

Sur nos écrans

Number 100, April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51118ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1980). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (100), 159–168.

SUR NOS ÉCRANS

C **COAL MINER'S DAUGHTER** ● *Coal Miner's Daughter* est une très agréable surprise. Qui aurait pu présager qu'un jour le réalisateur de *Stardust* et d'*Agatha* nous offrirait un film aussi intelligent, sensible, lyrique et nuancé ?

Michael Apted, d'origine britannique, ne m'était jamais apparu comme un cinéaste dont il fallait attendre beaucoup. Son *Agatha* baignait dans un romantisme sensible et étioilé dont *Coal Miner's Daughter* est totalement dénué. Apted et son scénariste, Tom Rickman, ont évité presque tous les écueils d'un genre particulièrement ingrat : la biographie cinématographique. Il aurait été facile d'enjoliver la vie et la carrière de Loretta Lynn, cette grande vedette de la musique country, de passer sous silence certains détails douloureux et de minimiser l'importance des origines de la chanteuse. Apted et Rickman ont choisi de coller aux faits, en dégagant ce qui émerge des situations, en respectant l'authenticité et l'atmosphère des lieux et de l'époque et en ne perdant jamais de vue la richesse psychologique et affective des personnages.

En quelques images admirablement évocatrices, Apted nous introduit au sein du milieu familial et social chaleureux mais difficile dans lequel a grandi Loretta. Fille d'un mineur épuisé par une vie de dur labeur, Loretta épouse, à treize ans, Doolittle Lynn, un homme sympathique et attachant qui l'épaulera tout au long de sa vie, et se retrouve, à vingt ans, mère de quatre enfants. La mise en scène d'Apted ne souligne jamais à gros traits ce qui aurait pu servir à la fabrication ampoulée d'un message socio-politique. Les pitoyables conditions de vie et de travail des mineurs de Butcher Holler, ce petit coin isolé du Kentucky, s'imposent avec une cuisante et douloureuse évidence, observée lucidement et sans emphase inutile. Apted sait quand et comment ouvrir et clore une séquence. Ses images s'évanouissent au moment précis où elles ont

saisi l'essentiel. Elles se gravent dans nos mémoires parce qu'elles vont chercher l'émotion à sa source, sans la dénaturer et sans l'exploiter à satiété. Il est impossible d'énumérer les séquences qui s'imprègnent en nous, à notre insu, et qui nous hantent longtemps après la projection. Parmi les plus bouleversantes se détachent de l'ensemble : la demande en mariage alors que Doolittle doit courir d'un parent à l'autre, le départ de Loretta qui quitte sa famille pour aller rejoindre son mari, le voyage en automobile conduisant les époux d'une station radiophonique à l'autre, la première apparition en public de Loretta sur scène du « Grand Ole Opry », le spectacle sur scène qui réunit Loretta et Patsy Cline alors vedette numéro un de la musique country... et j'en passe. Depuis le début de cette nouvelle année, peu de films populaires ont fait preuve d'un tel foisonnement de détails justes, poignants et significatifs, d'un tel dynamisme narratif et d'un tel débordement d'intelligence, de talent et de sensibilité. Michael Apted ne craint pas de faire confiance à l'émotion, de nous faire vibrer au bouillonnement affectif de ses personnages, de faire progresser le récit par une multitude de touches impressionnistes merveilleusement lyriques et de se laisser guider par son instinct.



Grâce à une approche qui ne force jamais le pas, *Coal Miner's Daughter* devient progressivement une lancinante méditation sur le déracinement d'une jeune fille propulsée au sommet de la gloire sans y avoir été préparée. Loretta Lynn est consacrée, presque du jour au lendemain, vedette de la chanson « country and western ». Ce qui ne veut pas dire que son ascension à la gloire et à la célébrité se soit faite sans sueur et sans travail acharné. L'un des grands intérêts et l'une des précieuses beautés du film résident dans la façon dont Apted et Tom Rickman montrent et expliquent le cheminement de la carrière de Loretta Lynn. Ils ne masquent jamais le rôle déterminant qu'a joué Doolittle Lynn dans la montée à la gloire de son épouse. Doolittle est le premier à découvrir le talent de Loretta, à faire en sorte que la jeune femme ait la possibilité d'aller jusqu'au bout d'elle-même, à l'encourager à chanter en public, à la pousser dans le dos pour qu'elle se présente à un studio d'enregistrement et à lui donner confiance en elle-même et en son talent. Tommy Lee Jones n'a jamais trouvé un meilleur rôle à l'écran. Son large visage osseux et crevassé est capable d'exprimer toute la gamme des émotions et passe de la tendresse à la violence, du rire amusé à l'exaspération rageuse avec une souplesse et une rapidité vraiment extraordinaires. Son interprétation est tellement riche et complexe qu'on veut toujours en connaître davantage sur Doolittle. On ne s'ennuie pas un seul instant en sa compagnie. Lorsque Loretta, parvenue au sommet de sa carrière, traverse une dépression nerveuse, Doolittle s'éclipse et se fait présent aux moments propices. Il s'aperçoit vite que Loretta ne sait plus comment s'adapter à son nouveau statut de vedette, comment intégrer sa vie familiale à sa vie professionnelle et comment remplacer des racines socio-familiales à tout jamais disparues. L'interprétation de Tommy Lee Jones nous permet de percevoir constamment les mécanismes d'une intelligence guidée par une sensibilité frémisante. Doolittle Lynn est un personnage inoubliable.

