on n'est pas arrivé à déceler le trucage de la fameuse photo, même à l'aide des fameux rayons laser. Et ce, en dehors du film et malgré les techniques américaines très avancées. Ce simple fait peut servir d'avertissement à se méfier des photos comme preuves de culpabilité. Sur ce point, Cayatte a réussi, semble-t-il, sa dénonciation qui a la couleur d'un avertissement pour tout le monde. Par contre, pourquoi n'a-t-on pas pensé à comparer la poitrine de Girardot qu'on nous montre au début du film avec celle plus menue de la photo truquée ? Serait-ce malhonnête de ma part ? Le réalisateur pourrait m'accuser de vouloir jouer au petit avocat, briseur de suspense. Il pourrait même m'accuser d'avoir l'esprit mal tourné. Je pourrais lui répondre qu'il a déployé tellement de zèle à nous montrer si souvent la fameuse photo que... ça vous donne de petites idées. Trêve de procès ! Place au verdict du jury. Et le jury, ici, c'est le public.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE : Réalisation : André Cayatte — Scénario : André Cayatte et Pierre Dumayer — Images : Maurice Fellous — Musique : P. Duclos et F. de Boisvallée — Interprétation : Annie Girardot (Sylvie Peyrac), Bernard Fresson (Dr Peyrac), Michel Bouquet (Mortaix), Mireille Darc (Olga), Mathieu Carrière (Ulrich), Marc Michel (Leroy), André Falcon (le maire) — Origine : France — 1973 — 125 minutes.

L A GRANDE BOUFFE • MAMMA MIA ! Quelle histoire ! On a envie d'en faire des maximes, comme "la Baise et la Bouffe sont les deux marmelles du cinéma français." Mais comme dans tout proverbe, ce serait généraliser à outrance et passer à côté des vérités individuelles, donc peut-être aussi de la "vérité" de Ferreri. Croit-il vraiment qu'au fond, nous ne sommes que "ça" ? J'en doute. Cependant, au ci-



néma comme dans la vie, ce sont les promesses de grands comédiens (Mastroianni-Piccoli-Tognazzi-Noiret) et en ayant des idées qui POURRAIENT être brillantes. Seulement voilà. Rien ne va plus à la sortie du film et on ne sait pas exactement pourquoi cet ensemble de bons augures accouche de si grandes déceptions. On a beaucoup écrit sur ce film, lui accordant une importance démesurée, faussée à la base par la publicité tapageuse qui accompagne si souvent les grands navets du cinéma, (comme pour compenser dans l'immédiat ce que l'histoire ne leur donnera pas). Dans un flot d'encre, des idées ont germé du néant de *La Grande Bouffe*, suscitant une prolifération de la critique, de sorte qu'il est devenu plus inspirant de parler de la critique de *La Grande Bouffe* que du film lui-même. Car certaines personnes qui n'acceptaient pas d'être ainsi trompées et déçues ont donné à Ferreri une intelligence qu'il n'a pas encore manifestée. Des symboles sont nés, comme forcés par une main d'étudiant bêcheur à qui on impose l'analyse d'un texte littéraire qui ne fait rien vibrer. Andrée Ferréol symbolise "la mère, la vie, l'amour et la mort". Et puis, "elle est si bonne". Je ne me souviens pas de ce qu'on avait trouvé pour les trois prostituées et les autres... Mais de toutes façons, on était d'accord pour parler d'un film dénonçant la société de consommation et l'infâme merdier dans lequel nous nous vautrons

(disent-ils). Soit ! Mais je n'ai rien vu de tout cela. Peut-être que le "tout est dans la manière". Et puisque je préfère celle de Bunuel et de Fellini... Bergman a eu une phrase célèbre à l'égard de Ferreri : "L'homme qui a fait ce film n'éprouve que dégoût pour toute catégorie d'êtres humains. A commencer par lui". (cf. *L'Express* no 1161). C'est probablement là-dessus qu'il faut mettre le doigt. L'auteur de *Cris* et *Chuchotements*, avec son respect infini des êtres et de leurs souffrances, n'a pas pu supporter un tel mépris de l'humanité. Et comme le dégoût engendre le dégoût, je termine là quelques lignes qui sont venues s'ajouter aux centaines d'autres déjà trop nombreuses. Ferreri est un Bérurier sans les rares étincelles d'humour qui animent ce dernier. Et sa cuisine, comme celle de Ugo, tue lentement et sûrement. Restons-en au légendaire tilleul de Boileau et à sa fraîcheur qui aurait inspiré : "Ce que l'on conçoit bien..."

Huguette Poitras

GENÉRIQUE : Réalisation : Marco Ferreri — Scénario : Marco Ferreri et Rafael Azcona — Images : Mario Vulpiani — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Marcello Mastroianni (Marcello), Ugo Tognazzi (Ugo), Philippe Noiret (Philippe), Michel Piccoli (Michel), Andrea Ferréol (Andréa) — Production : France — 1973 — 125 minutes.

