

Sur nos écrans

Number 104, April 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51063ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1981). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (104), 38–58.



SUR NOS ÉCRANS



TESS ● On commençait à désespérer de jamais le voir un jour, ce film de Roman Polanski. Voilà déjà un an et demi qu'il a pris l'affiche à Paris; il s'est même mérité le César du meilleur film français à la distribution de ces récompenses en février 1980. Car, aussi curieux que cela paraisse, *Tess* est d'abord une production française (même s'il y a la participation britannique) et le producteur exécutif en est nul autre que Claude Berri. Il est évident que pour une entreprise d'une telle envergure (dix-sept millions de dollars), on cherchait une distribution

américaine adéquate. Mais les grands distributeurs ne montraient guère d'enthousiasme, jugeant le film peu commercial en regard du public moyen. On sait quoi penser du jugement critique de ces messieurs en constatant la popularité de films comme *The Great Santini* et *The Stunt Man*, longtemps jugés eux aussi inexploitable. Quoi qu'il en soit, la Columbia finit par accepter le risque et le film fut lancé à New York quelques jours avant la fin de l'année afin de se qualifier pour les Oscars; ce fut un succès immédiat à tel point que l'on devança de plusieurs semaines la date officielle

d'exploitation. Deux mois plus tard, *Tess* arrivait à Montréal où on le présente à la fois en français et en anglais, comme un signe avant-coureur de la nouvelle loi sur le cinéma.

A première vue, on peut se demander si l'on assiste bien à un film de Roman Polanski: on n'y trouve trace ni du goût de la violence, ni du ton sarcastique, ni de l'éclairage fantastique, ni des touches empruntées au théâtre de l'absurde qui caractérisaient ses oeuvres précédentes. Avec cette adaptation soignée d'un roman publié à la fin du siècle dernier par l'écrivain Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*, Polanski tourne la page et semble briguer la succession de David Lean. Mais on se tromperait en assimilant son travail à celui d'un illustrateur consciencieux. Le cinéaste a fait sienne l'intrigue imaginée par le romancier et l'a adaptée à sa conception d'un romantisme sombre, gommant même des passages qui se seraient pourtant prêtés admirablement aux imageries «polanskiennes» d'antan; ainsi d'une scène située au début du livre où l'héroïne est éclaboussée par le sang d'un cheval victime d'un atroce accident. Le Polanski nouvelle manière travaille avec retenue et contrôle tout en arrivant de façon subtile à imprégner son récit d'une mélancolie insinuante. *Tess* est de ces films où le climat est en accord avec l'état d'âme des personnages; qu'ils soient heureux ou caressent l'espoir d'un avenir favorable et le ciel s'éclaire, qu'ils pleurent et la pluie se mêle à leurs larmes. Ici, le firmament est souvent couvert car le sort de *Tess* n'apparaît pas des plus gais.

Fille d'un pauvre fermier du Dorset qui se croit issu d'une noble famille de la région, les D'Urbervilles, *Tess* trouve à s'engager chez ses «parents», quitte à être séduite par le fils de la maison, Alec, et à devenir mère d'un enfant qui mourra en bas âge. Après avoir rompu avec Alec, elle trouve du travail dans une ferme laitière où le fils de pasteur, Angel Clare, fait un stage d'apprentissage. *Tess* épouse Angel mais celui-ci la repousse en apprenant son passé et part à l'étranger. Reprise par Alec, la jeune femme en vient à tuer celui-ci lorsqu'Angel reparait inopinément.

La malheureuse aventure de *Tess* pourrait donner matière à un mélodrame larmoyant. C'est à l'honneur de Polanski de l'avoir transformée en tragédie à travers un traitement où la principale

figure de style est la litote. L'auteur s'approche tout doucement de son héroïne qui, dans la première scène, est mêlée à un groupe de compagnes paysannes à l'occasion d'une fête champêtre, ne se distinguant d'elles que par sa réserve et sa beauté. A tel point qu'Angel Clare, qui paraît d'abord dans cette scène, la remarque à peine. Elle est vêtue de blanc alors, comme les autres, et elle continuera à porter des robes de cette couleur jusqu'au moment de sa séduction par Alec. Ses vêtements s'assombrissent ensuite jusqu'à la rencontre avec Angel alors que le blanc reprend ses droits pour un temps. L'aveu malencontreux qu'elle fait de sa «déchéance» à son nouveau mari entraîne presque automatiquement le retour à des teintes de gris ou de brun. Enfin, après être devenue meurtrière, *Tess* porte une toilette de velours d'un rouge éclatant. C'est avec des notations semblables, presque subliminales, que Polanski construit ses tableaux d'une société disparue où la victime bafouée se transforme en bourreau. En renonçant aux effets voyants, aux plaisanteries biscornues, aux cruautés gratuites, il confirme ses talents dans la composition picturale et se révèle observateur attentif de la condition humaine. Avec discrétion, il suggère le trait contradictoire qui définit un peu mieux le caractère d'un personnage et, surtout, il sait orchestrer les détails pour composer une scène particulière ou un tableau d'ensemble. Ce qui m'a frappé, par exemple, dans la séquence des retrouvailles entre Angel et *Tess*, c'est l'utilisation des bruits d'ambiance (sécateur du jardinier, tic-tac de l'horloge, cris des mouettes) pour créer un climat palpable de tristesse et de déchirement. La discrétion dans l'évocation du meurtre qui s'ensuit est aussi à signaler: un couteau sur une table ou dans la main d'un personnage annonce le drame qui vient, une tache rouge qui s'élargit au plafond d'une pièce en annonce les conséquences, mais le fait lui-même n'est pas montré. Après *Macbeth*, *Repulsion*, *Rosemary's Baby* et *Chinatown*, qui aurait cru qu'on en viendrait un jour à féliciter Polanski pour son tact dans la présentation d'un crime sanglant?

A travers l'évocation d'un destin de femme, Polanski offre aussi la vision d'une époque et d'un milieu qui en précisent les données. Son approche quasi documentaire des travaux des champs, et particulièrement de l'industrie laitière

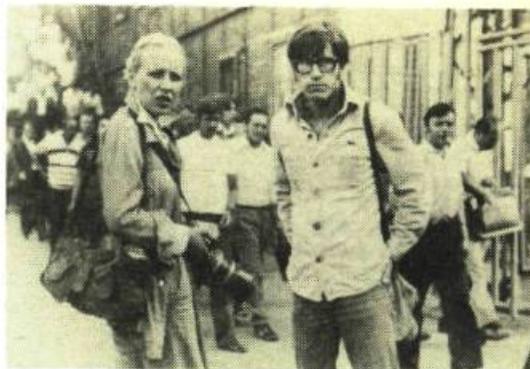
avec ses tâches diverses, se place à la fois sous le signe de l'authenticité et de l'utilité: authenticité historique et utilité dramatique. Là encore les détails significatifs abondent, pour qui sait voir.

Ne quittons pas Tess sans parler de son interprète, Nastassia Kinski, à qui la nature semble avoir voulu donner, par compensation, tous les attraits physiques qu'elle a refusés à son père Klaus, l'étonnant interprète de *Nosferatu* et d'*Aguirre, la colère de Dieu*. Présentée comme une découverte de Polanski, la jeune actrice a pourtant près d'une demi-douzaine de films à son actif, ayant fait ses débuts à treize ans dans un film d'horreur, *To the Devil a Daughter*. Elle a la beauté d'une jeune Ingrid Bergman mais pas encore son assurance et le réalisateur a utilisé cette inexpérience pour accentuer la vulnérabilité du personnage. On croit difficilement à l'éclosion d'une telle fleur dans le terreau campagnard ici décrit, mais on est reconnaissant à l'auteur de nous avoir réservé, par elle, divers moments de grâce dans sa peinture majestueuse d'une sombre beauté.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Roman Polanski — Scénario: Roman Polanski, Gérard Brach, John Brownjohn, d'après le roman *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy — Images: Geoffrey Unsworth, Ghislain Cloquet — Musique: Philippe Sarde — Interprétation: Nastassia Kinski (Tess), Peter Firth (Angel Clare), Leigh Lawson (Alec), John Collin (Durbeyfield, père de Tess), David Markham (le pasteur Clare), Rosemary Martin (mère de Tess), Suzanna Hamilton (Izz) — Origine: France — 1979 — 170 minutes.

L'HOMME DE MARBRE ● La sortie à Montréal de *L'Homme de marbre* prend, au début de 1981, une signification toute particulière. Elle permet de mieux apprécier la vision prophétique d'Andrzej Wajda. Dès 1976, il annonçait les événements qui devaient bouleverser la Pologne à partir de l'été 1980. Événements que Wajda évoque maintenant dans son prochain film, *L'Homme de fer*, suite logique du précédent.



Le regard du réalisateur se porte d'abord sur l'évolution de son propre pays. Il vise ensuite le poids d'un système qui fut imposé de l'extérieur au peuple polonais. Mais il s'interroge aussi sur le rôle joué par un cinéaste quand il renonce à être un témoin critique pour devenir un instrument servile de la propagande officielle.

C'est à ce triple niveau que le film passionne: chronique d'un peuple, chronique d'un système, chronique des chroniqueurs.

Mateusz Birkut exemplifie le sort des ouvriers polonais, d'abord poussés vers un effort surhumain de reconstruction par des méthodes stakhanovistes, ensuite bêtement brimés par la police politique, enfin revenus aux chantiers pour souffrir une nouvelle répression.