La première palme revient, malgré tout, à Sissy Spacek dont l'interprétation embrase l'écran. *Badlands*, *Carrie* et *Three Women* nous avaient révélé le talent considérable de cette jeune

comédienne au visage plat et expressif, aux grands yeux rêveurs, naïfs et innocents, au corps fragile et à la démarche vulnérable et volontaire. Je n'ai jamais douté un seul instant que Spacek avait l'étoffe suffisante pour devenir une star de première importance. Dans *Coal Miner's Daughter*, elle accomplit l'impossible : nous faire croire, au début, qu'elle est une fillette de treize ans et nous convaincre, à la fin, qu'elle est devenue une femme de quarante ans, ayant vieilli prématurément. Dès l'âge de treize ans, Loretta est projetée, sans transition, dans une vie de femme adulte qui n'a eu ni le temps ni la possibilité de profiter de son adolescence. Sissy Spacek fait tout sans le moindre effort apparent. Elle cisèle son interprétation jusque dans les plus infimes recoins de la psychologie et de la sensibilité de Loretta, donne à chaque nuance affective et musicale un éclat particulier et ne met jamais le personnage en retrait pour se mettre en valeur. Lorsqu'elle chante, son timbre de voix et son rythme musical évoquent superbement tout ce que Loretta Lynn traduisait d'elle-même et de son existence quotidienne dans et par ses chansons. L'un des moments les plus poignants du film est, sans contredit, la séquence où Loretta et Patsy Cline, interprétée fébrilement par l'envoûtante Beverly D'Angelo, chantent ensemble, sous la pluie, devant une petite foule. Leurs voix se mêlent pour n'en former qu'une seule. Leurs regards joyeusement complices se croisent, se répondent et expriment merveilleusement le plaisir de chanter ensemble et la joie de l'amitié indestructible. C'est un fort beau moment de cinéma.

Malgré toutes ses impressionnantes qualités, *Coal Miner's Daughter* n'est pas un très grand film. La dernière partie, consacrée aux misères psycho-affectives de Loretta parvenue à l'apogée de sa gloire et de sa carrière, s'embourbe dans un anecdotisme qui déséquilibre le récit et qui, à l'instar de nombreux films biographiques, limite brusquement le rythme et la portée de l'entreprise. Il devient alors évident qu'Apted et le scénariste Tom Rickman sont prisonniers de faits historiques qu'ils ne savent plus comment doser et orchestrer. Ils se sont probablement sentis obligés de respecter scrupuleusement la biographie de Loretta Lynn et n'ont pas été capables d'éviter

le lourd et mécanique amoncellement de faits qui inondent la dernière heure. Certes, l'intérêt ne faiblit pas. Sissy Spacek est éblouissante de la première à la dernière image et l'alchimie qui s'opère entre elle et Tommy Lee Jones, dès le début de film, scintille d'une intensité qui ne faiblit à aucun moment. A vouloir trop honnêtement respecter les faits, Apted a fini par diluer la seconde partie dans une neutralité visuelle déplorable. Et la dernière séquence (le retour de Loretta à la chanson) est d'une facilité et d'un optimisme forcé qui ne découlent pas logiquement du récit. C'est une finale trop artificiellement plaquée pour être convaincante. On peut également être déçu par le fait que le film ne prend jamais de risques véritables et qu'il ne soit pas nourri par une écriture cinématographique personnelle et originale. *Coal Miner's Daughter* est un film sans style particulier. On ne peut, malgré tout, demeurer insensible à l'intelligence et à la sensibilité qui l'habitent. Heureusement, Sissy Spacek et Tommy Lee Jones parviennent à nous faire oublier les failles d'un film très estimable.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Michael Apted — Scénario : Tom Rickman, d'après l'autobiographie de Loretta Lynn écrite en collaboration avec George Vecsey — Images : Ralf D. Bode — Musique : chansons écrites par différents compositeurs de musique country — Interprétation : Sissy Spacek (Loretta), Tommy Lee Jones (Doolittle Lynn), Beverly D'Angelo (Patsy Cline), Levon Helm (Ted Webb), Phyllis Boyens (Clara Webb). — Origine : Etats-Unis — 1980 — 125 minutes.

L E MARIAGE DE MARIA BRAUN

● Le cinéma allemand se distingue par sa force de caractère, la détermination de ses personnages et sa conception de la vie amère et souvent cynique. Fassbinder en est certainement l'un des plus jeunes et des plus prolifiques représentants de l'après-guerre. Avec *Despair*, Fassbinder manifeste un contrôle remarquable d'un certain humour glacial et gris, comme issu d'une machination implacable impossible à déjouer. Il y est parfaitement secondé par Dirk Bogarde, comédien dont



le jeu témoigne d'une maîtrise exceptionnelle des éléments contradictoires qui agitent l'âme humaine. *Le Mariage de Maria Braun* est, jusqu'à présent, le film le plus achevé de Fassbinder et témoigne, en même temps d'une apogée dans l'oeuvre du jeune cinéaste allemand. *Le Mariage de Maria Braun* a reçu plusieurs prix au Festival du film de Berlin en 1979, ce qui démontre que Fassbinder est enfin reconnu chez lui, après l'avoir été à l'étranger.

L'action commence en 1943, par le mariage de Maria à Hermann Braun, interrompu par des bombardements. La lune de miel dure une journée et Hermann part à la guerre. Les mois passent et, pour assurer sa survie ainsi que celle de sa mère, Maria prend pour amant Bill, un Noir américain, qui va s'occuper du ravitaillement de la petite famille. Hermann, qu'on croyait mort, réapparaît au milieu d'une scène d'amour entre Maria et Bill. S'ensuit une querelle où Maria tue Bill par inadvertance et Hermann en accepte le blâme et fera de la prison à sa place. Entre-temps, Maria devient femme d'affaires grâce à sa rencontre avec Oswald, un riche industriel, et se

définit elle-même comme la « Mata Hari du miracle économique ». Elle travaille fort, amasse de l'argent, devient de plus en plus dure et cynique envers ses proches, achète une maison et y attend Hermann. Celui-ci s'enfuit au Canada à sa sortie de prison, sous prétexte de « redevenir un être humain ». Maria devient irrémédiablement alcoolique et, lorsque Hermann réapparaît, elle est au bord de la folie. Le film se termine abruptement, alors qu'on vient annoncer à Maria et à Hermann qu'ils héritent de la fortune d'Oswald, par une formidable explosion de la maison et de ses occupants. Maria avait laissé le gaz ouvert et une allumette a suffi à réduire en cendres le fruit de tant de labeur et d'attente, alors que la radio hurle le résultat d'un championnat du monde de soccer. Le film avait commencé par une photo de Hitler, la dernière image sera celle de Helmut Schmidt. Symbole ou absurdité ? Testament politique ou mélodrame comique ? Où est la ligne de démarcation ?

Hanna Schygulla est une admirable Maria, froide et calculatrice, mais aussi d'une indéfectible fidélité et d'un grand courage. Fassbinder a voulu aussi en faire le symbole de l'Allemagne, rétablie économiquement plus forte que jamais et à la fois ravagée en son âme et son essence. De la prostitution avec le soldat américain aux froids calculs envers l'industriel français, en passant par tout le processus très déshumanisant qui conduit rapidement au sommet de l'échelle sociale, mettant en veilleuse une vie affective qui ne pourra plus être récupérée par la suite, Maria s'immole sur son propre autel à des dieux étranges et absurdes.

Les Allemands ont longtemps boudé Fassbinder, peut-être parce qu'ils n'acceptent pas qu'une absurde vengeance guette chacun de nos labeurs, ou peut-être parce qu'il y a des événements dont on ne peut pas parler quand ils saignent encore. Ce silence est-il terminé aujourd'hui et le temps qui a passé a-t-il changé vraiment les hommes et la vie ? *Le Mariage de Maria Braun* s'inscrit dans l'histoire du cinéma auprès des grands classiques et, à ce titre, demeurera un témoin important de la vie des hommes et de leurs sociétés.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Rainer Werner Fassbinder — Scénario : Peter Marthesheimer et Pia Frolich — Images : Michael Ballhaus — Interprétation : Hanna Schygulla (Maria), Klaus Lowitsch (Hermann), Ivan Desny (Oswald), Gottfried John (Willi), Gisela Uhlen (la mère), George Byrd (Bill), Elisabeth Trissenaar (Betti) — Origine : République fédérale allemande — 1979 — 120 minutes.

B EING THERE ● *Being There* est le film le moins inspiré et le moins réussi de Hal Ashby. Je n'ai jamais été particulièrement ému par les lieux communs, les banalités et l'éléphantinesque message humaniste qui transpirait du mélodramatique *Coming Home*, mais ce film était au moins illuminé par un gros bon sens complètement absent de l'indigeste *Being There*. Pourquoi avoir porté à l'écran le court roman, trop cérébral et inutilement cruel, de Jerzy Kosinski ? Cette histoire loufoque d'un jardinier, Chance, dont le seul contact avec le monde extérieur s'établit par la télévision, ne peut véritablement exister que par les mots. Ce qui, dans le roman du même titre, prend spontanément une dimension métaphorique, tombe crûment et bêtement à plat lorsque transposé en images. Il ne s'agit pas ici de rouvrir le débat sur l'adaptation des oeuvres littéraires au cinéma, mais bien plutôt de constater que le cinéma ne peut se départir, à un premier niveau, d'un réalisme intrinsèque à sa nature. Le ridicule consommé du film d'Ashby relève d'un refus et d'une incapacité à tourner carrément le dos au réalisme, à s'engager directement dans la voie de la pure fantaisie et à éviter toutes corrélations directes avec le monde dans lequel nous vivons. Dans le roman, le personnage de Chance est une idée, une pure abstraction, avec laquelle Kosinski s'amuse et se permet une série de commentaires sarcastiques sur la naïveté et la crédulité souvent puérile des Américains. Le lecteur est conscient, de la première à la dernière page, du caractère essentiellement métaphorique de l'oeuvre. Dans le film de Ashby, la métaphore passe au second plan parce que les personnages et les situations sont investis d'un coefficient de réalité qui ne nous permet jamais d'oublier leur ancrage dans le réel. Con-



séqueusement, ce qui, dans le roman, paraissait déjà fort simpliste, malgré le haut degré d'abstraction maintenu par Kosinski, devient, dans le film, atrocement puéril et infantile.

Qui peut croire, même à un niveau métaphorique, que le président des Etats-Unis, interprété par Jack Warden, soit assez niais et aveugle pour considérer, comme un appel à un plus grand conservatisme, les commentaires de Chance sur le jardinage ? Qui peut croire qu'un multimillionnaire qui a passé sa vie à bernier les gens soit subitement assez sénile pour trouver génial un idiot comme il y en a peu ? Il est impossible de croire, un seul instant, à ce que Ashby a pris beaucoup trop au sérieux. Au lieu de respecter le roman et le scénario de Kosinski comme s'il s'agissait de grandes révélations bibliques, Ashby aurait dû traiter les aventures rocambolesque de Chance sous un mode picaresque débridé et alerte, dans un style de bande dessinée clownesque. On a droit, au contraire, à un film au ton révérencieux et solennel qui se veut implacablement fidèle à la vision étroite et naïve de Kosinski. Ashby ne parvient qu'à accentuer, jusqu'à l'ennui, le caractère arbitraire des situations, l'idiotie congénitale du personnage central, la sécheresse du propos de Kosinski et la dimension épisodique de la structure romanesque. Le film est construit comme une série de petits tiroirs juxtaposés les uns aux autres sans aucun souffle rythmique. Dès qu'un tiroir a été ouvert puis refermé, Ashby passe au suivant et continue ainsi jusqu'à l'apparition du mot fin. Chaque séquence, lourdement et minutieusement élaborée,

constitue un petit épisode parfaitement replié sur lui-même et mis en scène avec une netteté et une précision chorégraphique qui ne laissent absolument rien à l'imagination du spectateur. *Being There* est un film tellement soigné qu'il étouffe toute forme de spontanéité.

Pourtant, le scénario se prêtait bien, jusqu'à un certain point, à une approche fiévreusement décontractée et follement échevelée. A la mort de son patron, le jardinier Chance se voit obligé, par les héritiers, de quitter la demeure où il semble avoir passé toute son existence. Gavé de télévision, Chance parle comme un perroquet qui aurait appris par coeur toutes les annonces commerciales télévisées. Son unique intérêt est le jardinage. En traversant une rue, il se trouve brusquement coincé entre deux voitures, puis blessé à la jambe par le mouvement de recul d'une voiture appartenant à l'épouse, sexuellement frustrée, d'un multimillionnaire. Afin d'éviter les complications et les risques de poursuite légale, la jeune femme, suavement interprétée par Shirley MacLaine, entraîne chez elle le jardinier dérouter par ce qui lui arrive. Hanté par l'approche de sa mort, le vieux multimillionnaire trouve, en Chance, un confident et un ami. Celui-ci ne parle que de jardin et de jardinage et le vieil homme interprète, à sa manière, les balivernes de son nouvel ami qu'il considère comme un génie. De son côté, l'épouse frustrée interprète comme une invitation à l'amour tout ce que lui confie Chance sur le jardinage. Le multimillionnaire présente son ami au président des Etats-Unis qui, d'abord déconcerté par ce qu'il entend, finit par voir en Chance le sauveur de la nation. Tout cela ne manque certes pas d'humour, mais ne mérite pas d'être traité de façon emphatique et grandiloquente. Si Hal Ashby avait adopté un style burlesque et enjoué rapproché de celui du brillant *The Knack* de Richard Lester, *Being There* aurait pu devenir une amusante comédie explosive et subversive. L'auteur de *Coming Home* et de *Bound for Glory* a un tempérament beaucoup trop sérieux pour porter à l'écran, de façon convaincante et légère, un roman aussi métaphorique, creux et cruel que le *Being There* de Jerzy Kosinski. Certes, Peter Sellers incarne l'étrange Chance avec tout le brio comique et dramatique qu'on lui connaît mais, après vingt minutes de projec-

tion, on sait tout ce qu'il y a à savoir sur Chance et le film dure deux heures.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Hal Ashby — Scénario : Jerzy Kosinski, d'après son roman — Images : Caleb Deschanel — Musique : John Mandel — Interprétation : Peter Sellers (Chance), Shirley MacLaine (Eve Rand), Melvyn Douglas (Benjamin Rand), Jack Warden (le Président), Richard Dysart (le docteur Allenby), Richard Basehart (Vladimir Skrapinov), Ruth Attaway (Louise), Dave Clennon (Thomas Franklin), Fran Brill (Sally Hayes), Denise DuBarry (Johanna Franklin) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 130 minutes.

NOSFERATU THE VAMPIRE ● Sorti depuis plus d'un an à Paris, le film de Werner Herzog, qui suscita à l'époque de nombreux commentaires, était impatientement attendu ici.

Il est bien évident qu'en voyant le film, on comprend parfaitement ces commentaires : c'est un admirable chef-d'oeuvre, mais complètement raté. On sent toutes les intentions du réalisateur, on admire la photo, les couleurs, les cadrages, on est subjugué par une interprétation étonnante, et pourtant, à aucun moment on n'y croit.

L'origine du film de Murnau, tourné en 1922, et dont le présent film est le miroir à plus d'un titre, est le *Dracula* de Bram Stoker, écrit en 1897. Seulement, Murnau, habilement, avait changé les noms des personnages et les lieux d'une part, et d'autre part, remplacé les vampires et les loups du roman par des rats, tout ceci pour éviter des droits d'auteur fort onéreux à l'époque. Depuis longtemps devenu un grand classique, et du film d'horreur et du cinéma tout court, le *Nosferatu* de Murnau conserve, d'année en année, un public fidèle et sans cesse grandissant au fur et à mesure qu'on explore plus en profondeur les origines et les racines du cinéma.

Que Herzog ait, à cinquante ans de distance, voulu refaire le film de Murnau, mais paré des prestiges du son et de la couleur n'est guère surprenant quand on connaît le personnage. Il se mit donc à la tâche d'écrire le scénario, de faire le découpage, de chercher des fonds, de trouver des

lieux de tournage, de recruter des comédiens pour la réalisation d'une oeuvre qui, à la fois hommage et découverte, lui tenait particulièrement à coeur.

Le résultat est, disais-je, un grandiose ratage. Démarquant le film de Murnau parfois plan par plan, il n'a cependant pas su y insuffler cette âme étrange et maléfique qui, sans artifice aucun, baignait le Murnau. Ce n'est pas une question d'éclairage, ou d'interprétation, encore moins d'effets spéciaux. Je pense que cela tient essentiellement à la personnalité des deux réalisateurs. L'un a le « souffle », l'autre pas, c'est tout.

Et pourtant le diable sait si Herzog a tenté de mettre tous les atouts de son côté ! Klaus Kinski, par le truchement d'un maquillage étonnant, trouve probablement, dans le vampire atroce et pathétique, l'un des meilleurs rôles de sa carrière — encore que ce comédien plus grand que nature insuffle à ses créations théâtrales ou cinématographiques un élan et des dimensions toujours exceptionnelles. Isabelle Adjani, superbement mise en scène, lui donne une réplique d'autant plus étonnante qu'elle se résume à peu de choses. Bruno Ganz est égal à lui-même. Tout serait ainsi à citer, y compris les difficultés sans nombre auxquelles Herzog a eu à faire face lors du tournage à Delft : le manque de collaboration, pour ne pas dire l'hostilité ouverte des officiels de la ville, le problème des rats à diriger, maintenir et abriter, une température exécrationnelle, peu ou pas d'hôtels disponibles... Mais pour un homme qui avait vaincu avec succès les jungles du Pérou, l'intérieur d'un volcan en activité et les prisons sahariennes où il fut



torturé (pendant le tournage de *Fata Morgana*), cela faisait partie en quelque sorte de la vie quotidienne.

Aussi, on ne peut que regretter l'ennui latent que distille le film, et surtout le manque d'engagement du spectateur devant une œuvre qui promettait tellement plus que ce qu'elle a tenu finalement.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation et scénario : Werner Herzog — Images : Jorg Schmidt-Reitwein — Musique : Popol Vuh, Florian Fricke, Wagner et Gounod — Interprétation : Klaus Kinski (Comte Dracula), Isabelle Adjani (Lucy Harker), Bruno Ganz (Jonathan Harker), Jacques Dufilho (le capitaine), Roland Topor (Renfield), Walter Ladengast (le docteur Van Helsing) — Origine : Allemagne — 1978 — 106 minutes.

A **AMERICAN GIGOLO** ● Julian Kay, le personnage principal du nouveau film de Paul Schrader, *American Gigolo*, est beau, jeune, charmant, décontracté, fort bien habillé (les costumes sont de Giorgio Armani) et toujours prêt à satisfaire les besoins sexuels des femmes riches. La première partie de ce film interminable, qui emprunte beaucoup trop à Bresson et à Ozu, est une espèce de défilé de mode où Julian se pavane comme un paon orgueilleux de son plumage. Pendant de longues séquences, le spectateur est invité à admirer la garde-robe d'un gigolo puritain, à se pâmer devant la beauté et la grande qualité de ce que porte Julian et à rêver à tous les avantages matériels d'un métier qui ne semble pas particulièrement exigeant ou difficile. Julian est habillé à la dernière mode, possède une élégante et luxueuse Mercedes, habite un grand appartement confortable et se vante d'avoir, à la banque, plus de trente mille dollars. Son métier consiste à vendre son corps à des dames riches et sophistiquées qui passent leurs après-midi au bord des piscines et qui n'ont rien d'autre à faire qu'à planifier leurs infidélités conjugales. Julian accompagne ses clientes dans les plus grands restaurants, dans les plus prestigieuses galeries d'art et dans les clubs privés les plus chics. Il sait répondre aux désirs de chacune, mais refuse de se soumettre aux déviations sexuelles de certai-



nes. Tout ce qui défie ses critères de moralité sexuelle lui répugne. C'est le gigolo puritain par excellence. Schrader s'ébahit, comme un adolescent qui n'a jamais rien vu, devant tout cet étalage de luxe et devant tous les avantages que procure à Julian la vie de gigolo. Evidemment, son gigolo ne peut pas être en tous points parfait. Il est donc affublé d'un problème que Schrader considère très sérieux : une incapacité d'aimer. Julian a tout ce qu'il désire et il semble jamais souffrir de ne pouvoir aimer. Pourquoi faudrait-il le plaindre ?

Paul Schrader estime que Julian mérite notre sympathie et notre compassion. Selon lui, Julian serait une victime de son propre métier, le prototype parfait du héros contemporain allénié par son succès et sa prospérité matérielle. Mais il n'y a pas, un seul instant, dans tout ce film glacial et scrupuleusement distancié, où il nous est possible de nous attacher à ce qui arrive à Julian et de vibrer à ce que peut ressentir le personnage. Schrader ne connaît évidemment rien de la vie intérieure de son héros. Il nous confronte à de reluisantes surfaces et à tout un mode de vie scintillant, mais il est impuissant à dépasser les apparences, à nous faire intuitionner ce qui se situe au-delà des comportements de Julian. Lorsque celui-ci est accusé injustement du meurtre d'une jeune femme, Schrader nous demande de nous apitoyer sur le sort de Julian qui se retrouve subitement seul, victime d'un complot visant à l'éliminer, à l'empêcher radicalement de pratiquer son métier. Par un retournement affreusement mélodramatique, Schrader nous offre l'autre côté de la médaille, l'envers de l'existence

flamboyante du gigolo. Lorsque le destin se retourne contre Julian, le spectateur a, depuis longtemps, perdu intérêt à tout ce qui peut bien lui advenir. Pendant la première heure, Schrader nous présente un personnage inintéressant pour lequel on devrait, pendant la deuxième heure, éprouver une vive et sincère compassion. Il ne se rend pas compte que Julian n'est ni plus intéressant ni plus attachant parce qu'il se retrouve brusquement au centre d'une intrigue mélodramatique.

Directement inspiré du *Pickpocket* de Robert Bresson, *American Gigolo* croit raconter le cheminement spirituel d'un être aliéné vers l'ouverture à autrui, vers l'ultime découverte de l'amour. Mais là où Bresson nous faisait entrer de plain-pied dans l'univers du pickpocket et nous faisait comprendre, de l'intérieur, les obsessions, la solitude et le douloureux itinéraire spirituel de Michel, son personnage principal, Paul Schrader, se contente d'emprunter à Bresson l'extériorité d'un récit qu'il vide de toute intériorité. On se souviendra que, dans *Pickpocket*, Michel faisait la connaissance de Jeanne, une jeune fille simple et intense qui ouvrait progressivement Michel à l'amour. Dans *American Gigolo*, Julian rencontre Michelle interprétée avec une déconcertante froideur par la rigide Lauren Hutton. Epouse d'un politicien, Michelle s'accroche à Julian, accepte d'être patiente lorsqu'elle est rejetée et suit Julian jusque dans les pires infortunes. Michelle est aussi obstinée, aussi persévérante et aussi courageuse que l'héroïne bressonnienne. Dans la dernière séquence dont le dialogue est littéralement tiré du film de Bresson, Michelle visite Julian en prison et réalise que celui-ci l'a rejointe dans et par l'amour. La révélation de Julian nous est lancée au visage comme un seau d'eau glacée. Rien de ce qui a précédé nous y a préparés. Paul Schrader aimerait qu'on comprenne que son héros a évolué et qu'il est ultimement touché et transformé par l'amour, mais le film n'a jamais pris soin de nous préparer cette révélation, d'indiquer les étapes de l'évolution intérieure de Julian, de visualiser le cheminement spirituel du gigolo et de nous approcher de ce qui sommeille en lui. Dans *American Gigolo*, Schrader est beaucoup plus intéressé à élaborer ses longs et lents mouvements d'appareil, à com-

poser géométriquement ses images, à plagier l'organisation spatiale des films de Ozu et à nous prouver qu'il est un artiste qu'à développer et à approfondir la vie intérieure des personnages. *American Gigolo* est un film qui fonctionne à vide tout en prétendant dire de grandes vérités sur la condition humaine. Et Richard Gere, qui n'a rien d'une star, joue de façon impassible du début à la fin et ne fait absolument rien pour rendre sympathique un personnage que Schrader voudrait nous faire aimer.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Paul Schrader — Scénario : Paul Schrader — Images : John Balley — Musique : Giorgio Moroder — Interprétation : Richard Gere (Julian Kay), Lauren Hutton (Michelle), Hector Elizondo (Sunday), Nina Van Pallandt (Anne), Bill Dukes (Leon Jaimes). — Origine : Etats-Unis — 1980 — 117 minutes.

A LIEN ● Dès l'abord, le générique établit à la fois le style, l'ambiance et le contenu du nouveau film de Ridley Scott, l'un des meilleurs et des plus personnels dans la longue liste de films fantastiques qui défilent sur nos écrans.

Le titre, d'abord, construit symétriquement, au moyen d'éléments qui, se superposant peu à peu, forment chaque lettre, annonce à la fois le suspense et la mutation qui constituent l'élément essentiel du scénario.

Puis les premières séquences : un long travelling à l'intérieur d'un vaisseau spatial qui semble déserté, et qu'accompagne seulement le bruit en sourdine des machines. Au bout du travelling, on découvre les astronautes, endormis dans leur cocon individuel, mais prêts à s'éveiller : un signal de détresse a été perçu par l'ordinateur qui règle la marche du vaisseau, et il faut faire des recherches.

Ainsi va le début d'*Alien*, décrivant d'une façon remarquable la vie quotidienne, ordinaire d'un équipage qui en est à son nième voyage de fret d'une planète à l'autre, et pour qui les primes de fin d'année ou la façon de dépenser son argent comptent avant tout.

Toute la première partie du film, la plus belle, (en fait, l'une des plus belles réalisées depuis des années), raconte donc l'atterrissage sur cette planète inconnue d'où émanaient les signaux de détresse, la découverte d'un monde et d'une civilisation aussi étrange qu'inexplicable. Cette description d'un monde et d'une forme de culture totalement et complètement incompréhensible situe d'emblée les rapports qui se feront jour dans la deuxième partie du film.

L'un des astronautes, au cours de ses recherches, et dans une séquence brève, mais hallucinante, se fait « parasiter » par un être mi-pieuvre mi-langouste qui se fixe sur son visage. Ramené à bord, il demeure vivant, mais il est impossible de retirer la créature de son visage.

Un peu plus tard, la créature se décolle et meurt. L'astronaute est apparemment délivré et « se sent très bien ». Au cours du repas qui s'ensuit, et qui réunit les membres de l'équipage dans la cambuse, on comprend tout : dans une séquence presque insoutenable (les cameramen et l'équipe technique furent une fois obligés d'interrompre le tournage pour aller vomir : authentique !), une créature issue de la précédente se fraie un chemin à travers la poitrine de l'astronaute, et disparaît.

Peu à peu, le spectateur va découvrir avec une horreur grandissante que le monstre est indestructible, qu'il change de forme, et qu'il n'a qu'une solution : tuer pour se défendre. Alors, au cours de l'heure qui suit, la créature va s'embusquer, surprendre et tuer un à un tous les membres de l'équipage, sauf le dernier, Ripley, qui en aura enfin raison.

Quand on cherche à découvrir pourquoi le film fonctionne si bien, on se rend compte que Scott utilise la formule classique du « Qui a tué ? » des films et romans policiers. Le scénario est donc construit à partir de lignes thématiques très simples : la découverte de l'être, la connaissance de ce qu'il est, les meurtres successifs, sa mort. Constamment, Scott nous ramène à la question « qui ? » que suit bientôt « comment ? ». De plus, il utilise admirablement le principe dramatique du vase clos : l'action se resserre ou se dilate au hasard des lieux. Et il est intéressant

de remarquer que chacun des meurtres se produit dans un espace de plus en plus réduit, à un point tel que la deuxième séquence se situe dans une pièce de deux mètres sur quatre.

Enfin, autre élément original, c'est un film sans sexe. L'élément romantique, si important dans films américains des années cinquante et soixante, avec la jolie astronaute toujours sauvée *in extremis* des griffes de telle ou telle créature, n'existe plus. A l'extrême, nous avons ici affaire à une cellule familiale symbolique, avec « Mother », l'ordinateur, et « Ash », le robot-père, détruit par Ripley, figure féminine agressive, qui marque ainsi la révolte et la suprématie d'une femme qui, non seulement se considère l'égale de l'homme, mais en plus le domine.

Un suspense de tous les instants, un montage percutant et qui devient de plus en plus rapide au fur et à mesure que l'action se resserre, une interprétation remarquable, et des décors et des effets spéciaux de qualité supérieure font de ce film l'un des meilleurs du genre, celui auquel on n'hésitera pas à comparer ceux qui viendront ensuite. Au troisième visionnement, mon opinion n'avait pas changé : je pense donc réellement que c'est un film, non seulement excellent techniquement, mais également différent dans sa conception et la description des éléments, en apparence sans importance, qui le composent.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ridley Scott — Scénario : Dan O'Bannon — Images : Derek Vanlint — Musique : Jerry Goldsmith — Interprétation : Sigourney Weaver (Ripley), Tom Skerritt (Dallas), Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker) — Origine : Grande-Bretagne — 1979 — 124 minutes.

SÉRIE NOIRE ● Frank Poupart, vendeur de porte en porte et minus par surcroît, se révolte contre la médiocrité qui le ronge et l'entoure. Tous les moyens sont bons pour arriver à ses fins et le destin s'empresse de lui en donner l'occasion. Cherchant éperdûment à se valoriser



devant son patron et sa femme, il finit par escroquer son patron. Et c'est en donnant une robe de chambre, au lieu de la vendre, à une vieille dame, pour passer quelques moments avec Mona, sa jeune nièce qu'elle force à se prostituer, que l'histoire commence vraiment. Gêné et dégoûté de cette situation, Poupart n'abuse aucunement de la jeune fille. Ce comportement lui vaudra l'amitié de Mona.

Staplin, son patron, aime bien profiter de ses employés, mais il n'aime pas se faire jouer dans le dos. Il fait coffrer Poupart. Entre temps, Jeanne, la femme de Poupart, quitte son mari parce qu'elle en a assez de cette vie déprimante et minable. Poupart se retrouve soudain libéré et se rend compte que c'est Mona qui a payé son cautionnement. Elle lui révèle qu'il y a encore plus d'argent chez sa vieille tante, mais qu'elle le garde en sécurité dans sa chambre. Et c'est le départ de la chasse au trésor qui se terminera par une fin misérable.

Dans la plus pure tradition des livres de *Série noire*, cette histoire est tirée d'un roman de Jim Thompson « *A Hell of a Woman* », adapté de façon magistrale par Georges Perec et Alain Corneau. Les scénaristes ont réussi un tour de force en transposant, dans la banlieue parisienne, ce récit d'abord conçu dans le contexte du sud des États-Unis. Il en résulte un film très efficace, d'une rigueur exceptionnelle, tant pour les dialogues que pour la mise en scène. Dans un style de cinéma direct, sans maquillage, sans décor en

studio et sans aucune sophistication technique particulière, *Série noire* laisse croire que tout est contrôlé et dirigé dans les moindres détails.

Série noire exploite une violence de désespoir : il est un cri contre la médiocrité et contre la société. *Série noire* est aussi une analyse sociale des faits divers qui font les grands titres des journaux populaires qui étalent des meurtres, des vols, des viols et des effractions de tout genre. Ici, Frank Poupart nous montre la vraie vie d'un raté qui ne peut plus vivre dans un enfer qui empire quotidiennement.

L'originalité de ce film, c'est son approche du genre policier. L'ambiance et la mise en scène sont nettement axées sur d'autres valeurs que celles d'un grand « thriller » américain.

Il faut souligner l'extraordinaire interprétation de Patrick Dewaere sans lequel le film n'aurait pas un impact aussi puissant. Comme dans le film, *Le Juge Fayart dit le shérif*, il est le seul acteur à soutenir tout le poids du film. La vigueur et la force avec lesquelles il rend son personnage illustrent son immense talent d'acteur. Son rôle complexe l'oblige à prendre un rythme trépidant qu'il maintient tout le long du film. Il a dû même modifier son langage afin de rendre plus cohérent son personnage.

Grâce donc à la participation époustouflante de Patrick Dewaere, le film nous emporte comme une tragédie vers son destin inéluctable. On peut dire qu'Alain Corneau, avec *Série noire*, vient de nous donner un film d'une sordidité effrayante, mais d'une vigueur étonnante. C'est la laideur morale au service de la beauté esthétique.

Luc Wiseman

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Alain Corneau — Scénario : Georges Perec et Alain Corneau, d'après le roman de Jim Thompson « *A Hell of a Woman* » — Images : Pierre-William Glenn — Musique : Duke Ellington et Juan Tizol — Interprétation : Patrick Dewaere (Frank Poupart), Myriam Boyer (Jeanne), Marie Trintignant (Mona), Bernard Blier (Staplin), Jeanne Herviale (la tante), Andreas Katsulas (Andreas Tikidès), Charles Farnel (Marcel), Jack Jourdan (l'entraîneur), Samuel Mek (le boxeur), les Hell's Angels de Paris — Origine : France — 1979 — 110 minutes.