L'HÉRITIER ● Ceux qui ont vu *L'Affaire Mattei* de Francesco Rosi ne pourront s'empêcher de penser à ce film en voyant *L'Héritier* de Philippe Labro. Il s'agit d'une même démarche,

d'un même destin mais dans une signification différente. Tandis que Francesco Rosi essaie de percer le mystère de la vie et de la mort du puissant Mattei, Philippe Labro tente de découvrir la personnalité de Hugo Cordell disparu au sommet de sa carrière. En cherchant à connaître les auteurs de la mort prétendue accidentelle de son père, Bart sera éliminé à son tour. La même phrase qui lui léguait l'empire paternel — empire de l'acier et de la presse — la même phrase : "Tu n'es pas un enfant comme les autres, tu es l'héritier", servira à transmettre l'héritage de famille à son jeune fils Hugo, lorsque lui, Bart, tombera sous les coups de ses concurrents.



Tout le film est donc une longue recherche, méticuleuse, ambitieuse, menée tambour battant par un Jean-Paul Belmondo plus décidé et plus en forme que jamais. Par des scènes courtes et denses, par un montage rapide et coupant, Philippe Labro parvient à nous entraîner dans une enquête où nous percevons des miettes de vérité. Cet effort est titanesque. Et la puissance financière de Bart-Belmondo ne parviendra pas à avoir raison de ceux qui convoitent les biens de l'héritier.

Ce film d'une efficacité certaine emporte le spectateur dans une débâcle de scènes percutantes. La caméra se permet même des audaces bizarres mais les images restent toujours soignées.

Quelle impression garde-t-on de ce film ? C'est du bon travail. Philippe Labro fait preuve d'un talent sûr. Il sait trouver les acteurs qui rendent leur rôle avec justesse. Il faut nommer particulièrement Charles Denner qui incarne un aide précieux, habile et plein d'humour et qui joue avec une aisance admirable.

Toutefois, pourquoi ce film si adroitement organisé ne nous séduit-il pas autant que *L'Affaire Mattei* ? Peut-être parce qu'il est trop bien "ficelé", que ses rouages sont trop bien huilés. Philippe Labro ne laisse rien au hasard. Parfois même il prévoit des événements préparés avec grand soin. Ainsi la finale spectaculaire, qui sent la mise en scène étudiée, révèle une complicité certaine. Tandis que dans *L'Affaire Mattei*, l'auteur gardait une part d'ignorance, de doute, de mystère qui laissait l'imagination

s'égarer... Ici, tout est bien réglé, minuté, calculé. *L'Héritier* est une oeuvre fermée à double tour.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Philippe Labro — Scénario : Philippe Labro et Jacques Lanzman — Images : Jean Penzer — Musique : Michel Colombier — Interprétation : Jean-Paul Belmondo (Bart Cordell), Carla Gravina (Liza), Jean Rochefort (Berthier), Charles Denner (David), Maureen Kerwin (Lauren), Maurice Garrel (le détective), Fosco Giachetti (Galazzi) — Origine : France-Italie — 1972 — 110 minutes.

h **EAVY TRAFFIC** ● Bakshi nous livre non pas la suite de *Fritz le Chat* mais son approfondissement. Quittant le domaine du camouflage par figures animales et celui de la formulation des réponses, il caricature cette fois des humains à traits humains et dresse le constat des valeurs contemporaines. Bilan : zéro.

Michael, le protagoniste, joue aux boules. Et le film nous laisse entendre que la destinée de l'homme est de vouloir contrôler le hasard, comme il le fait avec la machine à boules, et d'être lui-même comme ces billes, jetées de-ci de-là. Pour imposer ce sens de fatalité, toute l'action dessinée, nous fait-on comprendre, sera reprise par l'action filmée.

En effet, le film se développe sur trois plans. Il y a d'abord la réalité filmée : Michael en chapeau melon, et contemplant le tableau illuminé comme s'il s'agissait là d'une préfiguration de sa vie.

Puis, partie plus importante en durée, il y a Michael dessiné. C'est ici que nous sont données les informations relatives au milieu dans lequel vit le personnage : à New York, fils d'un Italien et d'une Juive qui vivent à couteaux tirés (au sens littéral), Michael est un dessinateur vivant en reclus, vierge à vingt-trois ans, situation encouragée par la mère, déplorée par le père. Michael s'enferme et dessine, ce qui nous donne le troisième plan : en noir et blanc, une image caricaturale du milieu familial, et une illustration de la mort de Dieu, décombe parmi les décombres. Plus l'on s'éloigne de la réalité

filmée pour rejoindre la réalité transposée en dessin, plus la vision de l'existence est amère. Et ressentie comme telle au niveau même des personnages dessinés à qui Michael dessiné présente ses dessins ! Le magnat de la bande dessinée meurt à leur vue !

C'est dire que Bakshi ne lésine pas sur l'image de l'homme américain, dont l'apparence physique réfléchit assez bien l'état intérieur : cul-de-jatte, travesti maigrichon, père italien obèse, mère juive squelettique, ouvrier à courtes pattes et torse immense. Rien de bien rassurant pour l'avenir de la race.