La version autorisée après de durs affrontements entre Wajda et les censeurs, escamote, hélas! l'explication finale qui plaçait Birkut parmi les travailleurs tués à Gdansk lors des émeutes de 1970. «Solidarité» vient de leur ériger un monument, inauguré en décembre dernier en présence d'une foule innombrable. Pendant que les autorités civiles se mêlaient aux représentants de l'épiscopat, Lech Walesa, au nom des syndicats indépendants, leur rendait l'hommage reconnaissant de la nation. Leur sacrifice contribua à briser les chaînes de la peur qui paralysait la population.

Le système, basé sur l'oppression et le mensonge, commença depuis lors à trembler sous

une poussée de plus en plus irrésistible vers plus de liberté et plus d'authenticité. C'est à ce niveau aussi que le film de Wajda constitue un témoignage d'une rare efficacité.

En se servant de documents de l'époque, en accumulant de la manière la plus efficace les images et les sons de l'ère stalinienne, le cinéaste construit un plaidoyer dévastateur contre les méthodes d'un régime prétendument socialiste.

De façon paradoxale, Wajda réussit à se hisser au niveau le plus universel par un aspect particulier de son film, aspect qui risque d'échapper à certains spectateurs. Cet aspect, très subjectif, c'est la responsabilité sociale du cinéaste. On pourrait élargir en disant: de l'homme des média d'information.

Deux personnages reflètent dans le film l'espèce d'examen de conscience professionnelle auquel se livre Wajda. D'un côté le réalisateur Burski, de renommée mondiale grâce à des prix gagnés aux festivals internationaux, mais qui avait au début de sa carrière servi la propagande officielle (comme Wajda?). Installé dans le confort, il n'a plus aucune envie de s'engager à la recherche périlleuse d'une vérité explosive.

D'un autre côté, la jeune Agnieszka (diminutif polonais pour Agnès, rôle qui marque les débuts de Krystyna Janda, interprète aussi du *Chef d'orchestre*, du même réalisateur). Pour tourner le film qui couronnera ses études à l'école de cinéma, la jeune femme se lance à la poursuite du mystère Birkut. Comment est-ce possible qu'un homme porté au pinacle, pour ses exploits de travail, disparaisse de la circulation sans laisser trace, avec les affiches portant son portrait géant et la statue en marbre qu'un sculpteur social-réaliste lui avait officiellement dédiée?

Sans se laisser décourager par toutes les entraves que le régime oppose à son enquête, avec une obstination qui frise la folie, Agnieszka poursuit sa recherche de vérité (comme Wajda devait le faire pour réaliser *L'Homme de marbre*?).

Ayant pu adopter, face aux événements, la posture désabusée de Burski, Wajda préféra se rajeunir, comme Agnieszka, par un engagement social que lui dictait sa conscience.

Il semble nous dire, avec son film, qu'il n'y a pas, pour le cinéma, comme pour tout autre moyen d'information, de vocation plus noble que servir la vérité et démasquer le mensonge. Son message dépasse ainsi les limites d'un pays ou d'un régime, pour atteindre tous les hommes à travers le monde.

Inutile de dire que la maturité de Wajda lui permet de manier de main de maître les ressources du langage cinématographique. En variant le style selon l'exigence de chaque scène, en donnant le maximum d'efficacité à l'image et au montage, il conduit aussi le jeu de ses interprètes avec une sûreté remarquable. Certains ont critiqué Krystyna Janda pour son jeu excessivement «dynamique». Personnellement, je trouve ses débordements et ses tics justifiés par l'extrême tension du personnage constamment soumis à des pressions extérieures et intérieures.

Dans l'oeuvre de Wajda, *L'Homme de marbre* restera comme un point tournant, où le grand artiste s'engage délibérément comme témoin de la lutte pour la vraie libération de son peuple.

André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Andrzej Wajda — Scénario: Aleksander Scibor-Rylski — Images: Edward Klosinski — Musique: Andrzej Korzynski — Interprétation: Jerzy Radziwiłowicz (Mateusz Birkut et son fils Maciek Tomaszczyk), Michal Tarkowski (Wincenty Witek), Krystyna Zachwatowicz (Hanka Tomczyk) Pior Cieslak (Michalak), Wiesław Wojcik (Jodla), Krystyna Janda (Agnieszka), Tadeusz Lomnicki (Burski âgé), Jacek Lomnicki (Burski jeune), Leonard Zajaczkowski (Léonard Frybos, l'opérateur), Jacek Domanski (le preneur de son) — Origine: Pologne — 1977 — 160 minutes.

THE STUNT MAN ● Lorsque Richard Rush proposa la réalisation de *The Stunt Man*, il y a presque dix ans, on lui répondit que le film était à la fois trop ambitieux et pas assez commercial. Cela avait également été dit de *Star Wars*, *American Graffiti*, *Black Stallion* et beaucoup d'autres... Les producteurs, obnubilés par l'argent,

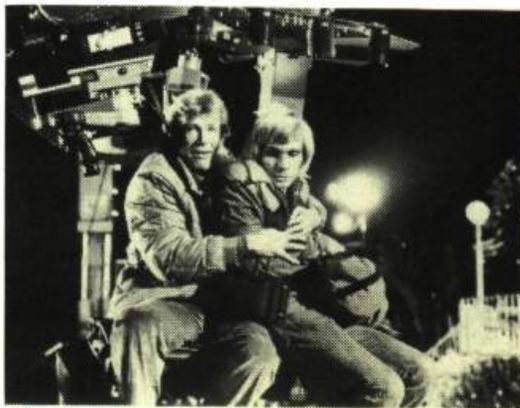
ne voient ni ne comprennent l'évolution tranquille qui s'opère depuis vingt ans dans le milieu du cinéma, et sont les premiers surpris du succès parfois éclatant ou spectaculaire des moutons noirs qu'ils ont dédaignés.

Rush cependant, au terme d'une entente financière avec le producteur Melvin Simon qui, lui, croyait au projet, put enfin mener à bien la réalisation de *Stunt Man*, et loua même un cinéma à Seattle pour le présenter, parce qu'aucun distributeur n'avait voulu en prendre le risque. Réaction immédiate positive et encourageante: six mois plus tard, le 20th Century Fox accepte de distribuer le film qui vient d'être présenté au Festival des films du Monde, à Montréal, où il obtient le Grand Prix. La bataille menée par Richard Rush se terminait par une victoire éclatante qui couronnait le mérite autant que l'intelligence et l'audace du film.

The Stunt Man ne se raconte pas. Il se vit, se sent, se revoit, s'étudie et fait réfléchir. Rush a cerné, à travers les circonvolutions d'un scénario en apparence touffu, non seulement l'étrange magie qui s'opère dans la création cinématographique, mais aussi les relations affectives ou professionnelles qui s'établissent au cours d'un tournage. *The Stunt Man* est l'envers (ou le prolongement?) de *La Nuit américaine*, de François Truffaut. C'est aussi une étude psychologique remarquable sur ce métier dangereux et fascinant qu'exerce le cascadeur. Railsback se tire admirablement d'affaire dans un rôle extrêmement difficile, où la fiction du film qu'il tourne recoupe la réalité qui l'a catapulté dans un milieu dont il découvre avec surprise d'abord, passion ensuite, les étranges manifestations. «L'art imite la vie», a dit Pirandello, et le film tout entier est construit autour de cette idée, comme les remarquables variations mises au point par Orson Welles dans *F for Fake*. «La vie est un songe», ajoute Calderon, et *The Stunt Man* en est une démonstration éclatante. Voyez la séquence, menée de main de maître, réalisée devant un public (c'est là ce qui en fait tout l'intérêt: la caméra devient subjective, et nous SOMMES ce public) sur l'attaque simulée du fort maritime pendant le tournage du film 14-18 que dirige Eli Cross, le metteur en scène paranoïaque et génial. Le Fokker plonge vers la plage. Rafales de mitraillette. Plans rapides de

coups de feu, d'explosions etc... jusqu'à l'explosion générale qui balaie la résistance des casques à pointe. La fumée se dissipe lentement, et révèle une boucherie, un véritable carnage, des hommes morts, déchiquetés, des membres sanguinolents ça et là, des mourants râlant et agités de spasmes... Réaction du public qui a vu tourner la scène: cris, évanouissements, l'horreur est à son comble (ce que Rush ne nous dit pas, c'est comment la scène de boucherie a été préparée, puisqu'elle suit directement celle de l'attaque). Alors, une accessoiriste arrive et ramasse, le plus naturellement du monde, une jambe coupée. Les figurants se relèvent, leurs tripes à la main, rigolent et se congratulent: ce n'est que du cinéma, un jeu de la peur qui se reflète dans le miroir d'une réalité qui, finalement, n'est que trop vraie. Rush nous assène, en quelques images saisissantes, une série de pensées-choc dont l'étrangeté et la profondeur font réfléchir. Réflexion sur l'horreur de la guerre? sans doute. Exploitation éhontée de la souffrance et de la mort par un public sordide, avide de sensations? Certainement. Admirable et subtile démonstration de savoir-faire cinématographique? Oui, cela aussi. Donc, découverte du décor et de son envers sur le plan strictement technique, c'est-à-dire comment on réalise physiquement ce genre de séquences, avec l'hémoglobine en contenant sous pression, et prête à être utilisée...

Cette séquence, et celle où Cameron est manipulé par Cross pour faire un saut de cinq



mètres dans le vide, d'une tour à une plate-forme, se complètent l'une l'autre, l'une sur le plan psychologique, l'autre sur le plan physique, et mènent automatiquement à la séquence finale, celle de la voiture, qui referme le cercle brisé par le premier accident, celui de la même voiture, où le cascadeur, dont Cameron prend la place, a trouvé la mort.

La construction du film, souple, mais parfaitement logique, est circonscrite par un montage absolument étonnant et des cadrages parfois insolites, mais toujours justifiés par le «ton» de la séquence, ou du plan qu'ils déterminent. Inutile d'ajouter que les interprétations sont, elles aussi, exceptionnelles, et entrent pour beaucoup dans la qualité du film. Peter O'Toole, malheureusement incompréhensible pendant la majeure partie du dialogue, domine toute la distribution et de sa taille et de sa personnalité. Eli Cross, c'est lui, et il n'a aucun effort à faire pour être le personnage. Steve Railsback (déjà vu dans l'hallucinant *Helter Skelter*, film de télévision sur l'affaire Charles Manson) lui donne une réplique tout aussi spectaculaire. Barbara Hershey, enfin, rend parfaitement toute l'ambiguïté et l'espèce de folie propre aux actrices et aux femmes célèbres. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur sa performance, remarquablement intelligente et parfaitement intégrée à l'ensemble.

Ce jeu de miroirs psychologiques, parfois déformants, parfois face à face, parfois simplement transparents joue avec nos sens, nos nerfs et notre perception affective. Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable, et la vérité doit se réinventer constamment: voir, c'est croire. C'est la mécanique du roman policier, mais appliquée à la vie. Et le résultat est étonnant. Et remarquable.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Richard Rush — Scénario: Lawrence B. Marcus, dans une adaptation de Richard Rush, d'après le roman de Paul Brodeur — Images: Mario Tosi — Musique: Dominic Frontière — Interprétation: Peter O'Toole (Eli Cross), Steve Railsback (Cameron), Barbara Hershey (Nina Franklin), Allen Goorwitz (Sam), Alex Rocco (Jake), Sharon Farrell (Denise), Adam Roarke (Raymond Bailey), Philip Bruns (Ace) — Origine: Etats-Unis — 1979 — 129 minutes.

B AGING BULL ● Les films consacrés à une analyse méticuleuse de la montée et de la chute de boxeurs ont presque toujours eu le désavantage d'avoir été conçus et orchestrés en termes mélodramatiques et sentimentaux. Même les meilleurs films du genre: *Body and Soul* de Robert Rossen ou *The Set-Up* de Robert Wise n'arrivaient pas à se départir de leurs points de vue moralisateurs et de leur structure narrative mécanique et prévisible. Des films comme *Requiem for a Heavyweight* et *Golden Boy* se perdaient dans l'anecdote le plus laborieux et le plus naïf. En abordant la biographie du célèbre boxeur Jake La Motta, Martin Scorsese et ses scénaristes Paul Schrader et Mardik Martin ont voulu éviter toutes formes d'apitoiement sentimental et de simplification mélodramatique. *Raging Bull* jette un regard lucide, intransigeant, implacable et détaché sur la vie professionnelle et affective d'un homme prisonnier de ses instincts sauvages et de ses confusions affectives. Scorsese et ses scénaristes s'intéressent très peu à tout ce qui a conduit La Motta au succès professionnel. Les différentes phases de la carrière du boxeur sont relatées dans de brèves séquences au ton documentaire et à la texture visuelle extrêmement stylisée. Par contre, la vie quotidienne dans la section italienne du Bronx, pendant les années 40, est reconstituée avec un scrupuleux souci de réalisme et une accumulation de détails précis et évocateurs. C'est dans ce milieu et cette époque aux contours merveilleusement bien définis qu'émerge la figure de Jake La Motta, cette espèce d'Othello primitif impuissant à prendre un recul face aux forces incontrôlables qui gouvernent sa vie.

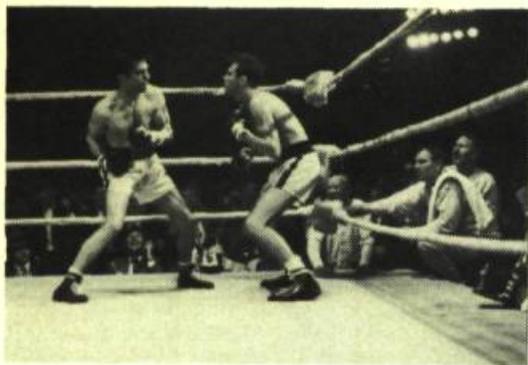
Raging Bull fonctionne comme une vaste métaphore sur la vie perçue comme un ring où tout peut arriver. Par un montage tour à tour alterné et parallèle, Scorsese accentue et amplifie lyriquement ce qui fait de la vie quotidienne de La Motta un perpétuel combat brutal et ce qui fait des affrontements dans le ring un prolongement direct des tumultes psycho-affectifs. Lorsque Vickie La Motta, l'épouse du boxeur, commente très innocemment la beauté physique de l'adversaire que Jake devra affronter sous peu dans le ring, un violent orage de jalousie explose. Jake s'emporte furieusement et

bat Vickie. La séquence suivante nous plonge directement dans le ring où Jake s'acharne féroce­ment contre celui dont Vickie a admiré sans arrière-pensée la beauté virile. Toute la mise en scène survoltée mais parfaitement contrôlée et savamment stylisée nous rappelle que Jake est un animal tourmenté (un taureau furieux; d'où le titre) incapable d'articuler verbalement ses hantises, ses peurs et ses angoisses. Pour Jake, se battre est non seulement une façon de vivre mais aussi et surtout une façon limitée de s'exprimer et de sortir de lui-même. *Raging Bull* est l'histoire pathétique d'un homme qui piétine dans sa nuit intérieure sans avoir les ressources nécessaires pour y faire un peu de lumière. Jake La Motta ressemble de très près à ces anti-héros «scorsesiens», Johnny Boy dans *Mean Streets*, Ben dans *Alice Doesn't Live Here Anymore*, Travis Bickle dans *Taxi Driver* et Jimmy Doyle dans *New York, New York*, enlisés dans des obsessions destructives qui les coupent d'autrui et les isolent rageusement en eux-mêmes.

Gravitent autour de Jake deux personnages complexes et attachants: Vickie La Motta, son épouse, et Joey, son frère. Vickie représente la stabilité affective, la ligne du cœur qui ne dévie pas de son cours, le pôle de tendresse sensuelle à l'écoute des besoins et des désirs de Jake. Humiliée et battue par son époux rongé de jalousie, elle n'en continue pas moins à soutenir celui qu'elle aime de façon presque masochiste. Plusieurs critiques se sont demandé, sans comprendre, pourquoi Vickie repousse toujours le moment de quitter celui qui l'aime si mal. Il me semble que la belle jeune femme incarne à la fois l'épouse, la maîtresse, l'amie et la mère d'un homme-enfant dont elle connaît les faiblesses, les failles intérieures et les limites. Vickie La Motta sait parfaitement tout ce qu'elle peut endurer patiemment par amour. Elle n'ignore absolument pas que Jake a besoin d'elle et qu'il se sent abandonné, livré à sa pitoyable solitude, comme un enfant exigeant et égoïste, lorsque, dans des moments de révolte, elle menace de le quitter pour toujours. Elle aime une brute qui, sans la combler affectivement et sexuellement, s'accroche à elle avec une sorte de désespoir sans issue et une fascination presque fétichiste. Dans son premier rôle à l'écran, la sensuelle Cathy Moriarty, l'une des vraies beautés de l'écran,

nous rappelle la Lana Turner de *The Postman Always Rings Twice*, la Jean Harlow de *Red Dust* et la Kim Novak de *The Man With The Golden Arm*. Il émane de sa beauté sculpturale une ardeur glacée, une passion contrôlée, et une intelligence aiguë qui irradient chacun de ses gestes, de ses mouvements, de ses regards et de ses battements de paupières. On ne peut détacher un seul instant nos yeux de Vickie qui résiste aux agressions physiques et psychologiques de Jake avec une force intérieure que le boxeur ne parvient jamais à briser.

Dans le rôle difficile de Joey La Motta, Joe Pesci réussit à s'imposer avec autant de vigueur physique, de justesse psycho-affective et de maîtrise technique que Robert De Niro. Ce qui n'est pas peu dire, car De Niro accomplit ici un véritable tour de force au rayonnement hypnotique. Pesci crée un personnage inoubliable qui constitue l'épicentre réflexif de *Raging Bull*. Aux élans instinctifs, aux délires irrationnels et aux émotions animales et inarticulées de Jake, Joey oppose un sens pratique enraciné dans le quotidien, une expérience guidée par la raison, une intelligence qui va au-delà des impulsions initiales et une lucidité qui ne perd jamais pied devant des difficultés apparemment insurmontables. Issus d'un milieu italien catholique où le sens du péché, de la culpabilité et de l'expiation est incrusté au plus profond des êtres et des comportements, les deux frères La Motta sont l'envers et l'endroit d'une même médaille. Tous deux traitent leur épouse respective comme des servantes dont ils exigent soumission et fidélité. Tous deux se comportent en mâles orgueilleux dont le code moral varie au gré de leurs désirs et de leurs caprices. Contrairement à Jake, Joey sait pertinemment où établir la ligne de démarcation entre ses désirs et ses responsabilités, entre sa raison et ses émotions. Il met tout en œuvre pour venir en aide à son frère, pour lui dessiller les yeux, pour le convaincre de la fidélité de Vickie, pour l'ouvrir à des réalités qui lui échappent et pour calmer ses rages de jalousie. Ultimement, Joey échoue à percer la dure carapace de son frère qui, dans un excès de colère, l'écarte de sa vie. Dans l'une des séquences les plus bouleversantes du film, Jake, abandonné à sa solitude, tente de renouer, dans la rue, avec son frère blessé au plus pro-



fond de lui-même. Il enlace Joey avec le désespoir d'un naufragé qui se noie. La caméra se tient à distance de telle sorte qu'on ne voit pas le visage de Jake. Mais le mouvement tendu et affectueux du corps de Jake traduit à lui seul l'immense besoin de tendresse d'un homme qui va vers autrui au moment où tout espoir de réconciliation est perdu. C'est un grand moment de cinéma et d'émotion. Jake se retrouve seul, abandonné par Joey et Vickie, les deux êtres qui l'ont aimé jusqu'au bout de leurs forces. Après avoir quitté le monde de la boxe, il s'élançait dans le monde du spectacle. Il ouvre d'abord une luxueuse boîte de nuit à Miami, se retrouve en prison pour détournement de mineures, traîne sa lamentable existence dans une boîte de strip-tease de troisième ordre et décroche ultimement un contrat d'«entertainer» dans la boîte de nuit d'un chic hôtel new yorkais. Le film se clôt au moment où, devant le miroir de sa loge, il récite, avant d'entrer en scène, l'émouvant monologue dit par Terry (Marlon Brando) dans l'une des dernières séquences de *On The Waterfront* de Kazan. Vieilli, seul et bouffi, Jake n'a pas fait la paix avec lui-même. Il s'apitoie sur lui-même. Sa souffrance et son énergie mal canalisée sont embourbées dans une solitude irrémédiable. Le Jake La Motta de *Raging Bull* est sans contredit l'être le plus pathétique de tout le cinéma contemporain.

Scorsese a conçu un extraordinaire opéra visuel qui nous empoigne de la première à la dernière image. Epurant toutes les conventions des genres cinématographiques souvent anémiques (la biographie filmée et le film de boxe), l'auteur de *Mean Streets* passe du bruit à la fureur, d'une

situation exacerbée à une autre, d'une émotion crispée à une explosion de violence, d'une exclamation de révolte à un cri de rage, avec une volupté audio-visuelle qui évoque les riches textures visuelles des grands films hollywoodiens des années 40. La musique de Mascagni vient régulièrement gonfler les images (particulièrement les combats de boxe) d'une majesté et d'une ampleur tragiques. Les blancs et les noirs se fondent harmonieusement dans un gris ouaté aux réverbérations souvent oniriques. Le réalisme des cadres géographiques et historiques s'inscrit au cœur même d'une mise en scène qui refuse le réalisme traditionnel, valorise l'émotion au détriment de l'anecdote et de la chronologie, privilégie l'essentiel (la souffrance et les tourments psycho-affectifs de Jake La Motta) en se détournant de l'accessoire et de l'accidentel, exacerbe les situations jusqu'à l'abstraction la plus flamboyante et magnifique, exalte, tous les sentiments à fleur de peau (d'où son extraordinaire lyrisme). *Raging Bull* est un film qui prend constamment des risques et qui gagne à tous les niveaux. Scorsese nous enferme dans un monde claustrophobique où l'on assiste à une série de rituels douloureux dont son anti-héros ne sort pas purifié. Grossissant les moindres facettes de ces rituels, il nous livre un film dont chaque séquence recèle divers niveaux de rage, d'amertume, de souffrance et de violence. Il transcende tous les clichés des films de boxe et des biographies filmées pour déboucher sur une méditation sur l'auto-destruction.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Martin Scorsese — Scénario: Martin Scorsese, Paul Schrader et Mardik Martin, d'après le livre de Jake La Motta, Peter Savage et Joseph Carter, «Raging Bull» — Images: Michael Chapman — Musique: Pietro Mascagni — Interprétation: Robert de Niro (Jake La Motta), Cathy Moriarty (Vickie La Motta), Joe Pesci (Joey), Frank Vincent (Salvy), Nicholas Colasanto (Tommy Commo), Teresa Saldana (Lenore), Frank Adonis (Patsy), Mario Gallo (Mario), Lori Anne Flax (Irma), Joseph Bono (Guido), James C. Christy (le docteur Pinto), Floyd Anderson (Jimmy Reeves), Johnny Barnes (Sugar Ray Robinson), Louis Raftis (Marcel Cerdan), Johnny Turner (Laurent Dauthuille), Coley Wallace (Joe Louis), Ed Gregory (Billy Fox) — Origine: États-Unis — 1980 — 133 minutes.

LE DERNIER MÉTRO ● Il y a deux François Truffaut. Celui de *Baisers volés* et celui de *La Chambre verte*. Entre les deux, il n'y a pas nécessairement d'opposition ou d'ambiguïté. Mais l'ambivalence existe. Dans *Le Dernier Métro*, elle atteint une telle acuité qu'elle arrive presque à gêner.

Avec l'aide de sa co-scénariste habituelle, Suzanne Schiffman, Truffaut a bâti un récit linéaire et intéressant autour d'un petit groupe de personnages liés par une seule passion, celle du théâtre. Mais l'action se déroule en 1942, au temps du Paris occupé et les événements qu'on avait laissés dans les coulisses du théâtre (si ce n'est dans la rue) essaieront de prendre le pas sur les occupations quotidiennes.

Et c'est cela qu'il est difficile pour Truffaut de faire passer. Il semble que l'environnement immédiat des personnages soit le seul à avoir été développé. L'espace où ils nous sont présentés est toujours le même et c'est avec peine que nous apercevons de temps en temps une rue, une voiture, une croix gammée sur un drapeau. Question d'économie? Manque de courage? Nous ne demandions pas que *Le Dernier Métro* fût un film à grand spectacle, attifé comme une grosse production américaine au luxe tapageur. Mais avouons que quelques costumes d'époque et la voix de Lucienne Delyle ne suffisent pas à camper une ambiance, à décrire un moment de l'Histoire.

Il est difficile de prendre au sérieux une histoire qui se veut un document réaliste et qui insiste à plusieurs reprises sur les ingénieuses inventions d'un régisseur facétieux et les avances qu'un jeune acteur fait à la costumière-décoratrice. Il est vrai qu'on nous montre un directeur de théâtre caché par sa femme dans les profondeurs douillettes d'un sous-sol et que la chasse aux Juifs bat son plein dans tout Paris. Il est également montré que la presse-collabo est incisive à souhait, que l'habilleuse recherche vaguement un fils arrêté ou déporté et qu'une chorale de jeunes garçons entonne sous la direction d'un prêtre effacé un «Sauvez la France au Nom du Sacré-Coeur» un peu forcé.

Le Dernier Métro aurait dû raconter les efforts sincères d'une femme face à des décisions exceptionnelles, à des choix extrêmes: savoir naviguer hardiment entre les pièges de la censure théâtrale et ceux de la Gestapo; surmonter des difficultés matérielles de tous ordres afin de poursuivre le programme de création artistique établi par son mari; faire en sorte que celui-ci ne soit pas découvert; combattre la montée progressive d'un nouvel attachement amoureux. Or, à aucun moment Catherine Deneuve, plus décorative que talentueuse et plus ornementale que jamais, ne parvient à traduire la confusion intérieure dans laquelle elle est censée se débattre. Elle se promène de séquence en séquence comme si elle était encore «la sirène du Mississippi». Lorsqu'elle suggère à son mari d'abandonner pour un temps toute décision de passer clandestinement la ligne de démarcation qui le sépare de la France libre, elle le fait avec une candeur banale et sans émotion aucune. Quand, vers la fin, elle se jette dans les bras de Gérard Depardieu, on n'a pas du tout l'impression qu'elle l'avait aimé secrètement depuis quelque temps et la scène paraît exagérée.

Le personnage de Depardieu n'est pas mieux développé. Lorsqu'il est décrit dans le film comme un «grand gamin qui ressemble à Gabin dans *La Bête humaine*», on pense plutôt au personnage qu'il incarnait dans d'autres films (tels *Dites-lui que je l'aime* ou même *Les Valseuses*). Superficiel dans son attitude envers les femmes, sérieux dans sa décision (soudaine?) de se joindre à la Résistance, le personnage ne nous est jamais montré passionné, avide, fervent. Il est vrai qu'on le voit traîner (littéralement) dans la boue un critique théâtral antisémite, mais la scène nous semble presque rajoutée comme pour faire plaisir aux admirateurs du Depardieu bagarreur.

Mais malgré cela, avouons-le, Truffaut reste un maître sur le plan de la forme et de la mise en image. Du générique sur fond rouge à la scène finale (où, comme il se doit, théâtre et réalité se confondent), il nous présente un récit linéaire certes, mais d'une pureté, d'une justesse de ton que viennent souligner une extraordinaire photographie signée Almendros et une trame musicale que l'on doit au génie constant et continu de Georges Delerue.

Dès les premières séquences (le long travelling qui suit Depardieu faisant une cour empressée à Andréa Ferréol dans une rue; puis son premier contact avec la directrice du théâtre), le style est établi et le théâtre restera, tout au long du film, le personnage central du récit. Une multitude de portes seront ouvertes ou refermées, comme si l'on voulait nous convaincre que même dans la vie, tout se passe en coulisses. Une soirée dans un restaurant (pour célébrer une avant-première réussie) se soldera par une simultanéité d'arrivées et de départs précipités. Des rideaux imaginaires sembleront être baissés après chaque scène importante.

Il est évident que les références à l'occupation sont nombreuses et, même si elles ne reflètent pas sérieusement la gravité du «monde extérieur», elles soulignent un état de fait avec une retenue exemplaire. L'antisémitisme est dénoncé (il s'étale ouvertement jusqu'aux mots croisés des grands quotidiens parisiens); le vrai directeur du théâtre se cache dans un repaire souterrain alors que la pièce que l'on répète au-dessus de lui s'intitule «La Disparue»; et le régisseur provoque le critique fasciste en créant un jeu de mots facile sur «deux gaules»...

D'ailleurs, dans *Le Dernier Métro*, l'on détecte avec un certain plaisir les thèmes chers à Truffaut: les enfants (jouant à la marelle dans la rue ou jeunes acteurs improvisés), le romantisme (la caméra en plongée sur une rue sombre, un réverbère et la lumière d'un café), l'humour («Le

théâtre, c'est comme les chiottes et le cimetière, quand faut y aller, faut y aller!»)

Finalement, on en arrive à se poser une question essentielle sur le cinéma de François Truffaut. Le cinéaste semble n'être capable de nous présenter que d'une part, d'excellentes études sociales (attendrissantes certes, mais d'une vérité purement romantique), d'autre part, de grands hymnes tragiques aux allures presque métaphysiques. N'y aura-t-il jamais possibilité pour Truffaut de faire un film dont les nuances permettraient de dépasser à la fois les touchantes subtilités de *L'Argent de poche*, la sensibilité à fleur de peau d'Antoine Doinel et l'amour aveugle du cinéma (*La Nuit américaine*)?

Car il semble que chaque fois que Truffaut a essayé de s'aventurer loin des sentiers qui lui sont chers, il s'en est tiré avec quelques égratignures (*Fahrenheit 451*, *La Sirène du Mississippi*, *L'Histoire d'Adèle H.*) qu'on s'est empressé de mettre sur le compte d'une trop grande sensibilité et qu'on a immédiatement oubliées en se disant: comment peut-on accuser quelqu'un d'être trop sensible?

Il n'en demeure pas moins que, sur le plan de l'émotion, Truffaut restera Truffaut, même si son *Dernier Métro* glisse sur des rails tellement polis, tellement usés qu'il semble souvent revenir à la même station, à l'issue d'un parcours d'une linéarité un peu confondante.

Maurice Elia



GÉNÉRIQUE — Réalisation: François Truffaut — Scénario: François Truffaut et Suzanne Schiffman — Images: Nestor Almendros — Musique: Georges Delerue — Interprétation: Catherine Deneuve (Marion Steiner), Gérard Depardieu (Bernard Granger), Jean Poiret (Jean-Loup Cottins), Heinz Bennent (Lucas Seiner), Andréa Ferréol (Arlette Guillaume), Paulette Goddard (Germaine Fabre), Sabine Haudepin (Nadine Marsac), Maurice Risch (Raymond), Jean-Louis Richard (Daxiat), Laszlo Szabo (le lieutenant Bergen) — Origine: France — 1980 — 125 minutes.

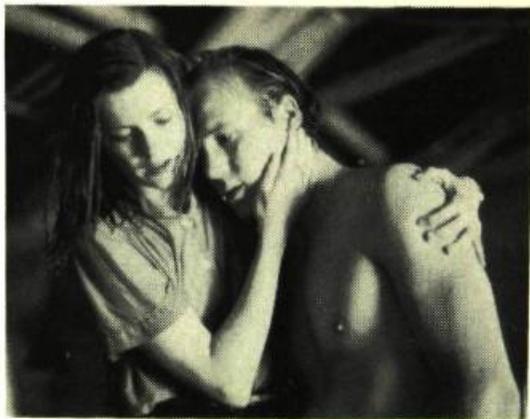
ALTERED STATES • Le jeune docteur Eddie Jessup est professeur à Harvard. Audacieux et curieux, il est convaincu que la notion du divin fait partie de l'infraconscience de l'homme, ce qui l'a amené à faire d'étranges expériences, complètement immergé dans une cuve remplie d'eau, et relié au monde extérieur par une série compliquée d'électrodes. Insatisfait, obstiné jusqu'à l'obsession, il continue ses expériences, malgré l'inquiétude de sa femme et l'opposition de ses collègues.

Au terme d'une expérience particulièrement traumatisante, et presque dangereuse, la jeune femme le quitte en utilisant le prétexte d'une recherche archéologique en Afrique et emmène ses deux enfants. Jessup, de son côté, se rend au Mexique, rencontre des Indiens et participe au rituel d'ingestion de champignons sacrés et hallucinogènes.

À partir de ce moment, les choses se précipitent: Jessup, maintenant en Californie, recommence ses expériences dans une nouvelle cuve plus perfectionnée que la première, utilise le concentré hallucinogène qu'il a rapporté du Mexique, et remonte dans son passé génétique jusqu'à une forme semi-préhistorique d'homme-singe dont il empruntera le corps pendant quelques heures, le temps de tuer une gazelle dans le zoo local. L'effet de la drogue se dissipe et Jessup est retrouvé, évanoui et nu comme un ver, auprès de la gazelle égorgée...

Toujours et davantage, Eddie naît et renaît, culminant en des transformations de plus en plus éloignées dans le temps, des expériences de plus en plus dangereuses. Sa femme, revenue, assiste terrifiée à l'expérience ultime qui a transformé Jessup en une masse aveuglante d'énergie pure. Il sera finalement sauvé de lui-même et de son «état transformé» par l'amour de sa femme qui accepte, au péril de sa propre vie, de le tenir entre ses bras, passant ainsi de l'anecdote de science-fiction à l'apologue semi-divin baignant dans une symbolique lourde de signification.

Sacré Russell! Dédaignant les fantasmes et les folies musicales, il a décidé de se lancer dans cette science-fiction psychologique, mais tou-



jours parée des obsessions privées du cinéaste. On aurait pu penser que la rencontre au sommet de Paddy Chayefsky et de Russell, deux fous dans leur genre, ferait des étincelles. Cela n'a pas manqué. Chayefsky avait préparé un scénario sage, sobrement éloquent dans sa diversité. Russell l'a dépecé, tourné à l'envers, trituré, manipulé à un point tel que Chayefsky, horrifié, retira son nom du générique et préféra s'abriter derrière le pseudonyme de Sidney Aaron (ses prénoms véritables).

En fait, résumer un tel film est à la fois ridicule et insensé. J'avais bien aimé *Valentino*; j'ai beaucoup aimé *Altered States*. Il m'a semblé que le génie de Russell, pour une fois, pouvait se donner libre cours sans que cela soit maladroit, ridicule ou choquant. De plus, sa direction d'acteurs — dont on connaissait déjà la qualité et l'intelligence — fait une fois de plus merveille, et jamais Russell n'a semblé plus en possession de ses moyens. Les performances qu'il tire de William Hurt et Blair Brown sont absolument exceptionnelles. Le scénario de Chayefsky, d'autre part, offre à Russell un support d'excellente qualité, et j'ajouterai que le style cinématographique emphatique de Russell se fait la traduction intelligente du style ampoulé et chatoyant de Chayefsky. Les vingt dernières minutes sont remarquables du point de vue technique et font passer la niaiserie évidente de la solution finale, c'est-à-dire le pouvoir redemp-

teur de l'Amour. Fin logique, bien sûr, mais trop prévisible et qui, à mon sens, enlève un peu d'impact à tout ce qui précède. C'est là, à mon avis, le seul point un peu faible du film, non dans son traitement, mais dans son essence.

Un mot encore sur le montage, particulièrement efficace en l'occurrence: le film tout entier est présenté comme une série d'expériences, celles qu'en fait subit Jessup. Séquences courtes, traitées en plans longs pour les premières, plans qui se raccourcissent au fur et à mesure que les séquences se rallongent selon l'importance et la profondeur des changements. Ainsi, la séquence de l'homme-singe est-elle traitée d'une façon «haletante». Les scènes de l'homme-singe dans le bâtiment désert, la lutte avec le gardien, la fuite dans la rue, l'attaque des chiens, la découverte du zoo, l'épisode du tigre, le meurtre de la gazelle sont fabuleux, tourbillonnants et décrivent parfaitement, non seulement la situation mais, et c'est cela qui est fantastique, le comportement de Jessup devenu homme-singe, montrant ainsi de façon exceptionnellement claire, voire hallucinante, la ligne précaire de démarcation entre l'homme et la bête. C'est le vieux thème du docteur Jekyll et monsieur Hyde, mais porté jusqu'à ses prolongements ultimes (coup de chapeau à l'acteur jouant le singe: c'est mieux que dans 2001, et plus plausible!)

La séquence mexicaine est, elle aussi, passionnante à disséquer techniquement: caméra enveloppante et souple, longs travellings sur la nature tourmentée qui fait écho aux tourments intérieurs de Jessup. Puis, une fois les champignons ingérés, basculement de la caméra, plans courts de nouveau, jusqu'à l'explosion délirante, unique dans les annales du cinéma. Il fallait le faire. La séquence finale, enfin, est étonnante sur le plan technique, rythmée avec et par le dialogue, et se terminant dans cet immense travelling apaisé, lénifiant, calme, après la tempête et la victoire de l'Amour sur la Mort (un autre archétype). L'homme, Dieu, la conscience, la science, les secrets de la Vie et de la Mort, la recherche de la créature qui se pose les questions ultimes face à son créateur, tout cela, dans un chaos organisé, Russell le démontre avec audace et talent. Ce n'est cer-

tainement pas la vraie réponse, mais les questions que pose Russell le sont, elles. Et c'est cela qui fait l'intelligence du film que, pour cette raison, on doit voir et revoir, car c'est certainement la meilleure chose que Russell ait faite à ce jour.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE: Réalisation: Ken Russell — Scénario: Sidney Aaron (Paddy Chayefsky), d'après son roman — Images: Jordan Croneweth — Musique: John Corigliano — Interprétation: William Hurt (Jessup), Blair Brown (Emily), Bob Balaban (Arthur Rosenberg), Charles Haid (Mason Parrish) — Origine: États-Unis — 1980 — 102 minutes.

FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP

● Anvers, 1939. L'Angleterre et la France sont en guerre. En 1940, la Belgique est occupée par les Allemands. Hadriaan fait partie d'un groupe nationaliste flamand. Il ne se gêne pas pour dire que le Sud est l'ennemi à abattre. En qualité d'homme du Nord, comme il est de langue et de culture germaniques, il trouve tout naturel le fait d'aller combattre avec les Allemands. Il laisse derrière lui, à la maison, Liève, qu'il a épousée, peu avant la guerre. La caméra restera à l'abri des intempéries de la guerre, bien au chaud dans un jardin clos qui abrite une serre. C'est à travers les regards et les démarches de Liève que nous allons vivre en toute quiétude apparente cette guerre interminable.

Encore un film de guerre et sur la résistance! On n'en finira donc jamais de faire des films sur le dos de la dernière guerre mondiale! Certains diront que c'est un sujet inépuisable qui rapporte de gros sous. D'autres, plus cyniques, rétorqueront que c'est une façon, pour des réalisateurs en manque de sujet, de tuer le temps, en attendant une troisième guerre mondiale. Préjuger ainsi, c'est oublier qu'André Delvaux a su souvent nous étonner, dans le passé, avec des films qui se laissaient admirer grâce à un style qui mariait la poésie au fantastique.

Mine de rien, ici, Delvaux en partant d'une situation très réaliste, nous propose une étude

psychologique sur fond de guerre. L'aspect fantastique n'y sera pas absent, mais beaucoup plus discret: il surgira, comme en s'excusant, sur la pointe de quelques plans. Prenons à témoin cet arbre malade qu'Hadriaan abattra sur la serre. Cette séquence, qu'on regarde sans comprendre avant le générique, se reproduira à la fin comme pour nous signifier le questionnement d'Hadriaan face aux convictions douteuses qui avaient motivé son engagement. Et que dire de l'histoire de ce garçon qui mangeait des pivoines jusqu'à en mourir?

J'ai toujours ressenti un malaise certain devant le fait qu'on arrivait à faire d'un drame de guerre un beau spectacle avec tout l'éclat d'un feu d'artifice. Sans oublier les ralentis qui venaient donner une dimension fantastique à l'éclatement de la chair à canon. Avec André Delvaux, je n'ai pas été victime de ce genre de malaise. On ne surprend pas de caméra risquant la vie coûteuse de son appareillage entre deux tanks ennemis. Le peu qu'on nous montre se trouve en situation à l'occasion des actualités dans une salle de cinéma. On voit surtout une femme qui se débrouille plutôt bien, seule dans sa maison. Il y a le boucher, sympathique à la cause du mari de Liève, qui lui réserve des morceaux de choix. On entend bien quelques bruits de bombardements, mais ils ne sont pas plus inquiétants que des voisins qu'on veut ignorer. Il y a l'attitude un peu dédaigneuse du facteur. Cependant, Liève ne semble pas s'en formaliser. On lui a signifié que la guerre, c'était l'affaire des hommes exclusivement. Qu'elle soit d'accord ou non avec son époux, cela n'ébranle en rien la détermination d'Hadriaan. De guerre lasse, Liève semble avoir adopté l'attitude de celle qui attendra la fin des hostilités. Son rôle, c'est de préparer le repos de son guerrier qui tarde à venir. Tout le reste n'est que politique et agitation pour mâles plus ou moins éclairés.

Les événements prennent une autre tournure, quand elle se surprend à héberger François, un officier de la résistance. Partagée entre la fidélité à son mari et les assiduités de François, Liève finira par succomber aux avances de ce dernier. Dès lors, les doutes prennent d'assaut la résistance plus ou moins passive de Liève. A partir de ce moment, sans montrer les ravages de la guerre, je n'ai jamais senti aussi présent un champ de bataille dans une maison.



On reconnaît là l'art d'un Delvaux qui sait jouer des contrastes pour insinuer le trouble comme un levain dans la pâte d'un home douillet. Tantôt, la caméra palpe furtivement la peau frémissante des amants. Tantôt, elle les surprend dans une position stylisée. Des plans courts succèdent à un panoramique qui va chercher la floraison avant d'atteindre les gens, comme si la nature criait la vie pour lancer l'avertissement de se méfier d'une guerre où la haine devient une sorte de vertu patriotique. Certains plans extérieurs affichent effrontément la rutilance de la vie, tandis qu'à l'intérieur, des plans sombres ourdissent des inquiétudes qui vont jusqu'à taquiner le suspense.

Tout ce jeu de contrastes arrive à créer un tissu qui laisse deviner graduellement un paysage de bataille. Ce paysage, malgré des détails longuets dans la dernière partie, se présente comme le reflet d'un tableau intérieur qui nous branche sur le portrait psychologique d'une femme s'éveillant peu à peu à une certaine lucidité qui l'invitera à quitter chien et loup pour entreprendre une vie plus autonome, après avoir donné un enfant à Hadriaan. Elle laisse derrière elle un Hadriaan tout entier à la défense de ses convictions politiques et un François qui table sur son influence de résistant pour le sortir de cette impasse.

Le plaisir qu'on prend à voir ce film ressemble à celui qu'on peut éprouver face à un portrait

qui vous regarde dans les yeux comme pour vous supplier de traverser les apparences pour atteindre les rivages d'une solitude intérieure. Cette solitude ne demande qu'à être habitée par l'intelligence du cœur de ceux qui cherchent dans un film autre chose que du bruit et des émotions à fleur de pellicule.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: André Delvaux — Scénario: Ivo Michiels et André Delvaux — Images: Charlie Van Damme — Musique: Etienne Verschueren — Interprétation: Marie-Christine Barrault (Liève), Rutger Hauer (Hadriaan), Roger Van Hool (François), Bert André (le boucher), Senne Rouffaer (le prêtre), Raf Reymen (l'oncle Georges), Mathieu Carrière (le soldat venu d'Allemagne), Hector Camerlynck (l'oncle Odilon) — Origine: Belgique — 1978 — 108 minutes.

THE CHANT OF JIMMIE BLACKSMITH ●

C'est avec un certain retard que nous parvient enfin cette réalisation australienne datant de plus de deux ans. Il valait la peine de mettre notre patience à l'épreuve, car, dès les premières images, *The Chant of Jimmie Blacksmith* s'avère envoûtant comme un ancien rituel aborigène, mêlant le sacré de son exécution à la violence de ses gestes jusqu'à ce qu'aucune distinction ne soit rendue possible. Plus un cri qu'une plainte, mais à la fois coup et prière, ce film remarquable par sa rigueur de ton possède une force à l'état brut à laquelle on ne peut manquer de s'identifier, l'ayant tous enfouie quelque part au fond de nous-même. Puissante réaction désespérée face à une intolérance inhumaine, réaction menant à une auto-destruction inexorable comme celle qui termine tout bon chemin de croix, il s'agit du vibrant plaidoyer d'un peuple en mal de vivre, d'une culture cherchant avidement sa place au soleil.

La triste aventure de Jimmie Blacksmith s'est véritablement déroulée au début du siècle en Australie, alors que grondait la sourde menace d'une guerre d'indépendance face à

l'Angleterre, la mère patrie. Jeune aborigène noir, issu d'un peuple méprisé et ignoré par la classe dirigeante blanche cruellement raciste, Jimmie Blacksmith tourne le dos à son passé et sa tradition autochtones pour gagner respectueusement et convenablement sa vie selon les règles prévalant à l'époque. Subissant une éducation méthodiste stricte, courbant l'échine devant les multiples humiliations qu'il ne cesse de recevoir, il s'efforce d'entrer dans cette société bourgeoise pour se voir rejeté brutalement par ses représentants. Amèrement déçu et désillusionné, Jimmie Blacksmith amorcera une sanglante vengeance, utilisant dans une explosion de violence les concepts que les blancs lui ont appris, c'est-à-dire la haine, le mépris, le meurtre et la saveur libératrice du sang.

The Chant of Jimmie Blacksmith est un long métrage violent, d'une violence primitive à laquelle se soumet la société dite civilisée, à défaut de l'apprivoiser comme le font les tribus aborigènes. Tout n'y est que rigueur, âpreté: les majestueux paysages australiens ne deviennent que de farouches et sauvages forêts; les images sont franches et cinglantes, parsemées de cadavres d'animaux ou d'humains vidés de toute vie apparente, où même le dernier repos semble une incessante torture qui déforme les visages. En fait, tout le film est construit sur la base d'émotions pures, vidées de tout sentiment.



talisman superflu qui n'aurait pas sa place dans ce hurlement cinématographique: l'accouchement tout comme l'agonie se parseme de douleurs et de plaintes déchirantes, le murmure n'est qu'un cri proféré à voix basse, et l'amour se confond avec la mort dans une ronde de chairs en sueurs et en sang. Le montage est de glace, le gros plan délaisse ses caresses pour une brûlante morsure et ce qui ne devait être qu'un simple film se transforme soudainement en une toile de sentiments tendues à l'extrême et prête à se déchirer à la prochaine image. On assiste à du cinéma-instinct, on observe, on surveille avec l'attention minutieuse d'un entomologiste penché sur ses insectes. On tue la poésie dans l'oeuf par ce regard froid, et le sublime crépuscule qui domine la vallée disparaît pour ne devenir qu'un quelconque astre solaire sombrant dans un amas de verdure desséchée. Le chant de Jimmie Blacksmith n'a plus rien d'un chant, car la musique s'est évanouie, et l'humain n'a de son appellation qu'une vague apparence. Jusqu'à la violence qui est exorcisée car, représentée comme la seule issue possible, elle se débarrasse de l'horreur spectaculaire qui lui est habituellement associée, rendant par le fait même son exploitation impossible.

La société australienne se décompose sous les coups de haches d'un aborigène enragé pour finalement s'écrouler sur elle-même lourdement, emportant tout dans son tombeau et ne laissant derrière elle qu'un sourire ironique inoubliable, celui d'un Jimmie Blacksmith brillamment interprété par un débutant, Tommy Lewis.

Richard Martineau

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Fred Schepisi — Scénario: Fred Schepisi, d'après le roman de Thomas Keneally — Images: Ian Baker — Musique: Bruce Smeaton — Interprétation: Tommy Lewis (Jimmie Blacksmith), Freddy Reynolds (Mort), Ray Barrett (Sarrell), Jack Thompson (Neville), Peter Carroll (McReady), Elizabeth Alexander (Graff) — Origine: Australie — 1977 — 122 minutes.

L E SAUT DANS LE VIDE ● Ces rideaux tirés. Ce jour blafard et livide. Cet air qui pèse. Ce bleu gris des meubles et des regards. Ce bleu gris partout. Ce bleu gris m'étouffe. Une idée, soudain, une idée qui persiste: celle de faire moi-même le saut dans le vide, la rue ou la neige, au terme d'une projection qui n'en finit plus de s'alourdir. Non, rien à faire. Je n'arrive pas à apprivoiser ce condensé de désespoir et d'agonie. Pourtant, et j'en conviens, son intérêt n'est certes pas en doute, notamment les interprètes brillants qu'on a élus pour l'animer. Marquant Piccoli. Émouvante et belle Anouk Aimée.

Précisons d'abord l'histoire: un appartement romain sans soleil, crispé sous ses verrous, déprimant au possible. Milieu petit bourgeois. Lui, c'est le juge Mauro Ponticelli. La cinquantaine, une réussite sociale. Il est, au travail comme à la maison, une sorte de prototype du pouvoir acquis et immuable. Elle, c'est Martha, même âge, ou à peu près, évoluant dans son ombre, soumise et inhibée, mais peut-être plus sensible. Obéissante, son rôle la confine à l'air vicié et poussiéreux de leur niche. Eux deux, non pas mari et femme, mais frère et soeur, dans la dépendance l'un de l'autre, gelés en un rapport presque sadomasochiste imbu d'une affection fade et plate. Ensemble, ils partagent la grisaille d'une enfance morbide marquée par la présence d'un frère fou dont l'angoissant souvenir hante leurs cauchemars et leur rappelle incessamment que la folie pourrait les surprendre eux aussi.

À travers cela, un existence morne. Pas une fenêtre ouverte. Des soirées et des repas bien peu alléchants. Une précision des mouvements. Plein de petites manies en vase clos. Et là-dedans: Anna, la bonne, une bonne vivante d'ailleurs, puis son fils Giorgio, toute l'énergie de son âge. Mais Mauro agacé n'hésitera pas à lui crever son ballon. Son monde aseptisé n'est pas celui des enfants fantomatiques et espionnes. Ils se contentent d'errer la nuit. Comme des souris.

Mais voilà que Martha devient un peu bizarre. Gestes étranges. Chuchotements dans sa chambre. Absences et rituels. Mauvais traitements à ses poupées de jeune fille. Sa ménopause de placard n'a pas une consonnance normale.

Mauro s'en inquiète craignant l'image sociale d'une folle déviance mais aussi, au fond de lui-même, une possible contagion. C'est ainsi qu'intervient Giovanni Sciabola, un marginal louche, pas vraiment plus réjouissant que les autres. Il aurait possiblement poussé sa maîtresse au suicide. Mauro tente de le persuader de faire de même avec sa soeur. Echec. On assiste alors à la liaison de Sciabola avec Martha qui, grâce à cette aventure, semble peu à peu s'épanouir. De la folie, elle est délestée. Elle s'absente enfin de son univers claustrophobique.

Mais pas nous, le cinéaste préférant nous y laisser enfermés avec Mauro qui seul s'y éternise. Martha accompagne Anna à Ostie pour la fin de semaine. Mauro, blotti dans son coin, est resté seul avec ses fantasmes. Seul, sans personne à dominer. Progressivement il sombre dans le délire. La caméra s'agite enfin. Des dédales, puis le balcon qui s'offre à lui: le saut dans le vide. C'en est fini, pour lui, pas encore pour nous. Dans une chambre, une porte ouverte sur l'horizon, Martha s'éveille en sursaut. Un cauchemar expire, une femme se libère. Elle se blottit sur l'enfant d'Anna. Sa vie à lui est à faire. Elle ne peut pas être pire.

C'est terminé et je n'arriverai pas à déguiser ma première impression. Je n'ai pas aimé cela. Pourquoi m'en cacher? Respect pour un réalisateur de talent? Non pas. Tout simplement parce qu'il ne s'agit pas d'un mauvais film. Son propos est intelligent, son traitement, sans être brillant, fort honnête. L'univers asphyxiant qu'il dépeint est plausible; la thématique qu'il sous-entend intéresse. Bien sûr, on est en droit de s'étonner qu'une oeuvre s'enlisant dans deux heures de désespoir puisse enfin déboucher sur l'image d'un renouveau à venir. C'est un choix. L'artiste ne se libère finalement que de ce qu'il a à délivrer. Le film de Bellocchio n'en est pas pour autant positif. Je me permets de douter que le saut de Mauro change considérablement le vide de Martha.

Mais il y a plus: le statisme. Pas seulement celui de l'image, encore que celle-ci se vivifie ici et là lors des éclatantes rondes nocturnes des enfants fantômes, qu'elle s'affole enfin avec la panique de Mauro, mais surtout celui de la trame dramatique. Nous sommes au plus profond d'un malheur. Comme d'autres, il a le droit de se faire



entendre, son absence de porte de sortie, par contre, le rendant moins facile d'accès. Je m'explique. Les personnages de Bergman, par exemple, sont par l'infortune souvent très affectés. Ils ne sont pas fous et possèdent cette capacité de comprendre leurs maux. Les protagonistes de Bellocchio sont beaucoup plus malades. Ils n'ont plus la possibilité de se prendre en main. Sans s'en rendre compte, ils avancent ou reculent. Le film est bloqué. On a tourné en rond. Trop longtemps. Frustré, on risque d'étouffer.

Néanmoins, on persiste. Serait-ce Piccoli qui impressionne? Cannes la première n'a pu s'empêcher de couronner Mauro Ponticelli, obsessif et prisonnier de lui-même, sur la corde précaire de la normalité. Un rôle pas facile. Anouk Aimée? De moindre importance, il est vrai, son prix de meilleure interprétation féminine à Cannes pouvait risquer de surprendre. Mais pas en égard à son intensité. Douce, étrange, dans un rôle qui convient à son âge, son visage même triste, illumine.

Et c'est sur l'air de cirque nostalgique et débile, (une musique superbe de Nicola Piovani) qu'au terme du spectacle, j'ai enfin compris qu'on m'avait trompé. Je venais d'assister à un film de qualité conçu pour déplaire. Au cinéaste dominateur, le spectateur masochiste. Je refuse d'être la victime. Mieux vaut faire le saut!

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Marco Bellocchio — Scénario: Marco Bellocchio — Images: Beppe Lanci — Musique: Nicola Piovani — Interprétation: Michel Piccoli (le juge Mauro Ponticelli), Anouk Aimée (Martha Ponticelli), Michele Placido (Giovanni Siabola), Gisella Burinato (Anna), Antonio Piovaneli (Quasimodo), Anna Orso (Marilena), Giampaolo Saccarola (le frère fou), Adriana Percorelli (Sonia), Paola Ciampi (la mère de Ponticelli), Piergiorgio Bellocchio (un frère de Ponticelli), Enrico Bergier (un frère de Ponticelli) — Origine: Italie — 1980 — 120 minutes.



PILE OU FACE ● On pourrait dire de *Pile ou face*, la dernière réalisation de Robert Enrico, que c'est un film policier «honnête», sans plus. Pourtant le réalisateur du *Vieux Fusil* n'a rien ménagé pour allécher le spectateur. Il a choisi Philippe Noiret et Michel Serrault pour tenir les rôles principaux et il a fait ficeler les dialogues par l'incredable Michel Audiard.

Néanmoins, malgré ces noms prestigieux et beaucoup d'agitation, la «mayonnaise» n'a pas pris. Pourquoi? Partons des faits. Quelques mois avant leur 25e anniversaire de mariage, Edouard Morlaix et son acariâtre de femme se disputent tout en posant les rideaux. Et paf! Voilà qu'on retrouve madame cinq étages plus bas, la nuque brisée. Simple accident ou meurtre conjugal? L'inspecteur Baroni, veuf comme Morlaix, penche justement pour cette dernière hypothèse. Pauvre Morlaix! Pour quel motif ce bougre de Baroni s'acharne-t-il tant sur cet honnête comptable qui rêve de soleil et de vahinés sans avoir l'audace de réaliser ses désirs?

Il était difficile pour Robert Enrico de ne pas éviter l'analyse psychologique. Visiblement mal à l'aise dans ce genre, il a choisi de faire diversion. Une affaire de drogue lui sert d'alibi. La jeunesse dorée de Bordeaux s'en mêle. La politique et la finance ont la partie belle dans cette sombre combine aux ramifications internationales. On voit d'ici les jeux de coulisse pour étouffer l'affaire rapidement. L'idée est séduisante. Enrico sait adroitement tirer parti du trafic des drogues pour titiller la sensibilité aux abois des Français.

On est donc bien prêts à «marcher» dans cet-

te poursuite pour coincer le méchant revendeur d'héroïne. Seulement, voilà, l'auteur n'y croit pas plus que vous et moi croyons au père Noël. Les nombreux rebondissements tombent à plat. Les répliques-choc d'Audiard nous sont assénées avec une étourdissante régularité. Quant au suspense, il manque de souffle et finit en queue de poisson. Le réalisateur croit-il davantage à la confrontation entre les deux hommes?

Heureusement, l'interprétation de Philippe Noiret et Michel Serrault rescape cette froide mécanique qui glisse inexorablement sur les rails de l'ennui. Bouffi, mal rasé, Noiret campe à merveille un inspecteur bougon, complètement désabusé de la vie et de sa carrière. Sorte de croisement entre Maigret et Colombo, l'inspecteur Baroni est pourvu, comme eux, d'un flair infallible. C'est un poète de la déduction, un intuitif révolté; il ne partage pas du tout le goût de ses collègues pour se tailler une situation. Les désarrois de cet homme marginal et solitaire, Noiret les exprime avec une justesse et une conviction qui nous rendent immédiatement sympathique ce personnage bourru.

Plus discrète, l'interprétation de Michel Serrault reflète fort bien les valeurs petites bourgeoises de l'obscur fonctionnaire de province. Pas d'excès donc. Sa vie sera réglée comme une horloge. Même ses rêves et ses désirs ont la régularité du métronome. Chez ces deux hommes, aux personnalités diamétralement opposées, naîtra une amitié complexe et orageuse. Le sentiment réciproquement partagé d'avoir raté leur vie les rapproche. Le meurtre de leur femme respective les fait complices.

Il y avait beaucoup à dire sur les rapports entre ces deux quinquagénaires veufs et meurtriers. Mais Enrico s'en garde bien et préfère nous égarer dans les fausses pistes d'un thriller éventé.

Ecarté de l'affaire de drogues par une mise à la retraite anticipée, «l'incorruptible» Baroni accepte le premier pot-de-vin de sa carrière et s'enfuit avec Morlaix au pays du soleil. Mais cette fin ne convainc personne. En refusant résolument d'approfondir l'analyse psychologique de ses personnages, Robert Enrico condamne son film à la fadeur et à l'oubli. Dommage!

Fulvio Caccia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Robert Enrico — Scénario: Marcel Jullian, Robert Enrico et Michel Audiard, d'après le roman d'Alfred Harris, «Suivez le veuf» — Images: Didier Tarot — Musique: Lino Léonardi — Interprétation: Philippe Noiret (l'inspecteur Baroni), Michel Serrault (Edouard Morlaix), Dorothee (Laurence), André Falcon (Larrieu), Jean Desailly (le préfet de police) — Origine: France — 1980 — 105 minutes.

FORT APACHE, THE BRONX ●

Qui n'a pas entendu parler de ce quartier auquel on associe les qualificatifs les plus horribles? Le Bronx: une plaie au visage d'une ville, une blessure insensible aux remèdes successifs. La drogue, le crime, la violence s'y côtoient dans une ambiance surréaliste. Du Bronx, on discerne la ligne grise uniforme des gratte-ciel de Manhattan, symbole de richesse et d'invulnérabilité: à l'outrage, ou ajoute la provocation.

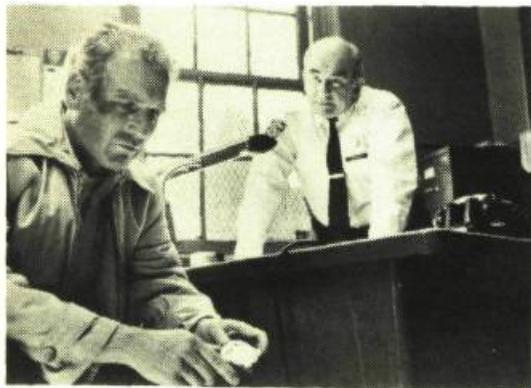
Sur cette toile de fond dramatique, le réalisateur Daniel Petrie présente l'histoire d'un homme: Murphy. Policier au poste 41, celui du Bronx, il est dans la quarantaine. Père de trois enfants, divorcé, il vit seul. Son personnage, à l'apparence détendue, nous paraît sympathique. Avec ses quinze années d'ancienneté, il fait figure de vétéran aux yeux de son jeune partenaire de patrouille Corelli. Les recrues zélées et les vieux routiers intégrés n'ont pas leur place

ici. Ainsi, leurs confrères forment un groupe particulièrement hétéroclite. L'un d'eux dort debout pendant le discours du capitaine, l'autre déclare péremptoirement qu'il vaudrait mieux démolir entièrement ce quartier et en jeter les débris dans l'East River. Quant au capitaine, bientôt remplacé par un autre plus vigoureux, il ne rêve pour sa retraite que de golf et de Floride... Les patrouilles quotidiennes sont troublées tantôt par des poursuites à pied de jeunes brigands aux pieds agiles, tantôt par l'arrestation de prostituées ou de souteneurs. Cette juxtaposition de tranches de vie plus ou moins cocasses constitue la trame du film. La mise en scène respecte les règles propres à la présentation d'un récit linéaire et, toute bien menée qu'elle soit, l'action n'exhale pas un sentiment de vigueur ou d'originalité. Le scénario et un montage traditionnel n'exigent aucun effort particulier du spectateur qui suit le déroulement articulé normalement de l'histoire. A cette représentation descriptive des lieux et du mode de vie vient se greffer, en rebondissements successifs, le cœur du drame.

Au cours d'une émeute, Murphy et Corelli, parvenus sur le toit d'un immeuble pour y arrêter des manifestants, voient un de leurs confrères, Morgan, jeter un adolescent du haut d'un édifice voisin. Murphy est confronté à un drame effroyable: doit-il suivre sa conscience et dénoncer son collègue ou alors conserver le secret de cet acte repoussant?

Isabella travaille comme infirmière à l'hôpital du quartier. Née dans le Bronx, elle en connaît les aspects les plus sordides. Héroïnomane, elle subit ce milieu noir avec lequel sa vivacité, son courage contrastent. Murphy et Isabella tombent amoureux. Toutefois, victime d'un quiproquo, elle succombera à une dose trop forte de drogue: avec elle disparaît l'espoir du renouveau. Murphy dénoncera son confrère et démissionnera. Pourra-t-il cependant couper les ponts de façon définitive avec ce métier?

Fort Apache, the Bronx présente des aspects intéressants. L'action se situe dans un quartier propre aux rebondissements dramatiques, un quartier plein de tension et de violence sournoise. L'étude du comportement d'individus plongés dans ce milieu, l'élaboration d'un



scénario basé sur leurs réactions face à des faits défiant l'imagination suscitent évidemment l'attention. Le jeu des acteurs est nerveux à souhait et leurs personnages s'affirment constamment. Paul Newman et Rachel Ticotin, dans les rôles principaux, nous émeuvent et on soupçonne l'intensité dramatique de ce qu'aurait pu être ce film si l'auteur l'avait réalisé avec plus de lyrisme. Malheureusement, le traitement du sujet ne dépasse pas la mise en forme d'un scénario cousu de fil blanc, alors qu'en donnant à son travail un caractère résolument noir, un peu à l'image de *Taxi Driver*, Petrie aurait fait de *Fort Apache, the Bronx*, un constat courageux et sans compromis. Martin Scorsese transportait le spectateur dans une atmosphère empreinte de violence et la puissance des sentiments exprimés traduisait une indéniable sincérité de la part du héros. De *Taxi Driver*, on sortait troublé et inquiet; du film de Petrie, on conserve une impression équivoque: l'inguérissable blessure du Bronx deviendra une meurtrissure qu'un remède bénin soulagera à peine. Un tel film effleure la réalité et on le regrette.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Daniel Petrie — Scénario: Heywood Gould et Kathleen Beller — Images: John Alcott — Musique: Jonathan Tunick — Interprétation: Paul Newman (Murphy), Edward Asner (Connolly), Ken Wahl (Corelli), Rachel Ticotin (Isabella), Danny Aiello (Morgan), Pam Grier (la prostituée meurtrière), Sully Boyar (le capitaine du début) — Origine: États-Unis — 1981 — 123 minutes.

C HÈRE INCONNUE ● Les films de Moshe Mizrahi sont une variation sur un thème unique: «les bizarreries d'amour de gens qui en manquent». Des *Stances* à *Sophie* à *Chère inconnue*, en passant par *La vie devant soi*, c'est toujours de cela dont il s'agit. Et ces «bizarreries» se situent à travers un couple, ou une femme et un enfant, ou, ici, entre un frère et une soeur.

Chère inconnue provient d'un roman anglais de Berenice Rubbens «I Sent a Letter to My Love». Avec l'aide de Gérard Brach, le réalisateur a transposé le récit du Pays de Galles à la Bretagne. C'est pourquoi nous ne sommes pas très loin de Brest et que Gilles se plaît à examiner la mer au télescope. Car il a été victime d'un accident et ne peut se déplacer qu'à l'aide d'une chaise roulante que pousse ou sa soeur Louise ou la voisine Yvette. Et nous voici en présence du trio qui va jouer la comédie dramatique des amours.

L'auteur a réussi à nous faire connaître ces trois personnages à l'aide de touches délicates et de comportements significatifs. Gilles est un je-m'en-foutiste qui dissimule ses sentiments. