

Sur nos écrans

Patrick Schupp, André Ruszkowski, Maurice Elia, Léo Bonneville, André Leroux, Robert-Claude Bérubé, Huguette Poitras and Janick Beaulieu

Number 91, January 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51203ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

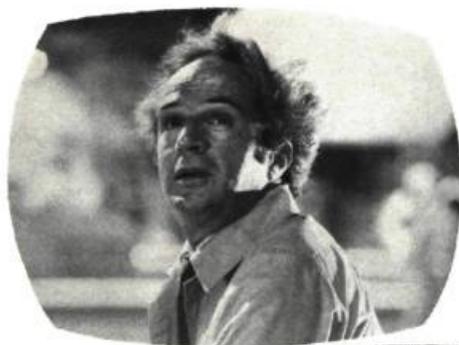
0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Schupp, P., Ruszkowski, A., Elia, M., Bonneville, L., Leroux, A., Bérubé, R.-C., Poitras, H. & Beaulieu, J. (1978). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (91), 172–192.



SUR NOS ÉCRANS



LOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND

● Il est très difficile de dire si le dernier film de Steven Spielberg (le précédent était le film qui a le plus rapporté de toute l'histoire du cinéma, *Jaws*) est un film de fiction basé sur des faits en apparence réels, ou un documentaire scientifique romancé. En tout cas, le film démarque très exactement la gigantesque

littérature écrite sur le sujet, en lui ajoutant toutefois un chapitre inédit, le dernier, aussi troublant que spectaculaire.

Tout commença "officiellement" le 13 juin 1947 : Kenneth Arnold, un homme d'affaires de Boise (Idaho), volant à bord de son avion privé, aperçut au-dessus du mont Rushmore neuf objets ronds ou elliptiques, volant en formation, et réfléchissant la lumière du soleil, silencieusement et à

une vitesse fantastique. "Cela ressemblait, dit-il plus tard aux journalistes, à des soucoupes rebondissant à plat sur une surface d'eau". Et "Soucoupe volante" devint le nom — popularisé — des phénomènes appelés par la suite dans les milieux scientifiques autorisés O.V.N.I. (Objets volants non identifiés) et U.F.O. en anglais (Unidentified Flying Object). Naturellement les différents gouvernements, à commencer par celui des Etats-Unis, s'émurent, des comités d'investigation, officiels ou privés, furent formés, des fonds (parfois considérables) votés, et l'attitude générale alla de l'enthousiasme délirant et positif (les soucoupes volantes viennent d'un autre monde, comme on s'en aperçoit dans le cas du major Donald Keyhoe, auteur, entre 1955 et 1967, de plusieurs livres résolument pro-extraterrestres) jusqu'à la négation pure et simple (le livre du Dr D. Menzel, par exemple, paru en 1951, tente d'expliquer, au mépris de toute logique, et en prenant ses lecteurs pour des attardés mentaux, que le phénomène soucoupe ne peut être que des ballons-sonde, des hallucinations — collectives ou privées — la planète Mars, la planète Vénus, des reflets de phares de voitures sur les nuages, etc. . . . quant au 25% des cas totalement inexplicables, qui résistent à tout, il les ignore, tout simplement).

Entre ces deux extrêmes, dans tous les pays du monde, des enquêteurs et des organisations continuent toujours de rassembler une documentation qui, aujourd'hui, est suffisamment impressionnante, variée et précise pour permettre d'avoir des quasi-certitudes. Un livre, récemment paru chez Laffont, dans la collection "Les Enigmes de l'Univers", intitulé "Les OVNI en U.R.S.S.", confirme que, derrière le rideau de fer, les observations sont aussi nombreuses, et suivent exactement les mêmes critères que leur contre-partie occidentale. Mis au pied du mur devant l'ampleur inégalée et les implications à tous les niveaux du phénomène, les gouvernements prennent parti selon la nature des citoyens et les conjonctures politiques. Assez curieusement, la France, par l'importance, la variété et la fréquence des observations, est un élément extrêmement important dans l'histoire et le développement de — si on me permet ce néologisme, qui d'ailleurs n'est pas de moi — l'Ufologie. Jean-Claude Bourret (La Nouvelle Vague des soucoupes volantes, Editions

France-Empire, 1974), Claude Poher (Etudes statistiques portant sur 1,000 témoignages d'observations UFO, Paris 1972), Michel Carrouges (Les Apparitions de martiens, Arthème Fayard, Paris 1963), Jimmy Guleu (Les Soucoupes volantes viennent d'un autre monde et Black-out sur les soucoupes volantes, Paris, 1954 et 1957), Aimé Michel (M.O.C., Editions Planète, 1967 et Pour les soucoupes volantes, Nancy, 1969, etc. . . .) ne sont que quelques-uns des noms qui se sont illustrés à décrire en détails des manifestations ufologiques, et parfois à en tirer des conclusions dont le temps seul vérifiera l'exactitude. Ensuite (ou avant, comme on voudra), les Etats-Unis qui, de par l'ampleur de ses territoires, ses moyens financiers et son niveau scientifique, ont rassemblé, plus que nul autre pays, une documentation absolument phénoménale, et se trouve, par le fait même, possesseur de renseignements ultra-secrets, affirmant, paraît-il, des choses étonnantes. Seulement, le parti pris, en l'occurrence, et comme pour d'autres pays d'ailleurs, est celui de la conspiration du silence. On a décidé de nier en bloc l'existence du phénomène, dissolvant même officiellement, après quelques années d'existence, le fameux projet "Blue Book", commissionné par le gouvernement pour l'étude des OVNI, sans pour autant cesser leurs activités, mais sous le manteau, mettant l'embargo sur tout renseignement ou "mésaventure" un peu spéciale.

Ces renseignements peuvent appartenir à trois catégories, selon les cas auxquels ils se rapportent, et tels qu'ils sont définis dans le livre du docteur Allan H. Hynek (The UFO Experience : A Scientific Inquiry, Regnery Co., Chicago, 1972), astronome réputé, ancien directeur de l'Observatoire McMillan de l'Université d'Ohio, et attaché, de 1951 à 1953, au projet "Blue Book", cité plus haut :

- **Rencontres rapprochées de la première sorte :** une observation relativement de près, entre trois et cinq cent mètres.
- **Rencontres rapprochées de la deuxième sorte :** une observation confirmée par des preuves physiques, marques d'atterrissage, terre de végétation calcinée, ou OVNI au sol.
- **Rencontres rapprochées de la troisième sorte :** (C'est le titre du film de Spielberg) : Une observation suivie par un contact direct avec les occupants hypothétiques des OVNI.

Ces rencontres, dans les trois catégories, sont légion, dans le monde entier et, semblerait-il, depuis des temps immémoriaux (la fameuse "roue" du prophète Ezéchiel, la destruction "atomique" de Sodome et Gomorre, les comètes, boules de feu, maisons volantes, etc... enregistrés dans les textes anciens, sur les monuments, sur les montagnes, dont des gens comme Robert Charroux et Edich vor Daniken ont compilé sans fin des listes parfois délirantes dans leurs conclusions). Mais ceux qui les vivent, ces rencontres, ne s'en réjouissent pas toujours : les risques d'un ridicule public, l'ironie, l'ignorance, l'anthropocentrisme, notamment pour le troisième cas, pèsent lourdement dans la décision de raconter ou pas ce qu'on a pu voir ou vivre d'habituel. Une personne pourra raconter à ses amis, ou même à la police, qu'elle a vu "des choses" dans le ciel sans pour autant qu'on se moque d'elle. Mais dire qu'elle a vu "des petits hommes verts", ou "qu'elle a été entraîné dans une soucoupe volante pour faire l'amour avec une belle extraterrestre (voir le livre de John Fuller "The Interrupted Journey" ou la relation de Barney Hill) l'expose immanquablement à voir les gens sourire, se moquer, ou pis encore. Allan Hynek cite, parmi de nombreux cas, celui d'un témoin, connu et respecté qui a refusé de raconter ce qui lui était arrivé (un document pourtant de la première importance), alléguant la protection de sa réputation autant que celle de sa raison, vis-à-vis des autres. — Et je le comprends, ajoute le Dr Hynek.

J'ai tenu à faire ce bref historique de la situation pour placer précisément le film de Spielberg dans une perspective aussi objective que possible, et partant des mêmes éléments qu'il a lui-même utilisés.

Sur le plan cinématographique, ces quinze dernières années ont vu, non seulement une recrudescence des films sur ce genre de sujet, de style parascientifique ou étrange, mais aussi un désir de faire de plus en plus réaliste, si je puis dire. Et je peux renvoyer le lecteur à la série parue dans *Séquences* (nos 80, 83, 86, 87 sous le titre *L'évolution du film Fantastique et de Science-Fiction depuis 1964*), pour une étude de faits, d'intentions et de psychologie sociale. Si on se souvient bien, le *Frankenstein* de James Whale (1931) se voyait comme un divertissement

vaguement métaphysique, et qui faisait délicieusement frissonner, *Destination Lune* de George Pal (1950) alliait une attitude pseudo-scientifique à un scénario se voulant un documentaire romancé, *L'Exorciste* de William Friedkin (1974) donnait pour authentique un cas d'envoûtement dûment exploité pour ses effets spéciaux, et même *Star Wars* de George Lucas (1977) alliait, à une fantaisie imaginative de haut style, un réalisme parfaitement vraisemblable dans ses manifestations, *Close Encounters* se situe au confluent de tous ces courants qui, à partir de là, s'interpénètrent : *20001, Odyssée de l'Espace* (Stanley Kubrick, 1967) avait établi un précédent par le réalisme technique de ses maquettes et sa précision scientifique à l'intérieur d'une action métaphysique futuriste possible, mais non certaine. Spielberg reprend ce réalisme technique et cette précision (avec d'ailleurs le même réalisateur des effets spéciaux que pour *2001*, Douglas Trumbull), mais son scénario est bâti à partir de faits scientifiques contrôlés, évidents, mais non expliqués. Et quand on saura que le Dr. Hynek était le consultant et le conseiller technique du film, on comprendra mieux mon embarras pour classer ce film qui, en dépit de quelques faiblesses - celles-là même inhérentes à la littérature sur le sujet : redites, longueurs, hypothèses plus ou moins gratuites - demeure une oeuvre fascinante et (peut-être) prophétique.

Un prologue, (monté à l'emporte-pièce, comme un coup de poing), nous fait découvrir, au milieu d'une tempête de sable, sept bombardiers Avengers de la 2ème guerre mondiale, mystérieusement portés disparus en 1945. Le principal enquêteur, le Français Lacombe, dont le personnage et la personnalité sont basés sur ceux d'Aimé Michel et Jacques Vallée, (François Truffaut, pour lequel Spielberg avait écrit le rôle lorsqu'il l'avait vu dans *La Nuit américaine*, l'interprète avec autant d'intelligence que de talent) établit d'emblée l'ambiance de secret qui pèse tout au long du film (autant que dans la réalité).

Puis le film lui-même commence : une panne générale de courant dans l'Indiana amène un réparateur électricien, Roy Neary, à être le témoin involontaire et traumatisé d'observations d'OVNI. Dès lors, tout s'enchaîne inéluctablement, depuis les consignes de silence et de black-out du gouvernement, jusqu'à la désintégration partielle

du mariage de Roy qui, désormais, n'aura qu'un but : découvrir le secret qui se cache derrière les observations dont il a été témoin. Il fait la connaissance de Jillian Guiler dont l'enfant de quatre ans a été "kidnappé", au cours d'une séquence particulièrement remarquable, par les mystérieux occupants des OVNI. Ensemble, en dépit des barrières gouvernementales, et parallèlement à l'enquête officieuse mais gigantesque menée par Lacombe et ses savants, ils découvriront, tous réunis à la fin au sommet d'un pic rocheux sur lequel le gouvernement a établi une base secrète, une vérité stupéfiante et grandiose.

Le film est construit comme une intrigue policière (sur ce plan, Spielberg n'a guère innové : le suspense de *Duel* et *Jaws* était amené exactement de la même façon : la menace omniprésente, mais qu'on ne voit pas : c'est le truc des Oiseaux, de Hitchcock, au début du film) qui rassemble patiemment les éléments de l'intrigue : le désert du Mexique, les vastes plaines de l'Indus (où Lacombe se rend pour trouver la clé qui permettra de comprendre et d'amorcer l'ultime révélation), la Californie, l'Alabama, et enfin ce Devil's Rock, dans le Wyoming, servent tour à tour de cadre aux rebondissements des intrigues menées parallèlement : la recherche gouvernementale menée par Lacombe, et celle, privée, entreprise par Neary et Guiler. La progression des observations des OVNI est également très étudiée, comme l'apparition des oiseaux, toujours chez Hitchcock, un peu de loin d'abord, puis plus près, et enfin, le contact.

Si le scénario (écrit par Spielberg) est habilement agencé, il n'est pourtant pas toujours très clair. Ainsi, par exemple, on ne comprend pas que Neary et Guiler sont motivés psychiquement de l'extérieur, pour construire et identifier malgré eux le Devil's Rock où ils devront se rendre. Je ne l'ai compris qu'en lisant le livre que Spielberg a tiré de son propre scénario (publié en livre de poche chez Dell, New York). Et ainsi, des tas de petits détails ou informations laissés dans le vide et oubliés.

Un autre point important : le son. Le film utilise le procédé d'enregistrement Dolby (qui existe depuis un certain temps dans les enregistrements commerciaux, et que l'on trouve sur quelques magnétophones), que la compagnie a passé quatre ans, au coût d'un million de dollars,

à améliorer et adapter pour le cinéma. Au Odéon Atwater, où passe le film, le son était assez mauvais. Naturellement, l'Atwater n'étant pas équipé d'appareils de reproduction Dolby, cela a pu affecter la qualité sonore. Ou alors, Spielberg a-t-il décidé de rendre ses dialogues à peu près inaudibles, ou incompréhensibles, pour leur conférer un plus grand mystère ? Car en fait, ce sont les répliques que l'on entendait mal. Ou alors, c'est peut-être un combiné des deux...

Le cinéma Ziegfeld à New York, la Pacific à Hollywood et le Sam Goldwyn, à l'Académie des Arts et des Sciences, sont les seuls cinémas, jusqu'ici à bénéficier du Dolby. Espérons qu'un jour, on pourra avoir ici cette amélioration qui — en autant que je puisse en juger avec mes propres enregistrements — est remarquable. Mais, pour en revenir au Atwater, j'ai été très déçu, je l'avoue. Cela gênait la concentration et obligeait à tendre l'oreille, diminuant ainsi l'impact du film qui, au fur et à mesure qu'il progresse, devient de plus en plus grand. Quant à la fin, je ne veux pas détruire l'effet de surprise pour ceux qui n'ont pas encore vu le film — encore qu'on le voie venir de loin — et à ce moment-là, on ne se dit plus "y aura-t-il contact ?" mais "comment ?" "et à quoi ressemblera-t-il ?" Tout ce que je puis dire, c'est qu'on n'est pas déçu et que, véritablement, la séquence finale est d'une beauté et d'une grandeur rarement atteintes au cinéma. Si c'est ça l'avenir, et ce qu'il nous réserve, alors il ne faut pas regretter d'avoir attendu. Et, pour terminer, une pensée que je laisse au lecteur de méditer. Et si Spielberg, comme Roy Neary dans le film, avait été "programmé" pour faire ce film ? qui, vu sa personnalité et le succès de ses oeuvres précédentes, ne pouvait manquer d'atteindre toutes les couches de la population dans le monde entier ; si Spielberg ne nous avait pas donné une oeuvre basée sur des possibilités, mais bien le récit authentique de ce qui se passera demain, ou l'année prochaine... ? Si enfin, la phrase-clé de la publicité du film "Nous ne sommes pas seuls" énonçait une vérité prophétique toute proche ?

"Il y a plus de choses, Horatio, dans le ciel et sur la terre, qu'il n'en est rêvé dans ta philosophie..." (Shakespeare, *Hamlet*, IV, 2)

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Steven Spielberg —
Scénario: Steven Spielberg — Images: Vilmos
Zsigmond — Musique: John Williams — Interpré-
tation: Richard Dreyfuss (Roy Neary), François
Truffaut (Claude Lacombe), Teri Garr (Ronnie
Neary), Melinda Dillon (Jillian Guiler), Bob Bala-
ban (David Laughlin), Cary Guffey (Barry Guiler)
— Origine: Etats-Unis — 1977 — 135 minutes.

PROVIDENCE ● "Je dirais plutôt que, pour moi, le style c'est le sentiment même. Sa plus élégante expression", dit, à un moment du film, le personnage principal, Clive Langham. A entendre le vieil écrivain (John Gielgud l'incarne avec un art consommé), on a l'impression que c'est Alain Resnais qui parle ainsi. Car ce qui frappe avant tout dans son film, c'est justement le style. Dès les premiers courts métrages, en passant par *Hiroshima mon amour* et les oeuvres qui ont suivi, le cinéaste a ciselé sa forme pour atteindre dans *Providence* une maturité dont on se demande si elle pourra encore être dépassée.

Le sentiment-clé de *Providence*, c'est l'angoisse. Angoisse d'un vieillard qui sent l'approche inéluctable de la mort sans vouloir l'accepter. C'est lui qui met dans la bouche de son fils Claud — dont il songe faire le héros d'un roman — la phrase-constat: "Père, vous avez préféré vivre comme si vous étiez immortel". Et c'est lui-même qui prononce une condamnation de la mort d'autant plus significative qu'elle vient d'un mécréant farouche: "Je désapprouve la mort. On flaire à son approche la tentation de croire". De cette "approche", il a surtout peur, plus encore que de la fin elle-même: "C'est la souffrance... avant, quoi m'effraie..."

Or, le style choisi par Resnais sert efficacement à exprimer l'angoisse de l'écrivain moribond. Une série de motifs visuels et sonores signale l'approche de la mort. Les cauchemars qui hantent sa nuit s'organisent autour de vieillards en proie à une persécution implacable des patrouilles militaires, concentrés dans des stades lugubres, transformés en camps de concentration, antichambre de l'exécution finale. Des bâtiments s'écroulent avec fracas sous les coups de boules de fonte. Des bombes éclatent dans les environs; des rafales de mitraillettes résonent au loin. Terroristes ou démolisseurs? Qu'importe, puisque les



deux sont également meurtriers. Des hommes que l'approche de la mort transforme en bêtes traquées. Un cadavre de vieillard barbu que dissèque le médecin ami. Mais ne serait-ce pas l'écrivain lui-même qui procède à l'autopsie de sa propre vie? Les symptômes des maladies — vraies ou imaginaires, peu importe — ajoutent une souffrance physique aux visions de cauchemar.

De tout son être, Clive Langham reste cependant attaché à la vie. Il s'y accroche par les moyens à sa disposition. Plaisirs de la chair d'abord, auxquels il avait donné tant de place dans son existence. Il évoque la jeunesse: "J'étais celui que les maris surprenaient avec leur femme". Il rêve de robustesse avec le curieux personnage du footballeur en mouvement perpétuel. Il transfère sur son fils bâtard, Kevin, ses propres réflexes sexuels. Que ce soit un vin blanc de haute qualité ou un vulgaire whisky, la boisson ne cesse de lui tenir compagnie. Il ne peut même plus imaginer les personnages de son prochain roman autrement que le verre à la main, dans n'importe quelle situation.

Cependant l'attache la plus solide, l'écrivain la trouve dans son oeuvre de création. Toute son angoisse, tous les frémissements de son être iront alimenter un nouveau roman. Les personnages de fiction s'y confondront avec les membres de sa propre famille et les éléments de sa propre existence, en la prolongeant et en lui apportant au besoin des correctifs. Il reportera sur eux les ressentiments, les déceptions, les affections que la vie réelle n'avait pas permis d'exprimer.

Ainsi "défoulé", il pourra les rencontrer à la fin du film, dans une ambiance d'apparente harmonie qui, sous une surface paisible, dissimule de profonds déchirements.

Le scénario original, écrit par David Mercer sur la demande d'Alain Resnais, correspond à la manière dont le cinéaste français aime construire ses films. L'espace, le temps, obéissent ici aux seules exigences du cheminement émotionnel et intellectuel. Ils ne prennent leur sens qu'avec la forme cinématographique que Resnais a su leur imprimer. Sa vision des choses et des personnages s'exprime en images d'une rare beauté. Elles nous envoûtent, dès le début, quand on pénètre à travers les rideaux de sombres feuillages jusqu'à l'entrée faiblement éclairée de "Providence", la demeure de l'écrivain Clive.

Les visages de John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, David Warner et Elaine Stritch prêtent toute leur "photogénie" à l'expression des moindres sentiments voulus par le réalisateur. On peut en dire autant de leurs voix. Resnais attache, comme on le sait, une grande importance aux timbres de voix de ses interprètes et les choisit en conséquence.

Raison de plus pour voir *Providence* en version originale, car aucun doublage, en une autre langue, ne saurait restituer la qualité que le réalisateur avait cherchée en décidant de tourner son film en langue anglaise, pour des raisons esthétiques propres à son sujet.

Il faudrait une étude beaucoup plus longue pour analyser les différents niveaux de l'oeuvre de Resnais. Un des sujets les plus intéressants pourrait être le vide spirituel dont souffrent tant de nos contemporains. "D'où vient cet obsédant sentiment de vide intérieur?" se demande Sonia au cours d'une violente confrontation avec son mari. Plus tard, quand Clive lui a exprimé sa désapprobation de la mort et lui a renvoyé la question: "Est-il difficile de mourir sans Dieu?" en lui demandant: "Auriez-vous l'intention de mourir avec Dieu?", elle lui répond: "Je n'y pense jamais".

On pourrait aussi commenter la déclaration de Claud: "Je ne sais pas si mes valeurs sont fausses ou vraies. Mais elles sont en tout cas le principe moral qui me permet de vivre".

En attendant, abandonnons-nous au charme d'une oeuvre qui doit beaucoup à la qualité des images signées Ricardo Aronovitch (à remarquer le contraste entre les ombres des trois premiers quarts du film et la lumière du dernier quart, qui comprend un panoramique remarquable de 360°)

et de la musique du vieux routier, Miklos Rozsa.

André Ruzskowski

P.S.: Le texte français du film a paru aux éditions Gallimard, Paris, 1977, sous le titre *Providence*, David Mercer. Un film pour Alain Resnais, traduit de l'anglais par Claude Roy, 107 pages.

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Alain Resnais — Scénario: David Mercer — Images: Ricardo Aronovitch — Musique: Miklos Rozsa — Interprétation: John Gielgud (Clive Langham), Dirk Bogarde (Claud Langham), Ellen Burstyn (Sonia Langham), David Warner (Kevin Woodford), Elaine Strich (Molly Langham et Helen Wiener), Denis Lawson (Dave Woodford), Cyril Luckham (le docteur Mark Eddington) — Origine: France — 1977 — 104 minutes.

PASCUAL DUARTE ● 1909: A Barcelone, Guardia Ferrer, révolutionnaire, vient d'être exécuté. Au loin, au milieu de vastes plaines arides, balayées par le vent, dans une famille de paysans isolés, un garçon grandit seul à l'écart des parents austères dans un silence de désolation que ne rompent que la haine du vent.

Son nom? Pascual Duarte. Il ne reçoit pour seule forme d'éducation, qu'une forte tradition religieuse qui, loin de le toucher, l'étouffe, l'opprime. Bientôt naît sa soeur Rosario qui devient vite son univers, sa seule amie jusqu'aux frontières de l'inceste. Consciente, elle aussi, de l'isolement qui l'opprime, elle quitte la ferme pour se prostituer à la ville voisine.

Au cours d'une chasse, Pascual abat sa chienne de sang-froid, seul, dans un monde de dépouillement total que ne fera qu'accentuer la présence de Rosario retrouvée. Quelque temps plus tard, Pascual épouse Lola, jeune campagnarde. Au retour de leur voyage de noces, elle meurt piétinée par sa mule. Pascual s'enfuit à travers champs et poignarde l'animal avec une brutalité troublante d'une grande beauté, en proie à une colère incontrôlable jusqu'aux confins de la folie.

Sous la violence de cette mort, éclate sa révolte intérieure, cri silencieux contre l'injustice de sa condition et de la mort. Etre d'instinct et

L O O K I N G F O R M R . G O O D B A R ●

Le dernier film de Richard Brooks, c'est *Taxi Driver* au féminin, c'est un vieux film de Robert Mulligan, revu par Martin Scorsese et corrigé par Bernardo Bertolucci, c'est le cri désespéré des grandes villes qui se meurent, le chagrin des fins de fêtes, la langueur trouble des vies vécues à toute allure parce qu'on ne peut freiner le temps, l'envahissement des rues, des corps et des esprits par la publicité outragante, la violence à fleur de peau, le sexe débilité, l'amour absent.

De plus, si Brooks, en voulant faire *Looking for Mr. Goodbar* a choisi de transformer le roman original de Judith Rossner, c'est pour montrer qu'une jeune femme, dans ce monde trop urbanisé pour être réel, n'a finalement pas le choix entre le quotidien ouaté de la triste famille et l'appel joyeux d'une liberté dont il faut payer le prix. Des deux, l'héroïne de Judith Rossner choisit le plus coloré. L'héroïne de Brooks, elle, choisira la vie, double s'il le faut, mais complète, pour se définir en toute innocence, face à elle-même et face aux autres.

Theresa Dunn est bousculée dans le métro par un homme qui lit le magazine "Hustler"; devant sa glace, ou même en pleine rue, elle laisse son imagination prendre la relève et lui présenter un bel homme qui lui fait l'amour; déjà, le portrait est tracé. C'est celui d'une innocence espiègle mais intelligente, qui comprend tout, voit tout, sait tout et voudra tout. Son professeur sera son premier amant. Mais qui est-il d'autre que cet exécration individu qui hait les gens qui s'excusent, qui refuse un cadeau parce que la fête de Noël, c'est trop commercialisé, qui déteste les vacances et qui ne touche ni ne parle à la femme après l'amour, parce qu'il ne peut plus supporter sa présence...

Et c'est dans le décor assez romantique d'une vieille étude, avec seulement une bêtifiante "petite musique de nuit" en arrière-fond, que Theresa découvre la jouissance et l'extase, qu'elle n'hésite pas à exprimer dans des "Dear God", des "Sweet God" et des "I love you" vivifiants.

Du coup, c'est la découverte de l'excitation et du plaisir pour le plaisir, excluant l'amour qui n'est et ne sera jamais rien (on pense indéniablement au personnage de Marlon Brando



dans *Dernier Tango à Paris*, moins le désenchantement).

Alors, sûre d'elle, Theresa quitte le domicile familial, à savoir une mère aux attitudes lénifiantes; un père qui se prosterne devant l'émission "The F.B.I." et prêche une religion dépassée qu'il ne suit même pas lui-même; une maison où l'esprit de famille n'est créé que par la présence physique de chacun des membres. Theresa, seule, choisit enfin sa propre vie. Ce ne sera ni celle de Martin, son mentor sexuel qui a d'autres chats à fouetter (notamment sa propre femme qu'il — horreur! — dit aimer), ni celle de Katherine, sa jolie soeur, l'idole de ses parents et longtemps son idole à elle, qui se complait dans une recherche incessante de maris, des orgies intellectuelles et la méditation transcendente parce que soudainement c'est la mode.

Ne comprenant pas pourquoi l'amour ne peut qu'être considéré comme un sport que l'on pratique à deux, à la sauvette et sans espoir de lendemain, elle partira, dans les "singles bars", à la recherche du plaisir à l'état pur, de l'aventure d'une nuit, avec peut-être l'espoir inconscient de trouver Mr. Goodbar, Mr. Good, ou simplement, comme le disait un critique américain, God ou Godot.

Elle continuera de mener sa double vie en toute innocence, décidant de participer au jeu de société d'une civilisation avortée mais dont elle a tôt fait de posséder tous les pions, adoptant l'attitude fraîche et inoffensive "qu'il faut avoir" en présence des diverses situations où on se trouve placé.

Richard Brooks a doté Theresa d'une foule de qualités qui dénotent une sensibilité profonde vis-à-vis de tout ce qui s'appelle amour (pendant le jour, elle est institutrice dans une école pour jeunes sourds-muets) et une personnalité au dynamisme foncier, qui ne peut se contenter de l'idéal entre-deux et qui considère la luxure comme la plus agréable, la plus tonifiante et la plus rayonnante de toutes les activités humaines.

Son éducation se fera par les hommes, en les prenant comme ils sont. Tony, cette force de la nature à la sexualité électrisante, est cette bête surhumaine qui a constamment besoin de remontants, d'excitants, de musique forte, d'exercices "au couteau lumineux" (l'arme secrète de sa virilité), pour démontrer sa jubilante masculinité. James, le travailleur social, le timide qui semble vouloir gagner son amour par le sentiment, mais n'y parvient pas pour cette même raison, se laisse séduire par elle pour son côté d'éternel adolescent qui en est encore aux pré-servatifs. Et les autres: celui qui la force (lit-téralement) à acheter de la drogue (pour quelle autre raison viendrait-elle traîner dans un "singles bar"?), celui qui lui fait l'amour devant une télé allumée comme si elle était devenue son sac de pop corn, celui qui refuse d'avouer sa bisexualité et vient pleurer dans ses bras...

Face à une "humanité d'hommes" au processus de dégénération avancée, se tient une femme simple et vraie qui ne demande qu'à vivre pleinement sa vie, qui refuse l'hypocrisie et dont l'absence de méchanceté la place dans la catégorie des inclassables, celle des purs peut-être, celles des derniers romantiques qui savent et peuvent encore s'extasier devant un cadeau-surprise ou même un simple sourire.

On a beaucoup parlé de Diane Keaton et du sentiment de joyeuse fragilité qu'elle transmet au personnage trop apeuré du roman de Judith Rossner. Comment peut-on, encore ici, éviter de parler d'elle? Cette exceptionnelle actrice communique une telle chaleur, une telle énergie intérieure qu'on a beaucoup de difficulté à accepter sa mort en fin de projection. Elle possède une manière si personnelle, si délicate de proclamer qu'elle est femme qu'on parvient à se demander plusieurs fois durant le film (et c'est probablement cela, l'idée de Brooks) pourquoi une femme seule ne peut se permettre d'avoir la

vie nocturne de l'homme sans risquer de se faire battre ou assassiner, pourquoi sa fin tragique était nécessairement déterminée, combien de temps encore la femme devra se contenter de la seconde place dans la hiérarchie humaine...

Si Richard Brooks tient son film dans sa poigne de vétéran, il le doit en grande partie à Diane Keaton qui a gardé de *Annie Hall* une simplicité engageante et un naturel profondément attachant.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Richard Brooks — Scénario: Richard Brooks, d'après le roman de Judith Rossner — Images: William A. Fraker — Musique: Artie Kane — Interprétation: Diane Keaton (Theresa Dunn), Tuesday Weld (Katherine Dunn), William Atherton (James), Richard Kiley (Mr. Dunn), Richard Gere (Tony), Alan Feinstein (Martin), Tom Berenger (Gary), Priscilla Pointer (Mrs. Dunn) — Origine: Etats-Unis — 1977 — 128 minutes.

A

FFREUX, SALES ET MÉCHANTS ●

Rire de la misère des hommes me semble d'une indécence insupportable. Et pourtant Ettore Scola n'en court pas mes foudres pour m'avoir donné le plaisir de savourer son film, *Affreux, sales et méchants*. Ah! nous sommes bien loin de la tendresse qui émanait de *Nous nous sommes tant aimés* et aussi de la sympathie profonde que provoquait *Une journée particulière*, vu cet été, lors du Festival international du film de la Critique québécoise.

C'est un tout autre registre qu'a pris Ettore Scola pour nous raconter les misères et les plaisirs de cette famille colorée et brouillonne soumise au pater familias Giacinto.

Dès le début du film, nous comprenons que le père est sur ses gardes: ses enfants (et ils sont nombreux), qui vivent sous son toit dans une seule pièce, cherchent à lui chiper son magot, indemnité obtenue à la suite de la perte d'un oeil au travail. Et c'est avec cette faune bigarrée que le film va s'animer d'une façon étourdissante. On voudrait bien pleurer mais c'est impossible. Toute la misère accumulée: promiscuité, prostitution, vol, recel, est désamorcée par une joie de vivre qui n'appartient qu'au peu-

ple italien. Et puis jamais on ne sent chez ces gens une détresse irrévocable, un désespoir irréversible, une résignation déterminée. Chacun vit de ses expédients espérant, un jour, trouver mieux. Car tout le monde s'accommode de situations louches. Et le rêve nourrit même cette famille : une télévision multiple, un séchoir électrique... Les pauvres entretiennent toujours quelques rêves impossibles qui leur donne le goût de vivre mais ce ne sont que des rêves. La réalité est toute autre.

Ettore Scola réussit à vivifier cette famille avec un talent extraordinaire, insistant sur les détails significatifs. Les personnages qu'il nous présente portent leur identité propre. Et chacun est comme un pion sur un échiquier vivant. Mais, au milieu de cette société familiale, le père n'a de souci que pour son magot. C'est vraiment l'histoire du savetier préoccupé par son trésor et s'énervant pour le protéger. Aussi le cache-t-il chaque soir dans un endroit différent et ne se couche-t-il qu'avec son fusil chargé, ne craignant pas de tirer au besoin sur un de ses fils. Vraiment l'argent dégonfle ici tout sentiment paternel. A côté de lui, sa femme devient la personne à écarter. Aussi dans une rixe la blesse-t-il au bras. Pour en finir, elle pense qu'il n'y a qu'un moyen : se débarrasser de son dangereux mari. L'occasion est bonne : un déjeuner suit le baptême d'un enfant de la grande famille.

Et là, il faut admirer Ettore Scola qui sait non seulement nous peindre chacun des personnages mais aussi nous présenter un tableau de groupe foisonnant et turbulent. C'est ainsi que le voyage de retour du baptême, dans un camion tapissé d'objets de toutes sortes, est un moment de détente enjouée. Il faut en dire autant de la randonnée de la grand-mère en ville alors qu'on la conduit dans sa chaise roulante pour retirer son chèque de pension. Ces déplacements sont rendus avec un entrain, une vivacité qui atténuent tout ce qui peut y avoir de sordide, de grotesque, de trivial dans cette comédie du sous-prolétariat. Et la musique conduit le groupe dans un rythme frénétique. Alors de longs travellings d'accompagnement nous libèrent de ce lieu clos qu'est la maison (?) familiale. Là, tout est enfermé. La caméra se promène sur la place tournant avec les motocyclistes qui s'en donnent à cœur joie à provoquer les femmes vaquant à



leurs préoccupations domestiques. C'est alors qu'on se rend compte que les enfants sont soustraits à ce brouhaha : on les parque le matin dans un grand enclos grillagé où ils peuvent s'amuser loin des disputes et des colères des grands.

Pour peindre tout ce petit monde affreux, sale et méchant, Ettore Scola a eu recours à des interprètes peu connus, venant de quelques théâtres italiens, et qui se révèlent par leur spontanéité. Toutefois, il a confié à Nino Manfredi, le rôle écrasant de Giacinto. Il faut dire que cet étonnant acteur incarne avec une désinvolture, une maestria, un rôle écrasant qui exige une souplesse, une décontraction exceptionnelle.

Avec *Affreux, sales et méchants*, Ettore Scola ne nous invite pas à la pitié. Cette tragédie satirique, ou mieux cette farce populaire, en dit suffisamment pour que le regard du spectateur pénètre le fond des âmes. Car ce monde est vivant, bien vivant. Et ceux qui s'agitent ici ont des problèmes qu'ils essaient de résoudre à leur manière, pas toujours selon les normes reconnues mais avec un certain souci de profiter de la vie. Qui leur en ferait reproche ? Le grotesque, le cynisme, le vol, le pernicieux, le mensonge et tout ce que l'on voudra s'épanouissent dans un tel terreau. Comment accuser ces gens qui vivent pour ainsi dire au cœur de la misère ? Peut-être est-on surpris de trouver une télévision dans une maison (ah ! comme elle est drôle cette vieille grand-mère qui apprend l'anglais en écoutant des explications sur le New Deal !) plutôt

que l'eau courante ? Mais c'est ainsi. Le petit superflu réjouit souvent davantage que la satisfaction de besoins immédiats. Et comment voulez-vous que cette petite fille aux bottes jaunes, qui porte les seaux à la pompe tous les matins, ne se réveille pas un jour enceinte ? Comment l'insulter ? Ettore Scola n'a rien d'un dénonciateur. Il se contente de montrer. N'est-ce pas déjà une dénonciation ? Et savez-vous ce qu'il pense des pauvres ? Il dit : "Les pauvres ne sont pas bons et vertueux. Ils sont enragés, méchants et leur méchanceté est probablement inférieure à ce qu'elle devrait être." Faut-il attendre un autre film plus affreux (sale) et méchant ? Nous ne le regretterions sûrement pas.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Ettore Scola — *Scénario* : Ruggero Maccari et Ettore Scola — *Images* : Dario Di Palma — *Musique* : Armando Trovatioli — *Interprétation* : Nino Manfredi (Giacinto), Linda Moretti (Matilde), Francesco Annibali (Dominizio), Maria Bosco (Gaetana), Giancarlo Fanelli (Paride), Marina Fasoli (Maria Libera), Ettore Garofoli (Camille), Franco Merli (Fernanda), Marco Marsili (Marce), Luciano Pagliuca (Romolo) Giuseppe Paravati (Tato), Silvani Priori (la femme de Paride), Giovanna Rovini (la grand-mère), Mario Santella (Adolfo) — *Origine* : Italie — 1976 — 115 minutes.

L A DENTELLIÈRE ● *La Dentellière* du cinéaste suisse Claude Goretta est un film magnifiquement évocateur sur l'impossible communication entre Béatrice, dite Pomme, une apprentie coiffeuse et François, un étudiant en lettres. Deux êtres dont le destin se croisera brièvement. Habitant seule avec sa mère, Pomme vit une existence quotidienne plutôt monotone. Repliée sur elle-même, mais à l'écoute de tout ce qui vibre autour d'elle, la jeune fille ressemble à un oiseau fragile qui n'a pas encore eu la possibilité de déployer ses ailes. Derrière son calme et sa retenue se cache une sensibilité à fleur de peau dont personne n'a vraiment saisi toute la profondeur. Lorsque Marilène, une amie et compagne de travail, sera brutalement abandonnée par son amant,

Pomme sera confrontée au désarroi d'une femme qui a axé toute sa vie autour d'une présence masculine. Confrontée à sa sollicitude, Marilène ne sait plus à quel saint se vouer. Elle se raccroche à Pomme avec une espèce de rage désespérée. Elle se débat, de façon très théâtrale, contre la peur de ne plus plaire, de ne plus charmer et de ne plus séduire. Florence Giorgetti, une comédienne venue de la scène et dont c'est le premier rôle à l'écran, injecte au personnage une vitalité dont les excès amusent, une fébrilité jamais au repos, une intensité explosive et une fougue derrière laquelle percent l'instabilité affective et la crainte de se retrouver seule, face à elle-même. Marilène est à la fois émouvante, pathétique et comique. Ses émotions sont légèrement plus grandes que nature. Elle semble se donner en constante représentation pour les gens qui l'entourent.

Voulant fuir tout ce qui lui rappelle son échec amoureux, Marilène propose à Pomme une vacance au bord de la mer. La saison touristique est terminée. Les plages sont désertes. Le ciel gris accuse la désolation de Cabourg, une petite ville qui paraît ne plus rien avoir à offrir. Une grande tristesse s'accroche au paysage. La caméra discrète de Jean Boffety nous restitue admirablement l'atmosphère figée, glaciale et inhospitalière de Cabourg. C'est ironiquement, dans cette petite ville qui semble située hors du temps, que Pomme fera la connaissance de François. Abandonné par Marilène qui s'est trouvée un riche Américain, elle s'attachera peu à peu à l'intellectuel. Son éveil à l'amour est saisi par petites touches qui s'ajoutent finement les unes aux autres. Ses gestes quotidiens prennent une coloration nouvelle. Goretta s'attache aux apparences, au réel le plus banal, pour transcender ce qu'il nous donne à voir. Sa mise en scène vise à rejoindre ce qui se situe au-delà du concret le plus immédiat. Mais jamais il ne trahit la réalité. Il faut voir Pomme ouvrir méticuleusement une boîte de conserve pour cerner tout le délicat et patient travail d'observation auquel se livre le cinéaste. Observation qui nous entraîne toujours plus loin dans notre connaissance des personnages. Il y a dans *La Dentellière* une sorte de détachement, de regard objectif, qui tue la sentimentalité afin de mieux toucher du doigt l'essence même du sentiment.



Au contact de François, Pomme s'ouvre complètement au réel. Son univers intérieur fleurit. Son visage s'illumine d'une tendresse débordante. D'abord rapprochés par leur timidité respective, François et Pomme décideront de partager un appartement à Paris. La jeune fille n'a qu'à battre légèrement des paupières pour que le spectateur saisisse la nature amoureuse. Un simple mouvement de tête traduit la joie enivrante du partage. Pomme ne s'exprime pas par les mots. Les gestes et les regards se chargent de réverbérer les sentiments amoureux qui mugissent en elle. Repasser une chemise de François n'est qu'une de ses multiples façons touchantes de témoigner son amour. Or, l'étudiant ne fait confiance qu'à la parole. Il estime que seul les mots ont le pouvoir d'expliquer l'intangible. Petit à petit, il ne pourra supporter les silences de Pomme. Son éducation bourgeoise prendra le dessus. Jugeant que Pomme n'est pas à la hauteur de ses espoirs et de ses désirs, il s'en éloignera abruptement. Il passera à côté d'un être dont il n'a pas été capable de déchiffrer le sens des élans retenus, des silences évocateurs et des regards voilés.

Déboussolée par ce violent abandon, Pomme sombrera dans un mutisme total qui relève à la fois de la révolte et de la folie. Dans un plan déchirant, on la voit s'éloigner dans le corridor étroit d'une clinique psychiatrique. Le parc de l'institution est recouvert d'un épais tapis de feuilles mordorées. Les arbres dépouillés tendent au ciel leurs branches rigides. Le lyrisme feutré de Goretta se gonfle d'une émotion à la limite

du soutenable. Pomme s'évanouit en elle-même alors que la nature agonise. On voudrait pouvoir détourner les yeux de l'écran, se mettre un drapeau sur la tête et pleurer sans honte. Rares sont les films qui atteignent une telle pureté et une telle intensité dans l'émotion !

Il serait injuste de passer sous silence la sublime interprétation d'Isabelle Huppert qui aurait mérité le grand prix d'interprétation au dernier festival de Cannes. Jamais n'a-t-elle été utilisée aussi bien à l'écran. Elle a trouvé un rôle à la mesure de sa sensibilité frémissante. Sans aucune trace de cabotinage, Isabelle Huppert parvient, avec les moyens les plus simples, à nous faire vibrer aux moindres fluctuations affectives d'une jeune fille dont l'apparente banalité masque une grandeur et une noblesse exaltantes. Personne ne se retournerait au passage de Pomme dans le métro. Tout l'art d'Isabelle Huppert consiste à nous montrer que l'exceptionnel se trouve souvent dans ce qui peut, de prime abord, paraître anodin et ordinaire. Aidé par la très belle photographie non ostentatoire de Jean Boffety, Claude Goretta a réalisé un film extrêmement personnel au découpage magistralement précis, au rythme suavement modulé et à la densité brûlante. Le roman de Pascal Lainé n'aurait pu trouver de plus éloquente adaptation cinématographique.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Claude Goretta — *Scénario* : Claude Goretta et Pascal Lainé, d'après le roman de Lainé — *Images* : Jean Boffety — *Musique* : Pierre Jansen — *Interprétation* : Isabelle Huppert (Pomme), Yves Beneyton (François), Florence Giorgetti (Marilyn), Anne-Marie Durlinger (la mère de Pomme) — *Origine* : France — 1977 — 108 minutes.

WHO HAS SEEN THE WIND ● Les vastes régions des provinces de l'Ouest semblent inspirer particulièrement les cinéastes canadiens de langue anglaise. Déjà, quelques films intéressants y ont trouvé leur contexte, notamment *Paperback Hero*, *Why Shoot the Teacher* et plus anciennement *The Drylanders*, sans compter *Slipstream*. C'est là aussi qu'Allan King, réalisateur jusque-là spécialisé dans le film de style documentaire (*Warrendale*, *A Married Couple*),



est allé chercher un renouvellement. Pour la première fois, il s'intéressait à une histoire fictive puisée dans un roman de W. O. Mitchell, livre qui connaît une certaine popularité depuis sa publication dans les années 40. Un article paru dans la revue *Maclean's* du 1er novembre 1976 raconte les difficultés qu'a connues King pour réaliser ce projet. Il y a consacré des efforts méritoires, il faut le reconnaître, mais le résultat, le film, pour honorable qu'il soit n'a pas l'impact tant visuel que social de *Warrendale* et même de *Married Couple. Who Has Seen the Wind* ressemble comme un frère à plusieurs films américains sur la découverte de la vie par un enfant et notamment à *All the Way Home* d'Alex Segal, extrait d'un roman de James Agee ; on y trouve ici comme là un lien chaleureux entre un père et son fils, lien qui est appelé à être brisé prématurément par la mort. Il y a aussi des rappels de *To Kill a Mockingbird* par la peinture d'un milieu rural et l'évocation en mineur des préjugés et des injustices qui ont cours dans de petites communautés dominées par une ou deux fortes personnalités. Et, bien sûr, le contexte scolaire de plusieurs séquences, allié au lieu géographique et à l'époque évoquée, renvoie irrésistiblement à *Why Shoot the Teacher*. Cela fait bien des réminiscences pour un seul film qui par ailleurs n'est pas doté d'un style assez caractéristique pour les exorciser. Il est évident que King a été

géné aux entourures par les circonstances de tournage et par des difficultés budgétaires. Les incidents qu'il relie entre eux pour créer une intrigue devraient s'échelonner au long de quelques mois (d'ailleurs le roman même couvrait quelque six années de la vie du jeune héros), mais on n'a jamais l'impression du passage du temps, encore moins de la succession des saisons, si importante pourtant dans un tel contexte. Le film semble suspendu dans une période intemporelle entre l'été et l'automne, ce qui rend assez compliquée la description de la maturation du protagoniste. Ainsi donc, le jeune Brian a ses premiers contacts avec la mort, celle d'un animal chéri d'abord, puis celle de son père ; il lie amitié avec un camarade plus âgé que lui, Ben, fils de l'ivrogne local et, comme tel, regardé de haut par les bonnes gens du village. Et c'est là que le film dévie ; car, dans l'ensemble, le réalisateur s'attache à suivre les expériences de l'enfant, mais certaines scènes échappent à cette vision subjective, telle la discussion entre le directeur de l'école et les autorités municipales sur la conduite à prendre dans le cas du jeune Ben. On a l'impression d'assister à un ensemble de scènes quelque peu disjointes, intéressantes en soi la plupart du temps et mises en images avec application sinon avec génie, mais manquant d'une cohésion réelle. Il n'y a pas de défauts graves à signaler sur le plan technique, c'est du travail propre et consciencieux et le climat d'époque est reconstitué avec un certain bonheur, mais le résultat final laisse tout de même insatisfait. Notons toutefois que l'interprétation est plus qu'honorable. King fait preuve de dextérité dans la direction des jeunes acteurs improvisés qu'il a choisis, notamment le jeune Brian Painchaud dont l'air pensif et observateur fait merveille dans la caractérisation du jeune protagoniste témoin. Les adultes font assaut de sobriété, même dans les scènes les plus prenantes, et seul Jose Ferrer, importé des Etats-Unis pour rassurer certains producteurs, détone quelque peu dans le tableau. Le film connaît actuellement un certain succès ; cela permettra sans doute à Allan King de tenter de nouveaux essais dans le cinéma de fiction et d'acquérir par là un peu plus de souplesse.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Allan King — Scénario : Patricia Watson, d'après le roman de W. O. Mitchell — Images : Richard Leitherman — Musique : Eldon Rathburn — Interprétation : Brian Painchaud (Brian O'Connell), Douglas Junor (le jeune Ben), Gordon Pinsent (le père), Chappelle Jaffe (la mère), Jose Ferrer, (le vieux Ben), Patricia Hamilton (la première institutrice), Helen Shaver (la nouvelle institutrice), Charmion King (Mme Abercrombie), Gerard Parkes (l'oncle Sean) — Origine : Canada — 1977 — 100 minutes.



OUTRAGEOUS ● *Outrageous* se veut une fantaisie à la gloire de ceux que la société rejette. L'homosexuel et la schizophrène, incompris, sans cesse repoussés dans leur monde marginal.

Le film s'intéresse davantage à la façon de tirer parti de ce monde à part et d'y rester. Richard Benner a choisi pour ses personnages l'évasion à l'intérieur du milieu. Robin se produit dans des cabarets d'homosexuels ; il est en grande forme et ses imitations de Mae West, Bette Davis, Judy Garland, etc., provoquent le délire. Liza se laisse entraîner dans la vie turbulente de son ami et échappe ainsi aux contraintes d'un monde auquel elle ne peut pas faire face. Laing approuverait. Un monde qui juge et met à l'écart n'a pas forcément raison parce qu'il est le plus fort. Quoiqu'il en soit, Richard Benner ne s'embarrasse pas de considérations trop sérieuses et il semble avant tout intéressé à nous donner un spectacle. Les performances de Robin sur la scène nous captivent : quand il est là, tout va bien. Mais cela se gâte lorsque Liza reste seule à l'écran, avec son scrap-book ; elle réussit à nous ennuyer considérablement. On attend toujours le retour de son compagnon. Robin a échappé, temporairement et avec éclat, à sa vie terne de coiffeur. Il brille, dans la peau des stars. Cependant, aux entractes, rien ne va plus. Ni pour Robin ni pour Benner. On avait compris que Richard Benner n'avait pas l'intention de proposer des solutions consistantes aux problèmes des marginaux. En outre, on accepte de plus en plus l'idée qu'un film canadien peut être aussi un pur divertissement, et n'être que cela. Voilà qui constitue un grand enrichissement pour notre cinéma. C'est pourquoi il est difficile d'accepter qu'il faille subir

autant de moments faibles pour quelques minutes de plénitude. Pourtant, tel est en substance *Outrageous*. Mi-figue, mi-raisin. Et cette approche mitigée et timide de la comédie s'avère très frustrante pour le spectateur. Certains personnages apportent, de par leur composition, beaucoup de lourdeur au film : la mère de Liza, son infirmière et son docteur, ses amants. Liza elle-même n'arrive pas à nous intéresser, et le fait qu'elle devienne enceinte n'arrange pas les choses. On assiste alors à une série de divagations sans aucun intérêt. Heureusement, le film s'en tire assez honorablement grâce aux moyens de fantaisie qu'il renferme.

Outrageous a été mis en nomination pour le prix du meilleur film canadien de l'année et a remporté un Etrog pour sa musique.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Richard Benner — Scénario : Richard Benner, d'après une nouvelle de Margaret Gibson — Images : James Kelly — Musique : Paul Hoffert — Interprétation : Craig Russell (Robin Turner), Hollis McLaren (Liza Connors), David McIlwraith (Bob), Helen Shaver (Jo), Andrée Pelletier (Anne), Allan Moyle (Martin), Martha Gibson (l'infirmière Carr) — Origine : Canada — 1977 — 100 minutes.



CASANOVA : UN ADOLESCENT À VENISE ●

Quel beau film ! et quelle merveilleuse réussite picturale ! On a l'impression de voir s'animer et vivre, plus vrais que nature, les tableaux

de Guardi ou Canaletto, ou les admirables pages que Jérôme Carcopino et Philippe Erlanger ont consacré à la Venise du XVIII^{ème} siècle, notamment dans ces "Vie quotidienne au temps de..." publiées chez Payot.

On a vraiment parfois l'impression d'un documentaire, et non d'un film romancé sur l'enfance du futur grand séducteur. Pour dire le vrai, et malgré le titre, on a bien davantage l'impression d'un film sur Venise et la vie quotidienne au XVIII^{ème} siècle en Italie (ou en Europe), dans lequel on parlerait aussi de ce jeune Casanova, puisqu'il était sur les lieux à cette époque. Nous n'apprenons rien sur l'enfant, ni sur le jeune homme d'ailleurs : on le voit vivre, au jour le jour presque, subissant les différents événements de sa vie sans que l'on soit le moins du monde renseigné sur ce qu'il pense ou ce qu'il veut, et sans surtout qu'on puisse deviner que ce petit garçon sale et dépenaillé, puis cet adolescent androgyne deviendrait, un jour, l'être fabuleux (encore qu'un adolescent exagéré) décrit dans les Mémoires du temps, à commencer par les siennes!

Ce film — remarquable par ailleurs, je l'ai dit — prend presque totalement le contrepied de celui de Fellini. A la démesure, à l'outrance, et au portrait psychologique délirant, mais parfois exact, ou plutôt *juste*, que trace Fellini, Comencini oppose une peinture minutieuse, cousue, main, unie, lisse comme ces miroirs-sorcière qui reflètent en déformant un peu. Quel étrange paradoxe, et qui permet de toucher du doigt, non une réalité cinématographique, mais le fonctionnement de la perception et de la création artistique dans un domaine donné ! Comencini, c'est plus qu'évident, c'est Canaletto, non seulement pour le sujet et l'époque, mais encore pour le style, attentif, précis, composé, avec des cadrages et même des séquences élaborées comme des fresques. Mais Fellini, c'est Picasso (après Picasso, après les Fauves), c'est Dali, et c'est aussi Magritte : un détail exact, juste et complètement convaincant au milieu d'une délirance à peine contenue par les bords de l'écran. Si Comencini fait appel à



notre intelligence, Fellini rejoint notre subconscient, les deux jouant sur le sens esthétique, mais combien différemment ! Je dirais, après avoir vu les deux, que l'un ne va pas sans l'autre, et que ce sont deux facettes réfléchissant sous des angles différents le génie humain par le truchement d'un sujet commun. On pourra objecter, et aimer celui-ci plus que celui-là, bien sûr. Mais je dis ce que je pense : l'un ne va pas sans l'autre, et le spectateur avisé, ou simplement curieux, devrait suivre la même démarche. De toute façon, une telle confrontation est fascinante, et d'un très grand enrichissement. C'est rare, il faut en profiter !

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Luigi Comencini — Scénario : Suso Cecchi D'Amico — Images : Aiache Parolin — Musique : Fiorenzo Carpi — Interprétation : Leonard Whiting (Giacomo Casanova), Maria Grazia Buccella (Zanetta), Senia Berger (Millescudi), Lionel Stander (Don Tosello), Tona Aumont (Marcella), Claudio De Kunert (Giacomo Casanova, enfant), Cristina Comencini (Angela), Mario Peron (le père de Casanova), Raul Grassilli (Mallipiere), Silvia Dionisio (Mariolina), Isabella Savone (Teresa), Elisabetta Fanti (la princesse Contarini), Sara Franchetti (soeur Lucia) — Origine : Italie — 1969 — 119 minutes.

P

PIQUE-NIQUE A HANGING ROCK ●

Ce n'est pas tous les jours que nous arrive un film d'Australie. Et quand il a la qualité de *Pique-nique à Hanging Rock*, il faut en parler.

Tout d'abord, rappelons que le film est tiré d'un fait divers. Le 14 février 1900, le jour de la Saint-Valentin, les élèves du collège Appleyard partent faire un pique-nique à Hanging Rock, situé à soixante kilomètres de Melbourne. Deux d'entre elles et leur institutrice ne reviendront jamais. Plus encore, personne à ce jour n'a retrouvé leurs traces. Ces faits étranges servent de scénario à Peter Weir pour nous donner un film envoûtant.

Déjà ce mot suggère quelque chose de fantastique. Et ce n'est pas faux. Car tout le mystère que renferme ce film est véhiculé par des signes qui en disent long sur l'énigme insoluble à Hanging Rock.

L'auteur s'est plu à nous présenter un collège de jeunes filles dirigé avec autorité par Madame Appleyard qui veille efficacement sur son groupe. La discipline est rigide, ce qui amène une explosion de joie quand elle annonce le fameux pique-nique. Mais les jeunes filles devront garder les convenances et ne retirer leurs gants qu'à une certaine distance du collège. Ainsi donc nous entendons le gazouillis d'une volée de demoiselles, toutes de blanc vêtues, arborant des sourires révélateurs de liberté.

Peter Weir nous épint des figures ravissantes. La journée à Hanging Rock, enveloppée de la chaleur de midi, amène des assoupissements profonds. Mais l'auteur ne se contente pas de chasser ces jeunes filles en fleur. Il les place dans le décor étrange de Hanging Rock. Des rochers abrupts s'élèvent entre des anfractuosités vertigineuses. Il y a quelque chose de saisissant à voir s'élancer dans le ciel bleu des formes coniques. De plus, des oiseaux divers jettent leurs cris bizarres. Et puis, les montres s'arrêtent irrévocablement à midi. Et pour couvrir le tout, Gheorghe Zamfir sème l'angoisse avec sa flûte de pan. Et soudain, quatre jeunes filles s'aventurent pieds nus dans les roches. Une seule — Edith — la plus négligée par la nature — reste en arrière, pataude. Et plus tard, passera hébétée, débraillée, l'institutrice elle-même. A la tombée du



jour, il faut rentrer en l'absence de quatre élèves et de Miss McGraw. Emoi et inquiétude de la directrice. Que s'est-il passé ? Personne ne le sait vraiment. La chasse est donnée. Le village voisin se met en branle. Michael qui a vu les jeunes filles et qui a été intéressé par l'une d'elles, part en campagne. Il trouve Irma, mais elle ne se souvient de rien.

Ainsi donc, le mystère plane sur cette affaire. Et les hypothèses s'alignent quand finalement on apprend qu'une jeune fille est trouvée morte dans la serre et que la directrice s'est jetée en bas de Hanging Rock.

Il appert que le fantastique sourd naturellement de cette terrifiante histoire. L'auteur toutefois n'a pas cherché à nous effrayer. Il a — ô miracle — par le détour de la beauté, (c'est Platon qui disait que "celui qui a contemplé la Beauté est déjà prédestiné à la mort") jeté en nous le poison de l'inquiétude. C'est donc par cette beauté que Peter Weir nous intrigue. Comment de si jolies jeunes filles ont-elles pu disparaître sournoisement sans laisser le moindre vestige ? Peut-être ce film fait-il penser aux images souvent vaporeuses et vides de David Hamilton ? Mais elles ont trop de substance pour les comparer à celles de l'auteur du vain *Billitis*. C'est à Lartigue que se réfère Peter Weir. "J'ai surtout pensé, affirme-t-il, à Lartigue, notamment aux premières épreuves en couleurs. Je les ai montrées à l'opérateur en lui demandant d'en retrouver les éclairages et les teintes. Et j'ai essayé de me servir de la beauté en tant que puissance. La beauté est pleine de violence, de sexe

et de passion". Ces trois mots rendent bien toute la beauté de *Pique-nique à Hanging Rock*. Mais violence, sexe et passion ont quelque chose ici de retenu qui donne à ce film toute sa charge de rêverie et d'énigmes. Ce fantastique relève davantage de l'interrogation que de l'anxiété. Et il faut rapprocher *Pique-nique à Hanging Rock* du Triangle des Bermudes.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Peter Weir — Scénario : Cliff Green, d'après le roman de Joan Lindsay — Images : Russel Boyd — Musique : Bruce Meaton — Interprétation : Rachel Roberts (Madame Appleyard), Dominic Guard (Michel Fitzhubert), Helen Morse (Diane de Poitiers), Jacki Weaver (Minnie), Vivean Gray (Miss McGraws), Kirsty Child (Dora Lumley), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Wallis (Marion), Christina Schuler (Edith) — Origine : Australie — 1975 — 115 minutes.



VALENTINO ● Ce furent les deux producteurs américains Robert Chartoff et Irwin Winkler qui — les premiers — eurent l'idée d'un film basé sur la vie légendaire de Rudolph Valentino.

Grands admirateurs de Ken Russell, le choix du metteur en scène ne leur posa aucun problème. Russell, approché, accepta immédiatement, établit les grandes lignes d'un scénario et pria sa femme Shirley, de lui dessiner quelques 500 costumes. Comme, au cours de ses recherches sur Valentino, Russell avait appris que celui-ci avait donné au célèbre Nijinsky des leçons de tango, il réquisitionna Rudolf Noureev pour le rôle de Nijinsky (deux jours de tournage !).

Et la chasse à la découverte de celui qui devait incarner Valentino lui-même commença, mais sans aucun succès, Russell n'étant jamais content. Acteurs célèbres et inconnus furent tour à tour "testés", jusqu'au moment où Russell se dit "Noureev ? Pourquoi pas ? Il a tout ce qu'il faut, le magnétisme, l'intensité, et c'est un danseur. Valentino était danseur — il a commencé comme ça — Comédien ? Pour interpréter sur la scène les rôles qu'il danse si bien, Roméo, Otello, Giselle, etc... il faut aussi qu'il puisse jouer, non ?" Deux jours après, Noureev était engagé, et commis par contrat à cinq mois de



tournage, lui qui n'était jamais resté trois semaines sans danser ! Puis le reste de la distribution continua, comprenant — comme par hasard — d'autres danseurs : Leslie Caron, Anthony Dowell, Lindsay Kemp et Leland Palmer.

La suite des événements, et du tournage, a prouvé que Russell avait vu juste: *Valentino* est non seulement un film d'une grande beauté visuelle, mais aussi un document affectif et psychologique où Russell, pour une fois, a su mettre suffisamment de retenue dans son propos pour le rendre croyable et vraisemblable. Oh, il y a bien sûr, le sens habituel de "l'interprétation" de Ken Russell — après tout, c'est son style — mais le sujet s'y prête admirablement. Le film est en tous les cas, selon moi, une réussite, sur un autre plan, comparable à *Women in Love*.

Il semblerait, d'ailleurs, que le film doive beaucoup Noureev, car d'après metteur en scène et producteurs, le danseur a abordé, sur le plan affectif comme sur celui de l'interprétation, les problèmes de Valentino comme s'ils eussent été les siens, ce qui a donné une véracité et une justesse de ton remarquablement évidentes. Tous, aussi, sont excellents. Leslie Caron, en particulier, fait une remarquable création de la toute-puissante et géniale Nazimova. La fidélité — j'allais dire le respect ! — générale à la vie professionnelle et privée de Valentino est également très frappante, d'après ce que j'ai pu lire sur lui. Les faits ne sont en tous cas pas déformés (comme dans le cas de *Lisztomania*) ou largement interprétés (comme dans *Music Lovers*). Ils sont tout au plus resitués dans le temps et éclairés d'une manière nouvelle, et souvent fascinante. Et puis, que d'idées riches, intelligentes, quel sens du "spectacle" ! Il y a certains moments du film qui sont des touches de génie : la première apparition de Valentino dansant un tango avec... un garçon... (Nijinski — mais on le saura plus tard), établissant d'emblée l'ambivalence sexuelle (véridique ou non) un peu équivoque qui allait le poursuivre toute sa vie ; l'extraordinaire scène de séduction, et fort andacieuse, de Valentino et Rambova, qui se solde par un échec, alors que le lendemain, dans le même décor (la tente du *Sheik*) Valentino, l'acteur, séduit manu militari Agnes Ayres devant les caméras, avec le succès que l'on connaît : la foule hurlante, possédée et mettant à sac le salon funéraire où est exposé le corps de Valentino mort à 26 ans, et la dernière image, aussi tragique que belle : un corps recouvert d'un drap, seul sur une table au centre d'une pièce nue... "Un conte, plein de bruit et de fureur, dit par un fou, et qui ne signifie rien..."

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ken Russel — Scénario : Ken Russell — Images : Peter Suschitsky — Musique : extraits d'époque — Interprétation : Rudolf Noureev (Rudolph Valentino), Leslie Caron (Alla Nazimova), Michelle Phillips (Natasha Rambova), Carol Kane (la starlette), Felicity Kendal (June Mathis), Seymour Cassel (George Ullmann), Huntz Hall (Jesse Lasky), Penelope Milford (Lorna Sinclair), Linda Thorson (Billie Streeter) — Origine : Etats-Unis — 1977 — 132 minutes.

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS ●

Il faut que l'on vienne m'expliquer dans le détail pourquoi le dernier film d'Agnès Varda m'a laissé complètement froid. A une époque où les films sur la situation de la femme dans le monde contemporain sont à la mode, au moment où la définition du mot femme est en train d'être recherchée, refaite, retrouvée, voire même trouvée, à une période de la vie d'Agnès Varda qu'elle avoue elle-même "transitoire et positive", on s'attendait de sa part au meilleur.

Peut-être est-ce la trop belle expectative qui a provoqué chez nous la déception. Peut-être l'Agnès Varda de *Cléo de 5 à 7* aurait-elle pu renaître dans cet autre portrait de femmes qui semblait prometteur. Malheureusement, c'est l'Agnès Varda des petits tableaux joliment coloriés et des paysages chlorophyllés du *Bonheur* que l'on nous réservait ici, avec *L'Une chante, l'autre pas*, ridicule esquisse sur la femme d'aujourd'hui, femme qui, comble de naïveté, fausse au lieu de chanter, au sens propre et figuré.

L'on nous présente deux femmes.

L'une, Pomme, qui quitte sa famille comme sur un coup de tête, rencontre un bel Iranien, part avec lui dans son pays, succombe à l'exotisme d'une hyménée, sous le regard glabre de quelques chameaux engourdis, donne naissance à deux enfants ; la deuxième télécommandée à la dernière minute pour que, la séparation imminente venue, chacune puisse partir de son côté avec un bébé sous le bras, enfin, s'intègre au plus médiocre des groupes chantants, les Orchidées, qui se baladent à travers la France pour présenter la Nouvelle Femme comme un animal de cirque sur toute de fond rose et bleue.

L'autre, Suzanne, celle qui ne chante pas (et c'est tant mieux), vient de perdre son amant "dans un suicide" ; avec ses deux enfants, elle empruntera le chemin inverse de celui de Pomme : elle se trouve du boulot, rencontre un gars bien (un médecin) qu'elle épouse, "se range", le beau soleil d'Hyères aidant.

Je ne prétends pas connaître à fond la psychologie féminine, mais je pose comme principe de base inébranlable qu'il n'est pas nécessaire d'être une femme pour prendre conscience, d'une manière lucide et claire, de la situation de la femme dans la civilisation occidentale.

Je n'aime pas qu'on me montre une femme accablée par sa condition de femme, qui décide de vivre sa vie sans que les deux pôles de sa personnalité, l'émotion élémentaire et la simple logique, puissent entrer en ligne de compte. Je ne puis supporter qu'on me présente une femme incapable de s'asseoir quelques heures pour s'introspecter et qui, par contre, ose parler d'elle-même sans se rendre compte de ce qu'elle peut faire à sa vie et à son entourage, qui décide de tout faire sauter pour enfin "être différente", être "vécue et perçue différemment". Cette attitude est celle que l'on pourrait donner à un personnage dont on veut peindre la naïveté. Je ne donne pas le droit aux femmes de dire : "Regardez comme nous étions naïves et comme nous sommes devenues intelligentes !" C'est prétendre que le défaut existait déjà (si défaut il y avait), c'est prendre pour acquis que la femme, par définition, est inférieure.

Le vrai portrait de femme que j'attendais d'Agnès Varda est celui d'une personne qui s'affirme pour ce qu'elle est dès le début, qui prend possession de sa féminité, qui assume ses responsabilités, qui vient dire avec finesse et profondeur d'esprit son désir d'être elle-même.

Agnès Varda nous présente des adolescentes qui grandissent mal, c'est tout. Leur problème n'est pas de devenir femme, mais seulement de franchir le cap de l'âge adulte sans trop de dégâts. Et leur désir d'épanouissement ne s'exprime que par des fugues de gamines en mal



Une chante l'autre pas

de maturité (avec un brin de militantisme pour faire bien).

Quelles sont donc les valeurs remises en question ? Où trouveront-elles, ces chercheuses d'identité, ce qui leur donnera l'envie (non l'orgueil) et la fierté (non la force) de proclamer qu'elles sont femmes ?

Celle qui ne chante pas, sûrement pas dans un mariage de pseudo-convenance qui l'éloignera (pour un temps ?) de la solitude. Et celle qui chante, certainement pas dans ces ritournelles niaiseuses qu'elle anonne avec le sourire figé et doux de l'imposture...

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Agnès Varda — Scénario : Agnès Varda — Images : Charlie Van Damme — Musique : François Wertheimer — Interprétation : Valérie Mairesse (Pomme), Thérèse Liotard (Suzanne), Ali Raffi (Darius), Robert Dadiès (Jérôme), Gisèle Halimi (Gisèle), Dominique Ducros (Marie à 13 ans), Jean-Pierre Pellegrin (Dr Pierre Aubanel) — Origine : France — 1977 — 120 minutes.

L A MENACE ● Camions, automobiles et vitesse menacent de prendre toute la place dans le dernier film d'Alain Corneau. On y voit un camion qui ne craint pas de mutier un gazon pour signifier une menace. La caméra serre de près les carrosseries comme si elle voulait capter la haute tension de la chaussée. Une blessure infligée au flanc d'une voiture fait l'objet d'une attention toute spéciale comme s'il s'agissait d'une meurtrissure humaine. La poussière aidant, des poursuites en voitures font figure de "chevauchées fantastiques".

La Menace, c'est un drame policier qui débouche naturellement sur un thriller. Sous cette mécanique, on sent quand même battre un cœur humain. On pourrait déplorer la psychologie par trop sommaire des personnages. Mais cela n'étonne pas outre mesure dans un film de ce genre. Une fois que les protagonistes ont montré suffisamment les pulsions et les tensions qui les habitent, le suspense s'installe les yeux braqués sur leur destin.

Henri Savin s'impose à nous comme un homme indépendant, sûr de lui, maître de son

destin. Dominique Montlaur, ex-maîtresse de Savin, continue de lui vouer un amour jaloux qui ignore tout partage. Grâce à son argent, elle veut jeter le grappin sur cet homme de marbre à l'aise dans ses gros bolides. Il faut savoir qu'Henri dirige une entreprise de camionnage pour le compte de cette même Dominique. Cette dernière nous est présentée comme une tigresse prête à tout pour ne pas laisser échapper sa proie. Il y aura des coups de griffe dans le zoo privé de Savin, puisqu'il vient d'encager une certaine Julie Manet, réceptionniste dans un hôtel. Ils s'aiment assez pour foncer ensemble vers un mariage imminent. Julie Manet prend des allures de chatte apeurée sur un toit branlant dans cet enjeu pour conquérir le dompteur de ces dames. En désespoir de cause, Dominique se suicide à l'endroit même où elle vient d'offrir une grosse somme d'argent à Julie pour acheter une disparition qui, d'après elle, mettrait fin à cette rivalité. Mais, on n'achète pas un amant comme on peut le faire avec un camion. Dès lors, tout tend à prouver que Julie a tué Dominique. Comment peut-on prouver votre innocence, alors que tout concourt à vous accuser ? Et l'enquête policière de se mettre en branle.

De toute cette mécanique mise en place sourd un mécanisme inéluctable face à une mort qui tisse une toile complexe pour arriver à ses fins. Savin a beau s'évertuer à multiplier les preuves contre lui pour sauver Julie, c'est elle qui pèse le plus lourdement dans la balance de la culpabilité aux yeux des enquêteurs. Ce jeu de transfert volontaire de la culpabilité au niveau des preuves nous convie à une sorte de tragédie à la manière d'un fatum qui s'amuserait à laisser brouiller les pistes comme pour mieux arriver à son but ultime. Le suspense s'insinue peu à peu dans notre cerveau : jusqu'où ira la patience du destin pour arriver à ses fins.

Entre deux virages se fauillent certaines invraisemblances de la taille d'un tank. Invraisemblances qui n'échapperaient pas à la vigilance d'un commissaire de police chevronné. Faut-il accuser Alain Corneau d'un manque d'expérience dans le genre policier ? Aux spectateurs d'en juger. Par exemple, le fait qu'un appel téléphonique se passe l'après-midi aux deux bouts du fil paraît peu vraisemblable quand on connaît le décalage horaire entre la France et le Canada.



En Colombie-Britannique, Henri Savin organise un spectaculaire accident de camion pour laisser croire à une mort certaine. Mais comment peut-il convaincre les témoins de sa mort accidentelle, alors qu'il n'y a aucune trace de son corps sur les lieux du sinistre ?

Ce film, même s'il ne menace pas de faire éclater le genre policier, retient l'attention à cause d'un style personnel qui sert bien le sujet traqué. Il véhicule une réflexion intéressante sur les avatars du destin.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Alain Corneau — Scénario : Daniel Boulanger et Alain Corneau — Images : Pierre-William Glenn — Musique: Gerry Mulligan — Interprétation: Yves Montand (Henri Savin), Carole Laure (Julie Manet), Marie Dubois (Dominique Montlaur), Jean-François Balmer (l'inspecteur Wadeck) — Origine : France-Canada — 1977 — 117 minutes.

A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN ● James Joyce et sa fascinante Irlande, religieuse et austère; chaleureuse et passionnée. L'Irlande, aux fondations balayées par la mer en furie et dont les pâturages offrent leur verdure aux auspices incertaines d'un ciel encore anglais. L'Irlande de 1885, celle de

Charles Stewart Parnell ; Joyce a trois ans, c'est l'Irlande de son enfance.

Parnell meurt en 1891 et Stephen Dedalus, héros de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, entre pensionnaire dans un collège religieux dont l'austérité est la marque d'excellence. L'affection de ses parents compense pour les coups reçus en pension, et l'opulente maison blanche au bord de la mer attend toujours avec impatience le jeune Stephen, mystifié par les discussions familiales où religion et politique s'entrelacent et se déchirent. "God and Morality" et le Home Rule se disputent la fidélité et la passion des Irlandais. Mais la situation financière de la famille Dedalus se détériore, et de démenagement en vente à l'encan, elle se retrouve logée dans un taudis. Stephen grandit, entre une mère encore sereine et un père qui vit de ses souvenirs. Et c'est là que Bosco Hogan prend le personnage de Stephen, jeune homme partagé entre le mysticisme des couvents où il reçoit son éducation et l'attrait des maisons closes qui voisinent sa chambre d'étudiant. Hogan est admirable. A travers lui nous vivons l'évolution d'un être aux prises avec la religion, le nationalisme et sa vie personnelle. L'horreur des tourments de l'enfer ne l'arrache cependant pas aux plaisirs de ce monde et il décide de fuir à la fois les appels pressants de la vocation et ceux du nationalisme. Le temps d'un premier amour déçu et il part pour Paris, terre des artistes, afin de vivre sa vie en écrivant.

Joseph Strick s'avère, dans son dernier film, un peu trop minutieux de la mise en scène. Tout y est orchestré, enchaîné, avec un souci exagéré de la couleur locale, ce qui donne au film un aspect didactique surprenant et lui enlève fraîcheur et spontanéité. La scène avec le violoneux et les jeunes danseuses en est un exemple et les séquences à la taverne paraissent faites pour des annonces de bière. De la même façon, le scénariste Judith Rascoe nous fait subir inutilement de longues discussions, entre Stephen et ses amis, qui auraient avantage à être abrégées. Ce qui était dans le livre de Joyce recherche et introspection devient chez Rascoe discours oiseux. Stephen pense qu'il trouvera dans le silence et la solitude de l'exilé la force intérieure nécessaire à la création. Comme son bateau s'éloigne des côtes anglaises, suivi par les mouettes, un autre

départ naît de la lourdeur du passé et de l'incertitude de l'avenir.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Joseph Strick — Scénario : Judith Rascoe, d'après le roman de James Joyce — Images : Stuart Hetherington — Musique : Stanley Myers — Interprétation : Bosco Hogan (Stephen Dedalus), T.P. McKenna (Simon Dedalus, le père), Rosaleen Linehan (la mère), John Gielgud (le prédicateur), Emmet Burgin (le père Dolan) — Origine : Grande-Bretagne — 1977 — 90 minutes.

B **BOBBY DEERFIELD** ● Il est triste de voir comment la mauvaise réputation d'un film passé peut déteindre sur un nouveau qui traite plus ou moins du même sujet. Les raisons invoquées pourraient bien être celles mêmes qu'on utilise pour détruire sans condition l'un et l'autre : la larme facile, les scènes carte-postale, les couleurs doucereuses, les répliques ineptes, l'interprétation bancal.

Heureusement, en y regardant de plus près, *Bobby Deerfield* n'est pas *Love Story*. Il y a bien la femme condamnée qui meurt à la fin, mais la comparaison s'arrête là.

Dans *Bobby Deerfield*, il n'y a pas de mélodrame. Le spectateur n'est pas ému aux larmes. En fait, c'est une des premières histoires d'amour à être portées à l'écran dépourvue de tout sentimentalisme, presque sans émotion. Nous ne sommes pas toutefois en présence d'un film froid où les personnages s'aiment et se font mal dans l'atmosphère glacée d'une idylle sans lendemain. Au contraire, un peu comme dans les précédents films de Sydney Pollack, les sentiments sont retenus, donc plus puissants, comme conservés au chaud au fond de chacun : qu'on se souvienne des relations tumultueuses mais pures de Robert Redford et Barbra Streisand dans *The Way We Were* et du même Redford, face à la chaleur secrète de Faye Dunaway dans *Three Days of the Condor*.

Ici, le scénario d'Alvin Sargent (adapté d'un roman d'Eric Maria Remarque) permet au film de se développer autour du seul personnage central de Deerfield, célèbre coureur automobile, au visage d'acier et au cœur de bronze — raison

de plus pour insister sur l'absence d'émotion dans laquelle baigne cette histoire simple et pudique.

Les images dues à Henri Decae sont d'une extrême beauté et l'on se demande pourquoi il faut constamment reprocher à un film bien fait de souffrir d'une photographie "trop bien léchée". Si l'on en juge par l'opinion de certains, on devrait exclure de tout film toute prise de vues dite "géographique", sous prétexte que cela constitue une complaisance facile dans le "cartepostalisme" le plus bas, le travelogue le plus éhonté. D'après eux, il y aurait peut-être une autre façon de filmer des paysages naturels, en utilisant des lentilles et des éclairages différents, des angles spéciaux, dans le but de créer l'atmosphère qui sied à l'histoire qu'on raconte. Je me demande ce qu'on aurait pu faire d'autre, je veux dire de mieux, dans le cas de *Bobby Deerfield*. On ne peut déplacer les montagnes suisses sous prétexte qu'elles "font trop beau". On aurait pu sans doute éviter tout simplement de les montrer. Ce qui est, à mon avis, une facilité encore plus séduisante.

Enfin. Disons tout de même que Sydney Pollack n'est pas un nouveau venu. Sa réalisation est celle, méticuleuse, solide et sûre, de quelqu'un qui a du métier. Il est original, par exemple, de nous montrer Marthe Keller de dos, aux premières scènes où elle nous apparaît, et de la faire parler vite et la bouche pleine. C'est une scène pareille qui met en valeur, dès le début, la personnalité inébranlable du personnage que joue Al Pacino qui reprend, avec assez de brio d'ailleurs, son rôle indestructible de "parrain" dur et sombre. On a voulu nous montrer — sujet banal — que c'est au contact de cette femme si proche de la mort que le héros perd sa carapace de personnage rigide et froid. Sujet banal s'il en est, mais qui aurait pu donner une histoire-bateau avec force rebondissements plus larvoyants les uns que les autres.

Dans *Bobby Deerfield*, rien de tout cela. L'itinéraire est tracé, il est ponctué de moments de réflexion (les scènes du tunnel alpin) nécessaires au juste déroulement du récit, s'achève sur la mort de la femme aimée et se clôt sur un homme brisé certes, mais qui a réalisé l'importance de rester en vie pour les autres et pour



lui-même. On a dit qu'aucun détail ne prouvait que *Deerfield* avait changé à la fin ; mais c'est mal connaître l'ami Pollack qui insère en plan fixe final cette photo du couple, prise par des touristes en vacances, quelques jours avant la disparition de la jeune femme, et reçue à l'adresse américaine de *Deerfield* — preuve suffisante destinée à montrer qu'il a bien décidé de quitter l'Europe et de renouer avec sa famille des liens qu'il avait brisés depuis longtemps.

Non, *Bobby Deerfield* n'est pas un chef-d'oeuvre ; ce n'est pas non plus un des meilleurs films de la carrière de Sydney Pollack, mais il raconte en *belles* images, la *belle* histoire d'un *bel* amour triste. C'est sans doute aussi le *beau* sujet d'un *beau* film commercial. Et alors ?

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Sydney Pollack — Scénario : Alvin Sargent, d'après le roman "Heaven has no favorites", d'Eric Maria Remarque — Images : Henri Decae — Musique : Dave Grusin — Interprétation : Al Pacino (Bobby Deerfield), Marthe Keller (Lilian), Anny Duperey (Lydia), Walter McGinn (le frère de Robby), Romdo Valli (l'oncle de Lilian), Guido Alberti (le vieux prêtre) — Origine : Etats-Unis — 1977 — 124 minutes.