La variété des procédés techniques : surimpression, animation, ralentis, filtres, superposition de l'animation sur celles de l'image filmée, filtrée, si elle tombe dans la complaisance à l'occasion d'une séquence où l'on voit des danseurs à gogo aux masques grimaçants, ailleurs elle constitue le message même. Car elle est au plan du langage cinématographique l'équivalence de la confusion ethnique des personnages, aussi bien qu'à l'intérieur de chacun, des confusions dans l'ordre des valeurs.

Garbage. Déchets.

New York a trouvé en Bakshi son Céline de la pellicule, et l'on reste incertain devant la fin. Car la réalité filmée avec acteurs, dans le cadre même de New York, paraît plus douce que la réalité transposée, sur fond noir, en dessins animés. Quand le Michael joué semble devoir



reprendre l'action où elle débutait pour le Michael dessiné, on se dit, bon, tout va-t-il être joué comme cela nous a déjà été présenté ?

Mais l'on a peine à croire, à cause de la réalité filmée, que la vie soit aussi cauchemardesque que la réalité dessinée. La simplification, la caricature ont donné à l'angoisse de Bakshi un radicalisme dont la réalité filmée n'eut guère été capable. Et l'on tremble de penser que cette noire vigoureuse, la seule qui paraisse saine au plan physique, soit capable de la supercherie ourdie par la noire dessinée, également plantureuse et vivante. En sorte que Bakshi, en opposant réalité filmée à réalité dessinée, pose en même temps tout le problème de la connaissance : le vrai ne serait pas forcément dans la reproduction. Le dessin nous aura menés où les surfaces réelles et filmées n'ont pas su le faire : au coeur d'une émotion personnelle, d'un rythme propre, d'une façon particulière de répondre à ce qui nous entoure. Le coup de crayon fait ici office du "je" du romancier.

Si *Heavy Traffic*, au niveau des sujets abordés, dénonce partout la confusion, dans sa totalité, il est une affirmation des pouvoirs disponibles pour rendre compte de l'émotion. En ce sens, toute expression accomplie n'est-elle pas victoire sur l'impuissance à laquelle devrait condamner l'angoisse ? Les amateurs de dessin animé, pour qui celui-ci est non pas une technique, mais un genre propre à l'évasion, pardonneront-ils à Bakshi de nous avoir montré que le cinéma d'animation est aussi capable d'autre chose ?

Un film qui nous invite à voir différemment ce qui nous entoure, quand ce ne serait que pour nous découvrir du vide, peut-il être dit plus désespéré, plus désespérant qu'un autre qui me chante les vertus du plein là où il y a des trous ?

Claude R. Blouin

GÉNÉRIQUE : Réalisation et scénario : Ralph Bakshi — **Musique :** Ray Shanklin et Ed. Bogus — **Interprétation :** Joseph Kaufman (Michael), Beverley Hope Atkinson (Carole), voix de Frank de Kova (le père), voix de Terri Haven (la mère) — **Origine :** Etats-Unis — 1973 — 78 minutes.

A TOUCH OF CLASS ● N'est pas Capra ou Hawks qui veut. Le genre de comédie américaine d'avant-guerre a eu ses lettres de noblesse et ses heures de gloire. Aussi, quand un film de ce style, réussi, fin et superbement interprété apparaît sur nos écrans, on ne peut que s'en réjouir. Et c'est ce qui est arrivé avec cette *Touch of Class* dont la veine britannique est exploitée à l'américaine par l'intelligent Melvin Frank. On pourrait aussi bien sous-titrer le film *On ne badine pas avec l'amour*, non qu'on y trouve un démarquage de Musset, mais parce que ces mots résument très exactement l'esprit et la teneur du film.

Lui (George Segal) est marié, deux enfants, une situation en vue. Elle (Glenda Jackson) est indépendante, moderne, financièrement à l'aise. Ils se rencontrent par hasard, et tentent de coucher rapidement ensemble : aventure apparemment sans lendemain. Mais ils se revoient, et rapidement les choses évoluent, autant dans la sûreté de touche du metteur en scène que dans la psychologie des personnages : lui cherche à la posséder, physiquement et moralement, comme tout bon mâle qui se respecte. Elle, en vraie femme, veut le connaître davantage, et pourra seulement commencer à l'apprécier si leurs sentiments se développent harmonieusement le long du temps. Alors c'est un petit voyage en Espagne (car ils ont des châteaux à y bâtir...) et l'occasion d'un habile et merveilleux chassé-croisé entre nos deux tourtereaux enragés (car l'expérience s'avère quelque peu traumatisante) et un de ses copains à lui, marié, rencontré par hasard. Le voyage est sauvé en extremis, et un petit adultère confortable, discrètement caché dans un douillet appartement, devient le centre exacerbé d'une vie commune constamment handicapée par leurs vies privées respectives. Le parallèle avec *Brève Rencontre* saute à l'esprit, et nous est aussi proposé, d'une façon charmante, par le metteur en scène, afin qu'il n'y ait pas de confusion... Et, comme dans le chef-d'oeuvre de David Lean, ils se sépareront bêtement à la suite d'un télégramme de rupture hâtivement envoyé par lui — l'espace d'un moment, il regrette... mais cela aurait-il marché ? La différence avec le film de Lean, cependant, est immense. Miroir de la société d'aujourd'hui, le film traite d'une façon résolument



humoristique des situations exploitées par Lean avec une discrétion triste. Melvin Frank ne fait pas franchement rire, il a réussi beaucoup mieux que ça : Jackson et Segal sont eux-mêmes, naturels, tendres, sentimentaux et parfois plongés dans des situations comiques qu'on retrouve dans la vie de tous les jours. Le voyage en Espagne est significatif à cet égard avec la séquence de la chambre d'hôtel introuvable et pour laquelle nos deux amants fourbus montent et descendent une dizaine d'étages. Le talent de Frank nous rend perceptible à tout instant l'évolution des sentiments, leur progression logique dans des situations inattendues et leur aboutissement compréhensible dans le contexte qui les a fait naître. Le miracle est d'avoir réussi avec une telle sûreté de main un film doux-amer, tendre et sentimental, résolument optimiste malgré son issue négative (pour nous, pas pour les personnages), parfaitement plausible et d'une grande délicatesse de ton. Il est évidemment aidé par une admirable Glenda Jackson qui n'a jamais été plus en possession de ses moyens, ce qui n'est pas peu dire, et par George Segal qui a su pour une fois traduire avec exactitude et sensibilité toutes les facettes d'un personnage qui n'est pas particulièrement dans son registre habituel. Ce genre de divertissement intelligent et raffiné est trop rare de nos jours pour qu'on le laisse passer...

Michel L. Vanasse

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Melvin Frank — Scénario : Melvin Frank et Jack Rose — Images : Austin Dempster — Musique : John Cameron — Interprétation : George Segal (Steve Blackburn), Glenda Jackson (Vicki Alessio), Paul Sorvino (Walter Menkes), Hildegard Neil (Gloria Blackburn), Cec Linder (Wendell Thompson), Mary Barclay (Marsha Thompson), Michael Elwyn (Cecil) — Origine : Grande-Bretagne — 1973 — 106 minutes.

A DOLL'S HOUSE • Les pièces de Henrik Ibsen demeurent merveilleusement vivantes aujourd'hui. Ingmar Bergman aime mettre en scène *The Wild Duck* où "Even the villain is treated with bitter affection" et Claire Bloom joue depuis longtemps Nora sur toutes les scènes du monde. Le défi n'en était que plus dur à relever; il fallait probablement un Joseph Losey pour y réussir. Les drames de la soumission (*The Servant*) et des conventions sociales (*The Go-Between*) le préoccupent depuis toujours. De sorte que la transition théâtre-cinéma se fit aisément puisqu'il s'agit beaucoup moins d'une adaptation de la pièce d'Ibsen que d'une transposition de sentiments et d'atmosphère. Extérieurement, on croirait un conte du pays des neiges, à l'air pur et vivifiant, aux petites maisons chaudes, dont les rues blanches ne résonnent que du tintement des grelots au rythme des traîneaux qui emportent leurs passagers sous d'épaisses fourrures. Une certaine Norvège... où tout n'est que calme et isolement. La révolte, une insoumission à ces lois presque "biologiques", doit sortir en un cri déchirant pour percer cette surface sans faille. Nora et Krogstad sont deux êtres poussés au désespoir dans une société qui essaie de les rompre, de les briser par des lois punitives qui ne tiennent compte que de la faute sans égard aux circonstances. Krogstad n'est pas une crapule, ou alors en sont ceux qui luttent pour vivre envers et contre tous. Sa résistance le rapproche de plus en plus de Nora malgré l'opposition forcée qui les sépare. D'ailleurs, les discussions avec le commis de banque seront à l'origine d'une certaine prise de conscience pour Nora. Le "petit rossignol", le "petit écureuil", l'"oiseau" que Torvald aime tant voir voler dans

la maison, dont les principales qualités sont d'être "jeune-tremblante-belle-écervelée" d'insouciance et de légèreté, comprend que SA vie l'attend hors du nid douillet, de cette prison de cachemire. Un Torvald insolent et sarcastique (à qui David Warner enlève toute nuance) *NE PEUT PAS COMPRENDRE* le don de Nora, ce qu'il a signifié pour elle et tout ce qu'elle peut encore sacrifier pour lui. Il la repousse rageusement. L'égoïsme aveugle... jusqu'à pardonner l'amour. On pense à Mai Zetterling et à *The Girls*. Alors Fonda devient sublime et les cris de la fin sont déchirants. Ils sont pionniers; ils ouvrent la voie à un monde nouveau. Ils sont douloureux. Tout être humain qui revendique le respect auquel il a droit fait surgir ce qu'il y a de plus noble en nous. Car les sacrifices sont muets sans cette révolte. Il faut savoir partir pour vivre comme pour mourir. Le docteur Rank laisse sa carte; cet adieu en silence est le plus éloquent. Mais, pour Nora, le temps est venu de parler. C'est la première fois en huit ans. Les dernières notes de la tarentelle se sont tues. Le tambourin s'est immobilisé. Et l'élan pour arracher à tout cela (aux jeux aux macarons, aux fleurs de papier) demande un courage que même Kristine ne peut pas mesurer; elle qui a toujours lutté pour le confort que quitte Nora. En passant une dernière fois devant la boîte aux lettres maintenant ouverte, et dont elle n'aurait jamais eu la clé, en repassant devant l'église immuable, en laissant des traces de pieds menus dans la neige qui n'arrête pas de les effacer, en ce temps du renouveau que promet la Noël, sans argent, sans famille, sans métier, une femme part affronter un monde hostile. Il fallait, pour ce film, la sobriété classique, cette vérité de l'essentiel et ces vertus du dépouillement que possède Losey. L'humilité de la mise en scène du quotidien pour nos drames éternels.

Huguette Poitras

GENÉRIQUE : *Réalisation :* Joseph Losey — *Scénario :* David Mercer d'après la pièce de Henrik Ibsen — *Images :* Gerry Fisher — *Musique :* Michel Legrand — *Interprétation :* Jane Fonda (Nora), David Warner (Torvald), Trevor Howard (Dr Rank), Delphine Seyrig (Kristine Linde), Edward Fox (Krogstad). — *Production :* Grande-Bretagne — 1973 — 108 minutes.

A **MÉRICAIN GRAFFITI** ● Griffonnages rapides disant en des traits simplifiés et en des lieux d'aisance les désirs premiers : le titre du film me laissait attendre une plongée en eaux peu claires.

Il a fallu que disparaisse graduellement l'impression reçue aux premiers plans, la crainte de ne me trouver là que devant un Last Picture Show en couleurs, pour que se dessine le caractère des graffitis ici présentées, celui des lignes tracées aux murs de ciment ou de bois nu, quelques lignes au crayon, le seul message un peu cru que l'on recevra entre deux étapes dans les espaces plats du Middle West.

Le film traite précisément de la façon dont on s'invente une grandeur et dont les grands sentiments cherchent à se matérialiser : courses mortelles sur les routes droites, fanfaronnades au volant des voitures les plus grosses et les plus chromées, amours qui s'opèrent par la médiation des banquettes arrière, restaurants conçus pour que l'homme n'ait pas à se déplacer de ce qui lui confère puissance et lieu d'amour.

Moteurs rafistolés, drive-in, boissons achetées en douce. Pauvreté d'imagination, petitesse d'un pays riche. Musique rock diffusée par une voix qui se donne toute puissance, et se mythifie elle-même. Puissance des mégacycles comme masque du vide. Les trucages sonores, la virtuosité : tout est là qui permettrait de grandes choses... et par quoi si peu est fait et de quoi pourtant l'on vit, l'on aime, l'on meurt.

Document sur l'importance sociale de l'automobile, document aussi sur les réponses possibles à cet environnement : se fixer, se marier, avoir des enfants; être le héros et mourir dans les forêts du Viet-Nam, loin de ceux qui savent que l'on est l'ami du héros, ou partir. Ecrire. Espérer fuir une platitude qui ne serait pas de l'espace, une routine dans l'affirmation de sa force... Espaces plats... Vastitude. Celui qui part pourra-t-il échapper à ce goût de grandeur, à ce sens de désolation, à ce besoin de *machismo* inspirés par les lieux mêmes, auxquels il se croyait attaché, lui qui avait décidé que le bonheur n'était pas ailleurs ?

De la Californie au ciel, de l'auto à l'avion : on ne décolle pas si aisément de ce qui fut assez fort pour nous suggérer d'abord de nous



établir, puis fuir. Quelque chose doit bien rester gravé de ce temps, en des lieux secrets.

Chasse à la blonde, à la Femme qui continuera d'échapper à celui qui a décidé de partir... Les mythes sont formés et demeurent tracés dans l'âme des adultes à la manière de tatouages ou plutôt de graffitis.

Claude R. Blouin

GENÉRIQUE : Réalisation : George Lucas — Scénario : George Lucas, Gloria Katz et Willard Huyck — Images : Haskell Wexler — Musique : Karin Green — Interprétation : Richard Dreyfus (Curt), Ronny Howard (Steve), Paul Le Mat (John), Charlie Martin Smith (Terry) — Origine : Etats-Unis — 1973 — 110 minutes.

UNDER MILK WOOD ● Je suis persuadé que ce film est passé à peu près inaperçu, malgré sa richesse et ses qualités. On va voir *The Way We Were*, bien sûr, mais on n'ira pas voir *Milk Wood*, sauf peut-être à cause d'Elizabeth Taylor (qu'on voit d'ailleurs fort peu). Au départ, un texte radiophonique de Dylan Thomas a donné naissance à une "dramatique" (comme on dit à la télévision) qui a engendré à son tour un scénario discrètement mis en film et présenté sans tambour ni trompettes, au cinéma du coin.

Le film met en scène les habitants d'une petite ville de la côte galloise. Etude de milieu, critique sociale, extraordinaire richesse du langage, et aussi rapport pénétrant sur les senti-

ments qui lient ou opposent les différents personnages. Chaque type (car, en fait, Dylan a décrit des scènes prises sur le vif) est nettement déterminé, et agit d'une façon aussi naturelle que le metteur en scène le permet. A aucun moment est-on gêné par le fait que c'est du cinéma, ou des comédiens connus, ou un auteur réputé. Le film "passe", et c'est en grande partie dû au talent du metteur en scène, et pour les raisons citées plus haut.

Le décor est parfait, et la vérité de Milk Wood éclate dans le choix du site : un petit village de la côte galloise qui pourrait, lui aussi, s'appeler Milk Wood. Si on ne retrouve pas toujours le texte de Dylan (certains personnages ont été enlevés, d'autres augmentés, et la visualisation place le propos sur un autre plan), on en retrouve du moins l'atmosphère si particulière et si anglaise. Peter O'Toole prouve une fois de plus l'extraordinaire qualité de ses talents d'acteur lorsqu'il est bien employé. Elizabeth Taylor, qui n'a que trois scènes, est étonnante de justesse, de sobriété et de sensibilité. De plus, elle est exactement le personnage, et non la vedette engagée pour le rôle, ce qui change un peu, et agréablement. Une mention spéciale à Sian Phillips (la femme de Peter O'Toole) dans le rôle de la jeune amoureuse silencieuse : intériorité et intensité dramatique animent une performance directement inspirée par la scène et non par l'écran.

L'adaptation littéraire pose toujours certains problèmes, à plus forte raison dans ce cas. La résolution des problèmes est fascinante, et l'oeuvre est aussi valable qu'un *Ulysse* (Strick), *Zhivago* (Lean) ou *Le Procès* (Welles), toutes proportions gardées. Un film mineur peut-être, mais d'une qualité bien supérieure à ce qui passe habituellement sur nos écrans.

Patrick Schupp

GENÉRIQUE : Réalisation : Andrew Sinclair — Scénario : Andrew Sinclair d'après la pièce de Dylan Thomas — Images : Bob Huke — Musique : Brian Gascoigne — Interprétation : Richard Burton (Première voix), Elizabeth Taylor (Rosie Probert), Peter O'Toole (Captain Cat), Glynis Johns (Myfanwy Price), Vivien Merchant (Mrs. Pugh), Sian Phillips (Mrs. Ogmores-Pritchard), Victor Spinetti (Mog Edwards), Ryan Davies (Deuxième voix), Angharad Rees (Gossamer Beynon) — Origine : Grande-Bretagne — 1971 — 90 minutes.



HE POSEIDON ADVENTURE ●

Une croisière en Méditerranée à bord d'un paquebot de luxe... le réveillon du premier de l'an... Et puis brusquement une immense lame de fond provoquée par un séisme sous-marin soulève le paquebot comme une brindille et le retourne de 180 degrés : la coque est en dehors de l'eau, les superstructures sont noyées, et le bateau commence à couler, très lentement, mais inexorablement. Tel est le point de départ du film, dont l'indice de fréquentation demeure remarquablement élevé pour l'original anglais comme pour la version française. Et de fait, c'est justifié : l'idée est un peu tirée par les cheveux, mais plausible ; la réalisation en est extrêmement soignée, les effets spéciaux remarquables et l'interprétation assez intéressante. Le suspense est maintenu jusqu'à la fin, même si on devine le dénouement qui, et là aussi, paraît assez vraisemblable.

Le prétexte, c'est le bateau retourné. Le sujet, c'est la poignée de passagers — triés sur le volet, psychologiquement, comme il se doit — qui va se frayer un chemin terrible dans ce monde à l'envers pour tenter de rejoindre la lumière et la liberté en passant par le moyeu de l'hélice. Plusieurs y laisseront la vie, trois exactement, dont le héros et la pin-up. Et comme de plus le héros est prêtre, il se sacrifie, presque à la fin, pour que les autres vivent... Le parallèle est facile, et un peu gênant. Mais c'est à peu près la seule faute de goût dans un ensemble, par ailleurs, fort intéressant.

Les "effets spéciaux" sont tout à fait remarquables, notamment le retournement du paquebot : la grande salle à manger remplie de monde et décorée pour Noël pivote brusquement des 180 degrés mentionnés, et le plancher devient plafond, avec tous les effets dramatiques et spectaculaires que l'on devine : les gens qui tombent, écrasés, déchiquetés, projetés à travers des verrières, le piano qui crève une cloison, les arbres de Noël de quinze pieds qui se brisent... Et le reste est à l'avenant : le décor de la salle des machines, renversé, bien sûr, immense et cauchemardesque, termine bien l'avant-dernière séquence. L'interprétation enfin, dans la note, est à peu près de qualité constante, avec une mention spéciale à la pathétique et

grosse Shelley Winters en ex-championne de natation qui se dévoue pour ouvrir un passage sous l'eau, et en meurt, et à Ernest Borgnine, brute à tête carrée, mais remarquable de naturel et de vérité. Un excellent film de divertissement et de suspense.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Ronald Neame. — Scénario : Stirling Silliphant, Wendell Mayes, d'après le roman de Paul Gallico — Images : Harold E. Stine — Musique : John Williams — Interprétation : Gene Hackman (Rev. Frank Scott), Ernest Borgnine (Mike Rugo), Red Buttons (James Martin), Carol Lynley (Monnie Parry), Stella Stevens (Linda Rugo), Shelley Winters (Belle Rosen), Jack Albertson (Manny Rosen), Roddy McDowall (Acres), Arthur O'Connell (l'aumônier du bord), Leslie Nielsen (le commandant), Pamela Sue Martin (Susan Shelby), Eric Shea (Robin Shelby) — Production : Etats-Unis — 1972 — 117 minutes.



HE WAY WE WERE ●

On pouvait tout espérer après *They Shoot Horses*, *Dont't They* : en effet, tout y était : intelligence, récréation superbe d'une époque, interprétation hors pair, critique sociale, parallèle psychologique, éléments de philosophie, enfin une oeuvre de qualité. Mais si Robert Redford égale et même enfonce Michael Sarrazin, Barbra Streisand n'est pas Jane Fonda, il s'en faut de beaucoup... et ce Love story israélien n'a finalement rien de bien convaincant. Je t'aime, tu m'aimes, la vie est belle, nous avançons dans la vie avec les crises sentimentales des jeunes couples, nous avons enfin un enfant, et je t'abandonne parce que je ne t'aime plus, et puis je t'aime encore et puis... et puis, ça ne finit pas. L'action rebondit, mais de plus en plus bas, et le spectateur a depuis longtemps perdu l'envie de suivre le fil d'une histoire qui tourne sur elle-même sans conclusion. Robert Redford est toujours aussi bien, aussi bon, aussi juste, et tente désespérément de faire croire à un personnage dont l'armature psychologique est esquissée à grands traits, mais sans succès réel. La Streisand (sic) rejoue son même personnage de jeune Juive, mais en y ajoutant la notion de



maternité : "On a clear day you can see a funny jewish girl singing Hello Dolly forever..."

Certaines séquences sont très réussies, individuellement, et Pollack a un sens exceptionnel de l'atmosphère : un geste, un regard, tout est là, et cela va droit au cœur. Mais ce sont des moments épisodiques, lâchement reliés entre eux par un scénario sans consistance. D'ailleurs, le film n'est qu'une série de moments, certains comiques, certains tendres, certains importants, quelques-uns réussis. Et ce n'est pas tout à fait assez pour faire un film de qualité, surtout après *Horses*...

Probablement l'idée la plus intelligente du film aura été de réunir Streisand et Redford, combinaison "explosive" qui remplit les cinémas et fait baver certains critiques ! C'est un film habile, bien fait, contemporain, basé sur des valeurs sûres, avec des stars et un metteur en scène connu. C'est de la production courante et commerciale, ce n'est pas du "vrai" cinéma.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Sydney Pollack — Scénario : Arthur Laurents — Images : Harry Stradling — Musique : Marvin Hamlisch — Interprétation : Barbra Streisand (Katie), Robert Redford (Hubbell), Bradford Dillman (J.J.), Patrick O'Neal (George Bissinger), Viveca Lindfors (Paula Resiner), Lois Chiles (Carol Ann) — Origine : Etats-Unis — 1973 — 118 minutes.

LES AVENTURES DE RABBI JACOB ● Ainsi donc, Louis de Funès a décidé de ne plus tourner que sous la direction de son ami Gérard Oury : c'est jouer à coup sûr l'atout commercial, si

l'on en juge par le succès des films du tandem, mais c'est se couper aussi des chances de renouveler un personnage par trop exploité. Si l'on en juge, en effet, par ce *Rabbi Jacob*, Oury n'a pas pris de risques autres que de piquer de légers traits le réputé chauvinisme français. A la manière d'Archie Bunker à la télévision américaine, Fufu est devenu le prototype de l'arriviste détestable et intolérant, irascible et gesticulant. Dotons ce pantin de quelques touches secrètes d'humanité, d'une naïveté indécrottable dans ses préjugés, assaisonnons le tout de quelques gags coûteux et le tour est joué. Il faut dire que la machine marche bien, que les rouages sont rodés; les cascadeurs interviennent à point nommé, les trucages fonctionnent à plein, les faire-valoir jouent leur rôle et l'on prend même la peine de jeter ici et là quelques notes d'émotion. C'est du travail usiné, fruit de la mise au point de recettes efficaces. On avait cru un moment qu'Oury aurait trouvé une nouvelle voie dans l'évocation humoristique des classiques, style *Folie des grands*; ce détour ne l'a pas empêché de reprendre la route bien balisée de la farce-poursuite déjà parcourue avec *Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille* et *Le Cerveau*. C'est une route semée d'invéraisemblances et de lieux communs, mais le pantin loufoque incarné avec force mimiques par la vedette semble s'y mouvoir à l'aise. Tant mieux pour lui et pour tous ceux qui considèrent le cinéma comme un simple divertissement. Les autres attendent le prochain Tati.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Gérard Oury — Scénario : Gérard Oury et Danièle Thompson — Images : Henri Decae — Interprétation : Louis de Funès (Victor Pivert), Suzy Delair (Germaine Pivert), Claude Giraud (Slimane), Henry Guybert (Salomon), Marcel Dalio (Rabbi Jacob), Claude Piéplu (le commissaire Andréani), Renzo Montagnani (Farès) — Origine : France — 1973 — 100 minutes.

THE AMERICAN FILM THEATRE

30 octobre : *The Iceman Cometh*, d'Eugene O'Neill, un film de John Frankenheimer, avec Lee Marvin, Fredric March, Robert Ryan, Jeff Bridges et Bradford Dillmann.

13 novembre : *The Homecoming*, d'Harold Pinter, un film de Peter Hall, avec Cyril Cusak, Ian Holm, Michael Jayston, Vivien Merchant, Terence Rigby et Paul Rodgers.

11 décembre : *A Delicate Balance*, d'Edward Albee, un film de Tony Richardson, avec Katharine Hepburn, Paul Scofield, Lee Remick, Kate Reid, Joseph Cotten et Betsy Blair.

Après le visionnement de ces trois productions du AFT, dont je parlais dans le précédent numéro de *Séquences*, il est déjà possible de tirer quelques conclusions générales et même de spéculer un peu sur l'avenir ! Une chose est certaine : jamais, à aucun moment, une compagnie de théâtre ne serait capable de réunir la distribution exceptionnelle de ces pièces. Ce traitement cinématographique permet donc non seulement de voir ces pièces dans des conditions dramatiques idéales, mais aussi d'en proposer une version sinon définitive, du moins d'un intérêt exceptionnel. C'est enfin un témoignage de talent aussi inattendu que bouleversant. Robert Ryan a avoué, peu de temps avant sa mort (survenue un mois ou deux après le tournage d'*Iceman*) que son rôle de Larry Slade était ce qu'il avait probablement fait de meilleur. Et, de fait, on est ébloui, anéanti devant autant de talent, de puissance dramatique, d'intelligence et de sens artistique.

Iceman Cometh n'est certainement pas la meilleure pièce d'O'Neill, mais c'est l'une des plus attachantes en raison de son aspect autobiographique. Le *Iceman* du titre, c'est, bien entendu, la Mort, dont O'Neill allait poursuivre les subtiles ou dramatiques variations tout au long de son oeuvre. Et le lieu scénique, le bar de Harry, c'est celui où le jeune O'Neill allait s'enivrer en rêvant à ses futurs succès littéraires. L'arrivée de Hickey dans ce monde clos, feutré, immobile, c'est la bombe dans le silence. Mis face à eux-mêmes,

les protagonistes du drame ne pourront le supporter, et la menace Hickey une fois disparue (lui seul pourra assumer jusqu'au bout la conséquence de son geste), la mort proche pourra alors faire son oeuvre à la fois nivelante et bienfaisante — avec le terrible réalisme de la vie : elle a fauché le comédien Robert Ryan qui venait de parcourir l'itinéraire désabusé et grave de Larry Slade...

Monde feutré lui aussi, mais étouffant, insupportable et poussant jusqu'à la fin ses absurdes conséquences que celui du *Homecoming* de Pinter. Désagrégation psychologique de la cellule familiale, regard féroce et sans concession sur la réalité quotidienne et vision d'un monde inhumain, glacé, où le jeu des mots masque péniblement le vide des sentiments de l'âme. La vision du monde effrayant de Pinter est évoquée d'une façon magistrale sur tous les plans et lorsque vous en émergez, à la façon d'un noyé, vous n'avez plus de forces pendant deux jours. C'est probablement la réalisation que j'ai préférée des trois, la plus percutante, la plus dense, la mieux rendue, par rapport à l'original scénique.

A Delicate Balance, de son côté, n'apporte qu'une distribution éblouissante à une pièce dont la construction, les répercussions dramatiques, l'ambiance et le message rappellent d'une façon évidente celles qui l'ont précédée, surtout *Virginia Woolf*. L'interprétation est hors pair, intelligente, sensible, bouleversante (Kate Reid), mais cette fois-ci, c'est la pièce qui n'est pas à la hauteur. Le traitement de Tony Richardson est, de son côté, presque simpliste, sans aucun effet, aucune recherche ni engagement. Il plante ses comédiens dans le décor et les laisse aller. Il est vrai qu'il n'est pas besoin de faire beaucoup plus... A cet égard, les techniques cinématographiques de Peter Hall et Frankenheimer m'avaient semblé beaucoup plus satisfaisantes, sans pour autant faire "cinéma".

Je pense que l'entreprise est hautement valable, ainsi que je le disais plus haut, et on ne peut qu'attendre avec impatience les réalisations suivantes. Une fois le moment venu de faire le bilan, à la fin de la saison, on pourra juger in extenso d'un projet qui peut apporter à la fois au cinéma et au théâtre une perspective entièrement nouvelle, et au spectateur des possibilités dont on ne peut encore prévoir les conséquences...

Patrick Schupp