

Sur nos écrans

Number 94, October 1978

Spécial : Festivals

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51176ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1978). Sur nos écrans. *Séquences*, (94), 35–49.



SUR NOS ÉCRANS

PADRE PADRONE ● Les frères Taviani, Paolo et Vittorio, font du cinéma ensemble depuis bientôt vingt-cinq ans. Après avoir tourné quelques films documentaires de court métrage en collaboration avec Valentino Orsini, ils ont réalisé leur premier long métrage, *Un Uomo da bruciare* (Un homme à brûler), en 1962. Depuis, ils ont été les auteurs de six autres films, mais *Padre Padrone*, leur dernière oeuvre, est le seul à avoir joui chez nous d'une distribution à peu près normale. Il faut dire qu'il s'est mérité le prix du Festival de Cannes en 1977. *Les Subversifs* ont connu quelques présentations, à la sauvette, à la télévision de Radio-Canada; on nous affirme que *Sous le signe du scorpion* et *Saint-Michel avait un coq* ont été projetés une fois à la Cinémathèque. Mais, au moins, on est resté sans

contact avec *Les Hors-la-loi du mariage*, où l'on trouve pourtant Ugo Tognazzi et Annie Girardot, et avec *Allonsanfàn*, où Marcello Mastroianni incarne un aristocrate révolutionnaire du début du siècle dernier.

C'est donc à peu près sans connaissance préalable des auteurs que la plupart des spectateurs ont reçu le choc de *Padre Padrone*, comme l'année précédente ils étaient entrés de but en blanc dans l'univers particulier de Carlos Saura, avec *Cria Cuervos*. Décidément, les carences de nos distributeurs nous occasionnent de curieuses surprises. Celles qui nous attendent dans le monde des frères Taviani sont loin d'être inintéressantes, au contraire. Par les titres et les sujets de leurs films précédents, on a pu constater que les Taviani sont des cinéastes engagés sur le plan social. Leur formation dans

le film documentaire et leurs convictions politiques les amènent à s'intéresser à des sujets fortement enracinés dans la réalité de leur contexte national.

Padre Padrone, c'est l'histoire d'une libération, c'est l'aventure vécue de Gavino Ledda, berger sarde qui a vécu seul, dans la nature, depuis son enfance jusqu'à l'âge de vingt ans, s'est éveillé à la connaissance durant son service militaire, puis a poursuivi des études qui lui ont mérité un diplôme en linguistique. Lui-même a raconté son expérience dans un livre autobiographique qui a retenu l'attention des réalisateurs. Mais cette aventure individuelle est significative parce qu'elle reflète le sort de plusieurs et que les relations qui s'établissent entre l'enfant et son père-patron, d'où le titre du film, prennent une signification symbolique qui suggère les structures de classe. C'est du moins ce que laissent deviner les orientations données au film par ses auteurs.

Lorsque le petit Gavino est arraché à l'école par son père à l'âge de huit ans et installé de force dans la montagne pour y garder les moutons, il devient un fils-esclave considéré comme simple élément de soutien dans une lutte pour la survie, comme une propriété qu'on exploite parce qu'on ne sait pas comment s'en tirer autrement, parce que cela s'est fait ainsi de père en fils et que ce ne sont pas les lois imposées par l'Etat qui viendront changer les coutumes séculaires. Et si la libération vient, ce n'est que lorsque Gavino accède à une culture étrangère, ou du moins extérieure au petit monde fermé où il a grandi. Comme pour bien marquer cette évolution, l'isolation qui a dû être très ressentie dans la réalité, la dureté du contexte de même, sont encore accentuées par une mise en scène dépouillée à l'extrême, rendant sensibles, par une abondance de plans généraux, les paysages rugueux et désolés où l'enfant est appelé à vivre ses jeunes années, soulignant, par des détails précis, le primitivisme et la dureté des moeurs. Soudain, surgit dans cette vie limitée un apport nouveau, la musique d'un accordéon, et comme pour bien signaler l'importance de cette diversion, les simples accords d'un musicien ambulant de campagne se transforment en harmonies chromatiques complexes; c'est comme une explosion sonore bouleversant d'un coup le berger

au point de le pousser à égorger deux de ses bêtes pour se procurer, par l'échange, l'instrument de cette joie nouvelle. Mais le père-patron s'interpose car toute accession de son fils-esclave à une connaissance autre menace son autorité. Chaque nouvelle étape franchie par Gavino vers la culture, et conséquemment une plus grande liberté, s'accompagnera donc de réactions violentes chez le père. Qu'on n'aille pas croire cependant que cette marche en avant s'exprime par une gradation systématique et froide. Autant le premier chapitre se situait dans un cadre à la fois rude et significatif, autant les étapes suivantes se dérouleront en une suite d'incidents évoqués dans toute leur substance humaine, telle que vécue dans un contexte singulier. Et tout cela, dans une mise en scène plus proche de l'épuration que du foisonnement, mais non dépourvue de qualités picturales appréciables, car l'apparente objectivité de l'image n'exclut pas que la sympathie latente des auteurs s'exprime par maints détails.

Dans cette mise en scène d'une discrétion, d'une pudeur, d'un dépouillement exemplaires, on est attiré, plus que par n'importe quel autre élément, par l'utilisation créatrice de la bande sonore. J'ai déjà signalé cette intrusion musicale dans la vie de Gavino, signe avant-coureur de toute une découverte du monde, mais ce n'est là qu'une des nombreuses trouvailles réalisées sur ce plan, qu'il s'agisse de l'apprentissage appréhensif des bruits de la nature, de l'explosion proprement « panique » des forces de vie au printemps du dialogue ironiquement imaginaire entre l'enfant et la chèvre qu'il traite, de la litanie du jeune soldat jouant avec les mots qu'il découvre dans sa soif de savoir, des sons qui sortent d'un appareil de radio construit de façon artisanale. On n'en finirait plus d'énumérer les inspirations heureuses, même parfois géniales, des frères Taviani sur ce plan. Le dialogue, pour sa part, est réduit à l'essentiel et sert surtout à une économie d'affrontement.

Car c'est en affrontement surtout que consiste la conception du film, affrontement entre le père et le fils, affrontement entre les coutumes locales et les connaissances universelles, affrontement entre l'autorité et la liberté. S'il est surtout question d'une conquête individuelle de l'affranchissement par la connaissance, il est à noter

que le film ne prône pas pour autant l'individualisme forcené et la destruction des racines. Gavino Ledda, une fois sorti de son ignorance, capable d'aspirer à une vie aisée, grâce à ses nouvelles possibilités, a pourtant voulu rester dans sa région natale. Car, comme le laissent entendre les dernières images, d'autres sont menacés d'une atteinte arbitraire à leurs droits et il ne suffit pas qu'un seul s'en sorte. *Padre Padrone* n'est pas une délectation dans le malheur d'autrui, ou une célébration de l'égotisme satisfait, mais un appel à la responsabilité sociale. En même temps, il apporte une forme de démenti à ces utopistes qui défendent la primauté des cultures locales sur l'universalité des connaissances.

Un mot pour finir sur le jeu extraordinairement convaincant des principaux interprètes : Saverio Marconi et Omero Antonutti, tous deux acteurs de théâtre dans des troupes expérimentales. Ils paraissent pour la première fois à l'écran. Leur incarnation, dépourvue de tics ou de trucs accrocheurs, correspond, avec une exactitude hallucinante, à la réalité humaine des personnages en même temps qu'elle est marquée d'un sens étonnant de la mesure et de la sobriété.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Paolo et Vittorio Taviani — *Scénario* : Paolo et Vittorio Taviani, d'après le livre autobiographique de Gavino Ledda — *Images* : Mario Masini — *Musique* : Egisto Macchi — *Interprétation* : Saverio Marconi (Gavino), Omero Antonutti (le père), Marcella Michelangeli (la mère), Fabrizio Forte (Gavino enfant), Nanni Moretti (Cesare, un ami de régiment) — *Origine* : Italie — 1977 — 109 minutes.

PRETTY BABY (*La Petite*) ● Je sais qu'il ne me sera jamais pardonné si j'affirmais que *Pretty Baby* est le meilleur film de Louis Malle. Mais je crois que l'on serait plus clément à mon égard si j'effectuais une petite rectification en disant que c'est son plus beau. Car rien ne peut égaler la chaleur lointaine et sereine dégagée par l'exquise photographie de Sven Nykvist qui promène ses caméras avec tendresse et nostalgie, comme pour mieux illustrer par l'image les vœux



d'un Louis Malle, devenu Américain le temps d'un film, mais resté fidèle à ses origines par le choix de la Louisiane pour cadre de son récit.

Pretty Baby raconte l'histoire de Violet, une petite fille de douze ans, qui a grandi à Storyville, le quartier rouge de La Nouvelle-Orléans. Sa mère, Hattie, exerce le « métier » de prostituée depuis de nombreuses années et elle a, tant bien que mal, élevé sa fille dans une maison où les pensionnaires ne nous sont point présentées comme des personnes à jamais corrompues et livrées inexorablement au vice total, mais plutôt comme des femmes belles et désirables, qui font leur travail avec plaisir et sans honte, et qui aiment aussi faire la grasse matinée, jouer entre elles ou s'adonner à la broderie, vers midi, sous les grands arbres du jardin.

Dans cette ambiance faite de parfums, de poudres, d'herbes spéciales et de petits cris de bonheur, Violet fait, pour ainsi dire, sa propre éducation, ne souponnant pas un seul instant la marginalité de son univers, et son innocence n'a d'égale que la candeur avec laquelle elle regarde et apprécie ce qui se passe autour d'elle : Louis Malle la place toujours aux extrémités gauche et droite de l'image, presque jamais au centre, voulant sans doute insister sur ses qualités de petite fille curieuse pour qui rien n'est vraiment interdit.

C'est ce même amour pour le beau, le vivant et le réel qui pousse, un jour, le jeune Ernest Bellocq, « photographe d'art », à sonner à la porte de la maison. Surnommé Papa Bellocq à cause de son fort accent français, le personnage a

vraiment existé et sa silhouette familière sillonnait souvent les rues de Storyville, au début du siècle. Lentement, Violet s'intéresse à cet homme étrange dont la fragile sensibilité la touche. Elle l'observe en train de photographier toutes ces femmes (y compris sa propre mère) qui l'acceptent en tant que personne à part entière et non en tant que client (occasionnel ou régulier). Peut-être qu'avec la montée du puritanisme qui allait conduire au démantèlement du quartier, elles voyaient en lui un égal, c'est-à-dire un être aussi isolé qu'elles l'étaient et qui était, lui aussi, un objet de mépris de la part de la société dite « polie ».

Le film poursuit son cours au rythme des travaux et des jours de la maison. On nous fait assister au bain de ces dames qui batifolent en plein jour dans leurs baquets, aux préparatifs fascinants du maquillage et du costume qui pré-ludent aux longues soirées où le rire et la joie règnent, où l'on mange et où l'on boit, dans une telle allégresse qu'aux yeux de Violet (qui sont en fait les nôtres), tout cela a pour nom la belle vie. Dans son film, Louis Malle a accordé à la musique et aux éclairages une place de choix. Un pianiste noir joue du Jelly Roll Morton du matin au soir, ponctuant les activités quotidiennes de la maison de ses mélodies paresseuses ou de son blues obsédant — le tout dans un décor de dentelles, de chiffons, de rubans, baigné dans les tons mandarine de couleurs très diffuses.

Lorsque Violet finit par épouser Bellocq, après la fermeture du quartier, c'est plus pour trouver un gîte que par amour pour lui, mais quand Hattie, devenue bourgeoise, vient reprendre sa fille, le regret de quitter le photographe s'associe inconsciemment chez la petite à la fin de son enfance, la fin d'un beau rêve, de toute une époque heureuse et celle d'un monde sur lequel on ne peut jeter que de tristes et vains regards.

Dans le film de Louis Malle, point de corruption, point de voyeurisme, je dirais même absence totale d'érotisme. Le cinéaste, dont on connaît bien le goût pour la vérité étalée parfois dans son état le plus cru (*Calcutta*), a su préserver son film dans le cocon calfeutré de l'Histoire, telle qu'elle a été racontée, telle qu'elle fut. A ce niveau, *Pretty Baby* semble être le produit de

recherches assidues dans tous les domaines, car tous les détails visuels et sonores sonnent véridiques. Et si Keith Carradine ne se sent pas trop à son aise dans le rôle difficile de Bellocq, Susan Sarandon et Brooke Shields parviennent à doter leurs personnages respectifs à la fois de sentiments délicats et de cette vigueur retenue qui donne tant de pureté à leur charme, n'en déplaise aux censeurs ontariens...

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Louis Malle — Scénario : Polly Platt et Louis Malle, d'après les récits rapportés dans « Storyville, New Orleans », de Al Rose — Images : Sven Nykvist — Musique : Ferdinand « Jelly Roll » Morton — Interprétation : Keith Carradine (Bellocq), Susan Sarandon (Hattie), Brooke Shields (Violet), Frances Fayes (Nell), Antonio Fargas (le pianiste), Matthew Anton (Red Top), Diana Scarwid (Frieda), Barbara Steele (Josephine) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 109 minutes.



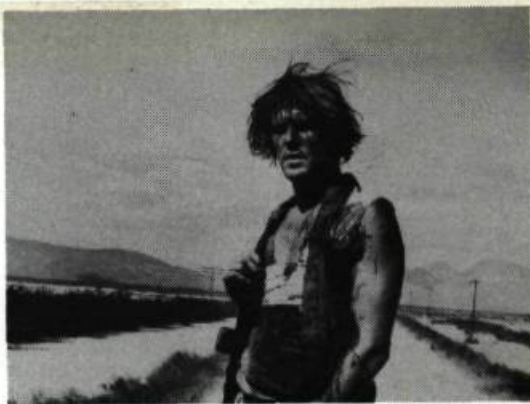
HO'LL STOP THE RAIN ? ● Karel

Reisz, l'un des pères du « free cinema », a toujours été un cinéaste capable de nous faire aimer et comprendre ce que vivent et ressentent ses personnages. De *Saturday Night and Sunday Morning* à *The Gambler*, en passant par le sous-estimé *Night Must Fall* et le flamboyant et poétique *The Loves of Isadora*, Reisz s'est créé un univers très personnel où les êtres luttent avec acharnement pour demeurer fidèles à leurs valeurs morales et à leur vision du monde. Constamment en butte aux aspirations et aux agressions de sociétés désireuses de venir à bout de leurs révoltes et de leurs passions situées aux limites de l'auto-destruction, les personnages de Reisz sont propulsés dans la course effrénée de la vie par leur goût du risque et du défi, par un besoin vital de se prouver à eux-mêmes l'authenticité de leurs émotions et par une nécessité féroce de trouver un sens au chaos qui les entoure.

Dans *Who'll Stop the Rain ?*, l'adaptation cinématographique du roman de Robert Stone « Dog Soldiers », trois êtres sont emportés dans une folle odyssée de la mort. John Converse, un ex-correspondant de guerre au Vietnam, demande

à son meilleur ami, Ray Hicks, de transporter deux kilos d'héroïne de Saïgon à Los Angeles. Perturbé par son séjour au Vietnam et par toutes les horreurs d'une guerre tragiquement absurde, John Converse ne sait plus à quoi se raccrocher. Ses valeurs morales se sont fracassées pathétiquement au contact d'une réalité cruelle où la mort s'est installée en régente incontestable. Ray Hicks refuse d'abord la proposition de son ami mais se laisse progressivement convaincre du peu de risques de l'entreprise. Transporter illégalement deux kilos de drogue aux Etats-Unis est sa façon de se rebeller contre un système social qui l'a réduit, pendant son séjour au Vietnam, au niveau d'une bête docile et soumise aux ordres et aux commandements des officiers supérieurs. L'argent que peut lui rapporter le transport de l'héroïne l'intéresse moins que la possibilité de s'affirmer dans et par une aventure qui l'oblige à ruser et à déjouer la vigilance des représentants de l'ordre établi. Au moment de remettre la marchandise à Marge Converse, l'épouse de l'ex-correspondant de guerre, il réalise que tout ne tourne pas rond dans un pays miné par les conséquences désastreuses de son intervention au Vietnam. Un agent corrompu du F.B.I. cherche à mettre la main sur les deux kilos d'héroïne et à en tirer personnellement un net profit monétaire. Ses acolytes sont des espèces de clowns grotesques et dangereux prêts à tous les excès pour assouvir leurs instincts réprimés de violence. Devant l'acharnement et la cruauté maniaque de leurs agresseurs, Ray Hicks et Madge Converse n'ont pas d'autre solution que la fuite. Fuite rageuse et frénétique qui les conduira, au coeur d'une montagne, dans le refuge déserté et caché d'un groupe de hippies. L'échec de la contre-culture américaine leur sautera aux yeux et au coeur, tandis que leurs poursuivants parviendront à les repérer dans un paysage étrangement hostile et inquiétant. La mort qui, pendant tout le film, plane sur les personnages comme un vautour affamé, foncera à toute allure sur ceux qui auront vécu aussi absurdement que loufoquement.

Le film de Karel Reisz est peuplé de gens emportés à la dérive qui s'abîment dans la peur, l'alcool et la drogue à la manière de naufragés perdus dans un monde qu'ils ne reconnaissent plus. Ils se heurtent les uns contre les autres et



vont de catastrophe en catastrophe. Comment ne pourraient-ils pas être les proies les plus faciles de la mort ? Ils errent dans une civilisation où le bruit assommant emplit l'espace et confronte l'homme à son propre échec. La bande sonore, extrêmement travaillée, amplifie le ronflement du moteur des voitures, le bruit des capots qu'on laisse tomber nonchalamment, les cris stridents des postes de radio qui rivalisent avec les clameurs des téléphones dispersés ici et là dans une même maison et le son perçant et soutenu des télévisions que personne ne regarde. Les personnages s'abrutissent dans l'alcool ou la drogue pour oublier et fuir leur solitude. Karel Reisz et le romancier Robert Stone soutiennent que les gens sont responsables de l'enfer qu'ils se sont créé sur terre. Le film parle brutalement du monde cacophonique dans lequel nous vivons, des prisons qu'on se bâtit et des espoirs déçus de trouver, dans un ailleurs quelconque et lointain, un oasis de paix, de tranquillité et de calme. Les moyens (drogue, alcool et repliement sur soi-même) auxquels ont recours les personnages de *Who'll Stop the Rain ?*, pour sortir d'une réalité asservissante et aliénante, ne peuvent qu'entraîner inexorablement l'individu à sa perte et à sa destruction.

Karel Reisz a tenté de combiner, dans son nouveau film, les éléments du film d'aventure traditionnel à une réflexion pénétrante sur les délires d'une civilisation qui se désagrège lamentablement. Les poursuites dans le désert et la fusillade finale ont une beauté sauvage, une précision dramatique et une intensité nerveuse presque cauchemardesques et surréalistes. La photographie détaillée de Richard H. Kline accentue les frémissements du désert écrasé par un soleil de plomb, le vide glacial de décors que l'homme ne

réussit plus à habiter, et la géométrie terrifiante d'un monde submergé par un bruit toujours plus nocif et exaspérant. Malheureusement, l'aventure a pris le pas sur la méditation et le spectaculaire a vite étouffé les dimensions sérieuses de l'entreprise. En faisant trop de concessions aux exigences d'une certaine forme de cinéma commercial, Reisz a été obligé d'amenuiser et de limiter l'ampleur de sa vision. C'est peut-être pourquoi on reste de glace devant ce qui arrive aux personnages. S'il est facile de reconnaître les contours effrités de la civilisation américaine, il est, par ailleurs, impossible de se sentir concerné par ce que vivent et éprouvent Ray Hicks, Marge et John Converse. Il les regarde s'agiter et se perdre sans vibrer à ce qui les torture, les déchire et les rapproche éphémèrement. Le cinéaste ne témoigne, à leur égard, aucune compassion et aucune tendresse si bien qu'on ne peut voir en eux que les déchets d'une civilisation malade. Le cynisme de Reisz et de ses scénaristes, Robert Stone et Judith Rascoe, ne suscitent, chez le spectateur, qu'une réaction d'indifférence prolongée. Il faut dire que le jeu rigide et impersonnel de Michael Moriarty et de Nick Nolte n'arrange rien. Certes, la jolie Tuesday Weld est presque émouvante de vulnérabilité blessée mais la mise en scène sèchement dynamique de Reisz refuse et tue l'émotion à sa source. Oublions *Who'll Stop the Rain ?* et retournons voir l'inspiré *The Loves of Isadora*.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Karel Reisz — Scénario : Robert Stone et Judith Rascoe, d'après le roman de Robert Stone « Dog Soldiers » — Images : Richard H. Kline — Musique : Laurence Rosenthal — Interprétation : Nick Nolte (Ray Hicks), Michael Moriarty (John Converse), Tuesday Weld (Marge Converse), Anthony Zerbe (Antheil), Gail Strickland (Charman), Richard Masur (Danskin), Ray Sharkey (Smitty) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 125 minutes.

THE DUELLISTS ● Admirable et passionnante adaptation d'une courte nouvelle de Joseph Conrad, « The Duel », ce premier film, d'un jeune réalisateur de télévision britannique, a su d'emblée allier une beauté visuelle exceptionnelle à

un art consommé de la narration cinématographique.

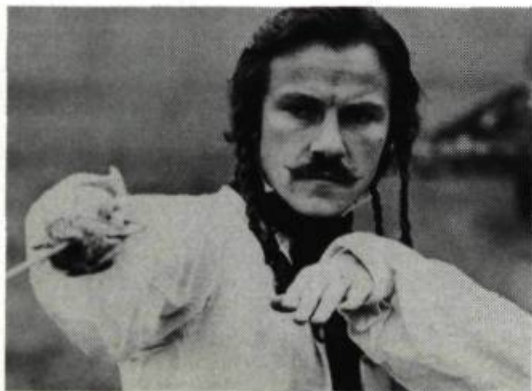
Un jeune officier de l'armée napoléonienne, Arnaud d'Hubert, est tourmenté, poursuivi et recherché par un officier du même bataillon, Gabriel Féraud, que D'Hubert semble avoir mortellement blessé dans son honneur. Le film commence en 1801, à Strasbourg : Napoléon vient de prendre le pouvoir officiellement (il ne sera couronné empereur qu'en 1804). Un premier duel, sans issue, a lieu entre les deux officiers. Et, pendant les quinze années de l'Empire et des Cent Jours, Féraud et D'Hubert se retrouveront, au cours de campagnes militaires, de rencontres fortuites, et, chaque fois, D'Hubert, provoqué par Féraud, et fidèle au code d'honneur tout-puissant à cette époque, ne pourra refuser de se battre. Il est évident que Féraud est fou ou malade, mais le code d'honneur est aussi rigide d'un côté que de l'autre. Alors ces duels inévitables se poursuivent, au hasard du temps et des armes. A Strasbourg, ce sont les sabres de cavalerie, à Augsburg, des épées à pommeau, à pied, à cheval, à pied encore, cette fois au pistolet, jusqu'à l'ultime rencontre entre un D'Hubert, âgé et blessé à la jambe, mais toujours noble et élégant, et un Féraud, tassé sur lui-même, hargneux et sans envoie, boutonné jusqu'au cou dans une redingote trop longue pour lui, créant ainsi une silhouette saisissante de Jean Valjean. L'issue du film est inattendue dans la mesure où on a regardé les images sans réellement approfondir la personnalité des deux hommes. Mais si on voit le film une seconde



fois, ce qu'il faudrait presque, tant le contenu est riche, et oblitéré en apparence par la fulgurante beauté des images, alors, cette fin, juste, vive, sobre, est la conclusion logique et inévitable d'une obsession de quinze ans.

L'interprétation est au-dessus de tout éloge. Une fois la première surprise passée de voir des comédiens aussi « contemporains » que Carradine et Keitel, surtout, sous l'uniforme de hussards napoléoniens - mon Dieu que ces uniformes sont donc beaux et seyants ! - on « embarque » à fond dans cette démonstration aussi prenante que brillante ; et les deux Américains ne sont, à aucun moment, dominés par des acteurs aussi chevronnés qu'Albert Finney (qui campe un Fouché aussi extraordinaire qu'inattendu), Alan Webb ou Robert Stephens ou Edward Fox, étrange et inquiétant commandant.

Mais enfin, ce qui rend le film inoubliable, ce sont ces moments de beauté pure, inexprimables, ces photos d'intérieurs éclairés par des bougies, ces couchers de soleil bleu pâle, ces immenses étendues verdoyantes des champs de bataille, et le vert et brun sombre de la ruine féodale où se termine l'histoire. On songe à la perfection d'un *Barry Lyndon* pour la photo, aux exigences d'un Georges Wakhevitch pour la méticuleuse véracité des costumes (et même de l'ameublement) qui suivent, avec exactitude et goût, les variations du style Empire, parfois mêlé à un Louis XVI tardif comme il se doit, jusqu'aux ravissants meubles acajou de la Restauration, ou les tissus des robes et manteaux qui furent retis-



sés sur des métiers d'époque, d'après les cartons de certains peintres, exécutés entre 1796 et 1819. Ce n'est pas le triomphe de la joliesse, mais l'évocation et la reconstruction d'une époque et d'un mode de vie, à travers une technique exceptionnelle : le résultat coupe le souffle et confère l'ultime vérité à cette histoire, pourtant si loin de nous, dans le temps et l'espace : la Vie.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ridley Scott — Scénario : Gerald Vaughan-Hughes, d'après la nouvelle de Joseph Conrad « Le Duel » — Images : Frank Tidy — Musique : Howard Blake — Interprétation : Keith Carradine (D'Hubert), Harvey Keitel (Féraud), Cristina Raines (Adèle), Albert Finney (Fouché), Edward Fox (le colonel), John McEnery (le commandant), Diane Quick (Laura), Robert Stephens (Treillard) — Origine : Grande-Bretagne — 1977 — 100 minutes.

G REASE ● Robert Stigwood est sans aucun doute le producteur de l'heure. Après avoir monté plusieurs spectacles de scène, au retentissant succès, dont « Hair » et « Jesus Christ Superstar », il s'est attaqué au cinéma. Et ce, à la façon d'un homme d'affaires averti. Grease est le deuxième volet d'une trilogie constituée de *Saturday Night Fever*, *Grease* et *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Tous trois produits par Stigwood, ils ont pour recette fondamentale une étroite relation film-musique. D'ailleurs, *Saturday Night Fever* doit sa popularité à celle de sa bande sonore. Plusieurs soutiennent même qu'elle aurait « vendu » le film ; hypothèse vraisemblable puisque l'album double qui en est résulté a battu tous les records de l'industrie du disque. Pour leur part, *Grease* et *Sergeant Pepper* sont des divertissements légers, s'appuyant, de façon on ne peut plus évidente, sur l'élément musical afin d'acquiescer une réussite toute commerciale.

« Grease » prit l'affiche sur Broadway en 1972. La comédie musicale de Jim Jacob et Warren Casey s'élabore autour de la nature d'une époque : les années 50. Elle tente d'en faire ressortir certains phénomènes propres à travers un regard posé sur la jeunesse d'après-guerre. Certaines images viennent instinctivement à l'es-



prît : l'émergence du Rock'n roll, Elvis Presley, bas blancs et cheveux gominés.

Danny est le héros du « highschool » local. Il tombe amoureux de Sandy, jolie blonde inoffensive. Le problème est posé. Danny, le dur, pourra-t-il aimer cette docile bourgeoise sans perdre la face ? A l'inverse, Sandy se doit de préserver une réputation qui lui interdit pareille incartade.

Leur relation illustre les dilemmes de l'époque alors que les adolescents se voyaient offrir un choix : grandir à l'image de leurs parents ou remettre en question les règles établies, choisir le concert rock ou le magasin de glaces, revêtir le gilet du collègue ou la veste de cuir. Telles sont les alternatives clairement signalées dans quelques-unes des meilleures chansons : « You're the one that I want », « Hopelessly devoted to you ». Leur sentimentalité, quasi mélodramatique, sous-jacente, est un fidèle miroir des conditions existentielles de jeunes gens cherchant leur voie.

Au spectateur n'ayant pas atteint la mi-trentaine, ce genre de problème peut sembler fort superficiel et dénué d'intérêt. Sa jeunesse aura été plus mouvementée, plus libre. De plus, toutes les générations n'ont-elles pas eu leurs conflits fondamentaux ? Bien entendu. Qu'a donc de si particulier cette décennie ? L'éventail de celle-ci est vaste : pour certains, c'est l'émergence des phénomènes culturels qui donneront naissance aux années 60; pour d'autres, une période riche en dynamisme, dans la vague d'un pays en plein cœur de poussées industrielles; d'autres

enfin, ne revivraient, pour tout l'or au monde, ces années 50, ses puérils conflits et son immature manque de personnalité.

Randal Kleiser, le réalisateur, a 30 ans. Voilà une explication simpliste, mais évocatrice du demi-succès de *Grease*. Film tiraillé entre la voie purement commerciale, que soutiennent de jeunes acteurs et une musique populaire, et la représentation, sous forme de constat, d'une époque, *Grease* pêche par manque de rigueur cinématographique et sombre dans la première des deux directions qui lui étaient offertes. Kleiser aura évincé ce qui aurait pu devenir l'âme du film : la difficile union Danny-Sandy. L'amour triomphera-t-il ? La question n'est pas fondée, puisque l'auteur délaisse les moments dramatiques qu'un tel choix eut pu susciter. Sandy se transforme, du jour au lendemain, en agressive déesse prête à rivaliser sur son terrain avec celui qu'elle désire. Cette poupée, aux cheveux sagement noués, devient une arrogante dame vêtue de cuir noir. Si l'événement prépare bien l'évidente conclusion du récit, il est dénué de justification rationnelle. Faut-il d'ailleurs en vouloir à *Grease* ? Sans doute pas. Les spectateurs, les entrées en sont la preuve, veulent assister à un divertissement facile. Ils viennent pour Travolta, pour la musique, bref, pour s'amuser. Dans ces conditions, ne nous surprenons pas des trop nombreuses faiblesses dramatiques.

D'autres faiblesses, techniques celles-là, sont totalement inexcusables. Comédie musicale, *Grease* n'en adopte pas les règles fondamentales : la synchronisation des chansons est de piètre qualité. Combien de fois, les membres du choeur ne prennent-ils pas des positions qu'ils ne peuvent tenir, selon toute logique ? Chanter en dansant est plausible; chanter en sautant au-dessus d'une voiture tient de l'exploit. Certains numéros de danse sont exécutés en intérieur avec une grande précision chorégraphique; d'autres sont bâclés tout bonnement. Les mouvements de caméra auraient pu soutenir le mouvement, accentuer l'intensité des émotions, provoquer le spectateur : tel n'est pas le cas. Leur simplicité fait preuve d'un manque de recherche.

Mitigé au niveau du contenu, *Grease* constitue une déception. Déception qui n'en modifiera nullement la réussite commerciale. Monsieur

Stigwood est bon vendeur et ses principes sont simples : donner au public ce qu'il demande, éviter d'inciter à la réflexion. Les producteurs, on ne le réalise que trop peu, modèlent les désirs du spectateur. Avant de succomber, comme tant d'autres, au désir de *Grease*, pensez-y.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Randal Kleiser — Scénario : Bronte Woodward et Allan Carr — Images : Bill Butler — Supervision musicale : Bill Oakes — Chorégraphie : Patricia Birch — Interprétation : John Travolta (Danny), Olivia Newton-John (Sandy), Stockard Channing (Rizzo), Jeff Conaway (Kenickie), Didi Conn (Frenzy), Jamie Donnelly (Jan), Dinah Manoff (Marty), Berry Pearl (Doody), Eve Arden (Vince Fontaine), Joan Blondell (Vi), Frankie Avalon (le chanteur du rêve), Sid Caesar (l'entraîneur) — Origine : Etats-Unis 1978 — 110 minutes.

L A JUMENT VAPEUR ● La bande-annonce de *La Jument vapeur* explique le pourquoi d'un tel titre. C'est l'unité de puissance mécanique d'une femme de ménage. Cette unité de travail se met en branle automatiquement une fois qu'on lui a fait des enfants qui épuisent toutes ses compétences. Cette bande-annonce, qui s'inspire du cinéma d'animation, est supérieure au produit qu'elle offre.

Cette comédie dramatique s'attaque sérieusement au sort réservé à la gardienne du foyer, prisonnière de ses casseroles et de ses marmots, alors que le monsieur-gagne-pain ne pense qu'à son travail extérieur qui mobilise toutes ses énergies. Madame Bertrand a beau avoir tout le confort moderne qui lui permet de ménager toutes ses énergies, elle n'en continue pas moins de fatiguer une salade quotidienne si monotone, qu'elle se retrouvera au bord d'une dépression nerveuse. Notre dame dépressive se mettra à douter de tout et cherchera vainement un sens à la vie. A ses deux enfants qui lui poseront de graves questions sur la vérité de certaines affirmations, elle répondra : « Y en a qui disent que oui ». Si on insiste pour savoir si elle croit personnellement tout cela, elle répondra : « Pas vraiment ». Quand vient le temps de se chercher

du travail à l'extérieur, elle se rend compte qu'elle n'a même pas la compétence d'une simple secrétaire. Le moteur craque. C'est la panne d'énergie.

Le sujet n'est pas neuf. Depuis l'année de la femme, le cinéma au féminin a fait beaucoup de petits, pour compenser ceux que les femmes ne veulent plus avoir. On pourrait ne pas s'en plaindre. Au contraire, tout ce sang neuf injecté dans la pellicule risque de nous faire connaître d'heureuses surprises. Malheureusement, le film de Joyce Bunuel met tous les torts du même côté. Le pauvre homme, dont la psychologie est par trop sommaire, se présente comme le mâle à abattre, puisqu'il est à la source de tous les maux de sa laborieuse épouse.

Il y a quand même des choses intéressantes dans ce film. Je pense au battage publicitaire dans un super-marché. Le gag du concours pour arrêter une bagarre provoquée m'a fait rire aux éclats. J'ai admiré la qualité de jeu d'une Carole Laure au meilleur de sa forme et qui porte tout le film sur ses épaules. Une deuxième partie, qui s'étire en longueur, m'a découragé de trouver toute trace de style personnel. Ça sentait le déjà vu et le déjà téléphoné de loin à plein écran.

Voilà une critique vue à travers la grille du sexisme, diront-elles. Soit ! Pas facile d'avoir le dernier mot avec une réalisatrice. Mais le pauvre homme que je suis a quand même le droit de se poser une petite question, après avoir vu ce film : les femmes seraient-elles inconscientes avant de prendre mari et de mettre au monde des enfants ?

Janick Beaulieu



GÉNÉRIQUE — Réalisation : Joyce Bunuel — Scénario : Joyce Bunuel — Images : François Protat — Musique : Jean-Marie Senia — Interprétation : Carole Laure (Armelle), Pierre Santini (Marc), Lilliane Roveyre (Lydia), Liza Braconnier (Schlerer), Daniel Sarki (Paul), Bernard Haller (réalisateur publicitaire), Laurent Mozziconacci (fils cadet), Jean-Claude Montalban (le coiffeur), Boris Najman (fils aîné), Odile Poisson (la cliente chez le coiffeur), Jean-Pierre Sentier (le conducteur fou), Véronique Silver (femme du suicidé) — Origine : France — 1978 — 100 minutes.

h **HEAVEN CAN WAIT** ● Dans la plus pure tradition des films de Frank Capra, Warren Beatty remet à la mode un genre que l'on croyait perdu : la comédie élégante, soutenue par une série de thèmes sous-jacents de portée sociale. Et si l'on s'en remet aux réactions du public et de la critique en général, on peut dire, sans l'ombre d'un doute, que *Heaven Can Wait* a touché juste.

Réadaptant, avec une audace sincère et tranquille, la pièce de Harry Segall (pièce qui avait déjà été adaptée à l'écran en 1941 sous le titre *Here Comes Mr. Jordan*), Warren Beatty prenait un risque. La comédie de situation avait été remplacée depuis longtemps par la comédie satirique, ou par le film « à-gros-gags-mais-à-petit-budget », ou encore par des récits doux-amers contant les mésaventures plus ou moins humoristiques de personnages esclaves de leur civilisation. De plus, il faut toujours une certaine dose de courage pour aborder le thème de la mort, de la réincarnation (pratiquement, de la métépsychose) ; et le traiter d'une manière comique n'est pas chose aisée, car des lézardes saugrenues peuvent venir fissurer la susceptibilité des spectateurs les plus inattendus.

Mais Beatty partait gagnant avec, derrière lui, le succès de *Shampoo* et celui, plus éloigné mais tout aussi enthousiaste de *Bonnie and Clyde* - deux films qu'il avait lui-même produits et dont il avait confié la réalisation à Arthur Penn et Hal Ashby.

Cette fois, combinant ses talents de producteur et d'acteur (finis ces rôles de composition où il se posait en représentant d'une jeunesse

mal aimée et mal comprise !) à ceux tout neufs de réalisateur et de scénariste, Warren Beatty a conçu *Heaven Can Wait*, non plus comme un « conte céleste » (comme la première version), ce qui, aujourd'hui, aurait pu déboucher sur une farce d'un goût incertain, mais comme une aventure simple et spontanée, sans provocation ni complaisance et ressuscitant les principes et les idéaux d'une société encore à civiliser.

Afin d'excuser l'erreur d'un ange un peu trop expéditif dans ses agissements, le dénommé Mr. Jordan, fonctionnaire en chef d'une sorte de « salle d'attente pour l'au-delà », permet au joueur de football, Joe Pendleton, décédé prématurément dans un accident, de reprendre vie dans le corps d'un milliardaire qu'une épouse infidèle croit avoir assassiné avec l'aide du secrétaire de celui-ci. Joe devra donc s'acquitter de ses nouvelles tâches quotidiennes tout en faisant l'impossible pour regagner son équipe de football et participer au Super Bowl, en tant que quart-arrière, position qu'il occupait dans l'équipe au moment de... sa mort. Les événements n'arrêtent ni de s'enchaîner ni de se précipiter : Joe (devenu Leo Farnsworth) devra contrer les efforts de sa « femme » qui projette constamment de l'éliminer ; il doit sauver la face devant des domestiques qui observent avec une curiosité continuelle ses moindres gestes et devant le conseil d'administration de la grosse corporation dont il est devenu, bien malgré lui, le P.D.G. tout-puissant.

Enfin, ajoutons qu'il rencontre la femme de sa vie en la personne de Betty Logan, une jeune et belle institutrice, défenseur volubile des droits de l'homme et du citoyen, venue jusque dans son gigantesque domaine pour lui donner quelques vigoureuses leçons d'écologie. C'est son amour pour elle qui lui fera dicter des recommandations intransigeantes à ses fondés de pouvoir interloqués devant la transformation radicale de leur supérieur. C'est cette scène magnifiquement écrite qui rappelle, par son populisme et son propos social, les meilleurs moments des films de Capra où la comédie souriante fait soudain place à une prise de position sérieusement étalée devant un public attentif. Par ailleurs, la présence de l'ange fait constamment penser à *It's a Wonderful Life* !



Même si le film perd beaucoup de sa spontanéité accélérée lors des scènes dites sentimentales (et ce, malgré le visage d'une Julie Christie qui nous ramène involontairement vers les nuages bleus de l'au-delà), même si la montée dramatique de l'action se fait par tranches très inégales, il n'en demeure pas moins que la loufoquerie l'emporte souvent sur la structure et l'on passe un bon moment en compagnie d'acteurs tous superbement choisis.

Dyan Cannon démontre des dispositions naturelles pour la gaudriole (sa présence aux côtés de l'inspecteur Clouseau constituait la seule qualité de *Revenge of the Pink Panther*), Charles Grodin est savoureux dans le rôle du secrétaire et James Mason, délicat, suave, exquis, dans celui de Mr. Jordan.

Et s'il fallait rendre grâce au ciel pour quelque chose, remercions-le donc de n'avoir pas placé Burt Reynolds à la tête de cette entreprise qui aurait alors été exempte de toute souplesse et dépourvue de tout raffinement.

Maurice Élia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Warren Beatty et Buck Henry — Scénario : Warren Beatty et Elaine May, d'après la pièce de Harry Segall — Images : William A. Fraker — Musique : Dave Grusin — Interprétation : Warren Beatty (Joe Pendleton), Julie Christie (Betty Logan), James Mason (Mr. Jordan), Jack Warden (Max Corkle), Charles Grodin (Tony Abbott), Dyan Cannon (Julia Farnsworth), Buck Henry (l'ange), Vincent Gardenia (le détective Krim) — Origine : États-Unis — 1978 — 101 minutes.

BLOOD RELATIVES ● *Blood Relatives* a été présenté les 30 et 31 août derniers, dans le cadre du Festival des films du monde. A cette occasion, Claude Chabrol, réalisateur du film et invité du Festival, réunit les journalistes dans un salon de l'hôtel Méridien, pour une conférence de presse. Avenant, spirituel, il avait réponse à tout et à tous, même à des questions parfois embarrassantes sur le fait français à Montréal, la langue anglaise uniquement utilisée dans le film, et mille autres détails parfois délicats pour la susceptibilité française au Québec. Et il concluait philosophiquement, en souhaitant « que l'on se souvint de son oeuvre en bloc... »

Ce « bloc » en question est en fait de dimensions respectables, puisque tout commença sous les auspices de la — à l'époque — Nouvelle Vague avec, en 1958, *Le Beau Serge*. Ce film, avec *Les 400 Coups*, de Truffaut et *A bout de souffle*, de Godard, renouvelait les bases du cinéma traditionnel, et présentait, au monde étonné une nouvelle façon de penser et de raconter une histoire au cinéma. Chabrol, pour sa part, se mit à explorer, au fil de ses films, l'univers bourgeois du provincial, étriqué, étouffant, hypocrite, parfois si grosses, que Chabrol y prend ses pieds, de brillants exercices de style : *Le Boucher* (une réussite incontestée), *Que la bête meure*, *Landru* (handicapé par un scénario fort maladroit de Françoise Sagan), le méconnu *Le Scandale*, et le vaguement audacieux *Les Biches*, pour ne citer que les principaux.

Parallèlement, professant une admiration sans borne pour Alfred Hitchcock, et tentant de concurrencer les incursions probantes de l'éminent réalisateur anglais, dans la mentalité psychopathologique de meurtriers plus vrais que nature, Chabrol prétendit devenir le « maître français du suspense psychologique ». Il faillit réussir avec *Le Boucher*, et partiellement avec *Les Cousins*, mais le reste demeure une série d'échecs de grande classe, malheureusement.

Depuis quelques années, le sourire un peu court, Chabrol peine aux détours d'une oeuvre qui n'a plus grand-chose à apporter, et ces *Liens de sang*, tournés anonymement dans un Montréal privé de toute substance francophone, ne contri-

buent vraiment pas à sa gloire, et sont trop lâches pour consolider cette position précaire. Lesdits liens ne sont finalement que des ficelles, parfois si grosses, que Chabrol y prend ses pieds, mais certainement pas notre intérêt...

Chabrol déclare « Avec mon dernier film, *Les Liens du sang*, j'ai essayé de vous faire plaisir (sic) en présentant une intrigue policière, une histoire à suspense, une vraie (...) Et, en m'inspirant d'une superbe « Série noire » d'Ed McBain, j'ai voulu recréer l'ambiance, la couleur très typée des films noirs américains de la grande époque ». Et lorsque Chabrol décida d'utiliser Montréal comme lieu de tournage, il ne faisait que suivre les suggestions de l'auteur du roman : « La ville décrite dans ces pages est imaginaire; les personnages et les lieux de l'action n'existent pas davantage ». Mais McBain avait certainement New York en tête, et Chabrol n'aime pas New York qui, dit-il, « l'agresse ». Et voilà comment un metteur en scène français, des comédiens français et québécois, de pair avec des comédiens britanniques ou de langue anglaise, sont venus tourner ici un film en langue anglaise, situé dans un Montréal complètement anglophone et tristement émasculé.

Le roman, sans être génial, avait un ton feutré et sournois qui permettait du moins à un certain suspense de suivre son cours. Mais le scénario, et surtout le découpage trop morcelé, tiré par les cheveux, étaye pauvrement le film. De plus, les comédiens sont très moyens (sauf Donald Sutherland, le « flic de prestige », qui se taille la part du lion et il n'a, hélas ! guère de difficultés) et les deux filles, pivots de l'histoire, semblent se battre surtout contre le scénario.



Quant à Mme Chabrol (Stéphane Audran), elle est franchement exécration en mère de famille dépassée par les événements et vaguement ivrognesse, dans le cadre « bourgeois » d'Outremont. Enfin, on ne croit guère au développement psychologique des personnages, meurtrier y compris. Les intentions sont là mais la description n'est pas claire. Et puis, cette langue anglaise est insupportable, dans le contexte !

De plus, le film sacrifie à la vague contemporaine de l'horreur à bon marché et reprend — Chabrol a tous les toupets — même certains plans de *Psycho*. Mais n'est pas Hitchcock qui veut, et surtout pas Chabrol, même s'il veut donner au monde l'impression que c'est le cas. Une fois Chabrol disparu, que restera-t-il de ses films ? Pas beaucoup, j'en ai peur, et certainement pas celui-ci...

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Claude Chabrol — Scénario : Claude Chabrol, d'après le roman d'Ed MacBain — Images : Jean Rabier — Musique : Pierre Jansen — Interprétation : Donald Sutherland (l'inspecteur Carella), Aude Landry (Patricia), Lisa Langlois (Muriel), Laurent Mallet (Paul), Stéphane Audran (la mère), David Hemmings (Armstrong), Donald Pleasence (Doniac) — Origine : Canada/France — 1978 — 100 minutes.

YES OF LAURA MARS ● Ne vous avisez pas d'arriver en retard à la projection de *Eyes of Laura Mars*. « No one will be admitted after the beginning of the show », peut-on lire sur l'affiche publicitaire à l'entrée du cinéma. Voilà qui est rare. Les premières minutes renferment-elles quelques séquences-clé, quelque événement autour duquel prendrait forme le propos de l'auteur qui deviendrait incompréhensible aux retardataires ? Pas du tout. Les moments initiaux ne contiennent aucune scène indispensable à la compréhension de l'histoire. La réponse est toute autre. Elle relève du truc publicitaire, visant à créer une auréole de mystère autour d'un sujet et d'un film qui, somme toute, en ont bien besoin.

Qui est Laura Mars ? Photographe en vogue

du milieu artistique new-yorkais, cette jeune femme se découvre des pouvoirs extra-sensoriels. Elle a la vision cauchemardesque de meurtres commis par un assassin dont elle ignore l'identité. Les victimes agressées, Laura Mars est transposée au sein de l'action par une forme de télépathie visuelle.

L'action s'établit grâce à certains exemples de son oeuvre picturale. Ces derniers constituent l'image fidèle de meurtres restés jusqu'alors inexplicables. Son style sado-masochiste, à la Helmut Newton, se prête fort bien à ce genre de représentation. Il devient le théâtre parfait pour l'élaboration d'analogies qui rendent l'auteur incriminable. Il semble y avoir une relation directe entre ses capacités créatrices, l'oeuvre qui en résulte ainsi que certaines visions inexplicables dissimulées à l'intérieur de celle-ci.

Très vite, Laura Mars devient le sujet d'enquêtes policières. Plusieurs croient que ses photos sont des constats de gestes inconscients qu'elle aurait commis auparavant. Ces soupçons acquièrent plus de poids à la suite du meurtre de quelques-uns de ses amis intimes.

A partir d'une idée, sans doute originale, le metteur en scène américain, Irvin Kershner, a voulu construire une intrigue policière. A en juger par les résultats, *Eyes of Laura Mars* sombre rapidement dans un suspense de série B, gravitant autour de la résolution d'un trop évident cas de « whodunit ». L'erreur fondamentale est claire. Ce genre de film doit être établi sur un scénario riche d'actions et de rebondissements dramatiques. Pour tenir le spectateur en haleine, Kershner s'attache à dépeindre la photographie - vedette et son entourage. Sa description du chic milieu de la photographie de mode est pourtant si succincte et arbitraire qu'elle en devient banale.

Belle, intelligente, ayant déjà atteint trente ans, Laura Mars connaît un succès inespéré. Le vernissage d'une exposition de ses photographies, dans une galerie de Soho, attire plus de publicité qu'une première de théâtre. Ses superbes modèles-vedettes s'expriment comme des enfants. Quant aux personnages entourant la photographe et ses mannequins, ils font figure de parasites. Parasites un peu fous, d'ailleurs :

du gérant homosexuel, dont la principale occupation consiste à offrir le café et à distribuer des fleurs, à l'ancien mari de Laura, drogué et alcoolique, en passant par le chauffeur, repris de justice hirsute et légèrement débile. Tout ce monde s'agit dans le climat étrange et combien revu de New York la perfide, la malicieuse, seul endroit où puissent vivre de tels phénomènes. Joli tableau, en définitive.

L'action, pour autant qu'il y en a une, est distribuée au compte-gouttes. De courtes scènes de meurtres, annoncées à grand renfort de musique, s'intercalaient périodiquement dans le récit. L'enquête piétine. Privé d'éléments probants, le détective en chef devient amoureux de Laura Mars, paranoïaque suspecte. Voilà la touche romantique,

Pourtant, il y avait matière à un « thriller » réussi, basé sur des faits paranormaux et exploitant la fascination du milieu mal connu de la photographie de mode. Hélas ! on trouve plutôt une histoire mièvre, dénuée de substance et de rigueur, un coupable que tous repèrent au tiers du film, un couple d'amoureux et une brochette de jolis mannequins. Il eût été intéressant de connaître les motivations artistiques d'une femme qui place ses sujets dans des situations contrastantes et de pénétrer son processus créateur. Pourquoi se plaît-elle dans l'illustration décadente d'une certaine violence aseptisée ? Cherche-t-elle ainsi à présenter une juste image d'un monde outrageusement déséquilibré ? Traduit-elle des phantasmes propres à la vie urbaine ? Autant de questions restées sans réponses. L'auteur aurait pu jeter un regard plus approfondi sur ses factices mannequins. Il semble ignorer la difficulté d'un travail ingrat et dépersonnalisé.

La trame du récit contenait tous les éléments nécessaires à l'élaboration d'un suspense habile. L'originalité du sujet, le milieu à l'intérieur duquel se situe l'action, la nature des crimes, sont des pièces autour desquelles un cinéaste, en pleine possession de ses moyens, aurait pu créer une atmosphère envoûtante. L'intrigue policière est si peu subtilement menée, que personne ne doute de l'identité du tueur, car les pistes sont évidentes et les personnages naïvement dessinés. Irvin Kershner et le producteur Jon Peters se bornent à nous présenter un film informe. Faye Dunaway, au jeu maniéré, nerveux, sec, demeure

une actrice au talent varié. Mal exploitée, elle verse dans la représentation systématique de personnages désespérés.

L'auteur aura sans doute voulu disperser le spectateur dans une juxtaposition d'éléments séduisants et, ainsi, lui faire oublier les faiblesses du sujet. Dépourvu de ligne directrice, *Eyes of Laura Mars* s'est transformé en un collage disparate, original certes, mais trop superficiellement assemblé.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisateur : Irvin Kershner — Scénario : John Carpenter et David Zelag Goodman — Images : Victor J. Kemper — Musique : Artie Kane — Interprètes : Faye Dunaway (Laura Mars), Tommy Lee Jones (John Neville), Brad Dourif (Tommy Ludlow), René Auberjonois (Donald Phelps), Liza Taylor (Michele), Darlance Fluegel (Lulu) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 104 minutes.

REVENGE OF THE PINK PANTHER

● Se souvient-on qu'à l'origine, la « Panthère Rose » était un fabuleux diamant subtilisé par David Niven à Claudia Cardinale, princesse hindoue ? L'inspecteur Clouseau était chargé de l'enquête et créait un personnage loufoque, dément et parfois fort drôle de super maladroit, inconscient, et déterminé obstinément dans les situations les plus incroyables ! Blake Edwards, vu le succès immense de ce premier film, s'empressa d'exploiter le filon, et nous avons pu, depuis quelques années, assister à au moins quatre avatars de cette panthère rose au dos si large. Par ailleurs, deux séries de dessins animés (ladite panthère et un inspecteur Clouseau), toujours accompagnées de la musique originale de Mancini, font, depuis au moins cinq ou six ans, les délices des amateurs des canaux américains 3 et 5, le samedi matin (je n'en ai presque pas manqués !). Donc, grosse entreprise commerciale, mais, je l'avoue, heureuse surprise : ça marche presque à tous les coups — faut le faire ! — et cette dernière aventure ne fait pas exception à la règle. Cette fois-ci, Clouseau est présumé mort dès le début du film. Son chef hiérarchique, enfermé dans un asile d'aliénés, atteint de folie furieuse, à la suite des agissements de Clouseau, sort enfin, regail-



lardi, heureux, soulagé, et confiant. On se doute du reste. Clouseau réapparaît, l'inspecteur en chef n'en croit pas ses yeux, et c'est, comme on dit au poker, la manche et la belle. Car Edwards a laissé entendre qu'il n'y aurait peut-être plus de panthère rose nouvelle, tout, même les meilleures choses, ayant un fin... Quelle sagesse, et quelle intelligence ! Nous restons sur notre faim, et c'est bien ainsi. D'ailleurs, le scénario est finalement plus centré sur les affrontements de Clouseau-Dreyfus, qui forment la base et la raison d'être des gags, que sur l'intrigue policière — en l'occurrence une alliance véreuse avec une secrétaire sans scrupule et un homme d'affaires indélicat.

Le personnage de Clouseau, tel que défini par Peter Sellers, demeure un mystère de la nature, un élément totalement à part dans la grande aventure de la vie. Sa suprême maladresse est tellement énorme que, finalement, elle ne peut se soutenir, et Clouseau triomphe d'une manière totalement indépendante de sa volonté, pour la plus grande joie du spectateur. Le film est bon, certes, et très amusant. Mais je suis encore plus en admiration devant Blake Edwards scénariste, qui a pu, cinq films durant, nous offrir de l'inédit et de l'intelligent, sans qu'on sente la répétition ou l'essoufflement. Encore une fois, faut le faire ! et dans ce cas, c'est bien fait. Si une sixième Panthère rose ne se profile pas à l'horizon, la sagesse d'Edwards aura prévalu, et c'est un titre de plus à notre estime.

Patrick Schupp

SÉQUENCES 94

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Blake Edwards — Scénario : Blake Edwards — Images : Ernest Day — Séquences d'animation : De Patie et Freeleng — Musique : Henry Mancini — Interprétation : Peter Sellers (Clouseau), Herbert Lom (Dreyfus), Dyan Cannon (Simone Legree), Robert Webber (Douvier), Burt Kwouk (Cato), Paul Stewart (Callini), Robert Loggia (Marchione), Graham Stark (Ballo), Sue Lloyd (Claude Russo), Tony Beckley (Algo), Valerie Leon (Tanya) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 98 minutes.

THE DRIVER ● Dès les premières scènes, on se rend facilement compte que Walter Hill n'a pas voulu simplement faire un autre film d'action avec les voitures volant la vedette aux acteurs.

Le style de *The Driver* n'a pas le saccadé, la brusquerie, je dirais même l'irrationnel de certaines productions américaines récentes qui veulent, par la succession des poursuites, étourdir le spectateur, lui donner ce vertige anesthésiant qui pourrait l'empêcher de découvrir les failles du dialogue, les erreurs de cadrage et les maladresses de raccords uniquement destinés à remplir les trous. Hill, dont c'est le deuxième film en tant que réalisateur (après *Hard Times*), a écrit un scénario rigoureux, précis, presque stoïque et l'a mis en images avec détermination et poigne.

Nous sommes plongés dans l'action avant même qu'elle soit annoncée sous une forme ou sous une autre : grâce à un chauffeur stupéfiant, les heureux auteurs d'un guet-apens réussissent à semer les policiers partis à leur poursuite. L'un d'eux, plus obstiné que les autres, jure de mettre le « cowboy » sous les verrous et son opiniâtreté, son entêtement n'ont pas de limites puisqu'il est disposé à enfreindre la loi pour parvenir à ses fins. Un troisième personnage, plus obscur, sert de liaison cinématographique entre les deux adversaires : une jeune femme mystérieuse, qui a reconnu le chauffeur mais ne le dénonce pas. Cette femme est identifiée comme « la joueuse » et le fait que le jeu soit sa passion explique son admiration (pour autant retenue) pour ces deux hommes qui témoignent d'un amour particulier pour le risque. De plus, elle

ajoute au ravissement cérémonial que dégage le film et agit comme agent purificateur, comme révélateur, pour les deux rivaux qui reconnaissent (mais sans l'exprimer par la parole) la vanité de leur zèle flegmatique, dans une finale un peu estropiée.

Les imperfections sont pourtant nombreuses dans cette ode dithyrambique au véhicule automobile plutôt qu'à son conducteur. Le fait de ne pas avoir voulu donner des noms aux protagonistes reste très prétentieux et les éclairages, qu'on a voulu secs et cyniques, semblent vouloir plus imiter qu'innover. Quant aux acteurs, ils ont tous l'air mal à l'aise : devant les embarcées qu'il fait faire à sa voiture (et à celles des autres), Ryan O'Neal montre son impassibilité uniquement par l'absence de la moindre goutte de sueur sur son front (on imagine aisément ce dont aurait pu faire preuve un Al Pacino dans le rôle) ; Bruce Dern est plus détestable et plus maladroit que jamais dans un personnage qui lui colle un peu trop à la peau depuis *The Great Gatsby* et *Coming Home* (son meilleur film reste *Family Plot*) ; quant à Isabelle Adjani, son personnage flâne un peu à l'abandon, comme si elle voulait essentiellement montrer qu'elle était en vacances aux U.S.A. ...

Mais l'allure est foudroyante et certaines scènes (comme le démolissage systématique d'une Mercedes flambant neuve) sont menés tambour battant. En fait, on parlerait plus de tension que de suspense, puisque peu de films de ce genre ont ainsi réussi à projeter le spectateur sur le bord de son fauteuil, à le placer sur un qui-vive perpétuel. Sur ce plan, c'est le travail des monteurs (Tina Hirsch et Robert K. Lambert) qu'il faudra surtout applaudir.

Maurice Élia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Walter Hill — Scénario : Walter Hill — Images : Philip Lathrop — Musique : Michael Small — Interprétation : Ryan O'Neal (le chauffeur), Bruce Dern (le policier), Isabelle Adjani (la joueuse), Ronee Blakley (l'intermédiaire), Matt Clark (un policier), Felice Orlandi (un policier), Joseph Walsh (l'homme aux lunettes) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 91 minutes.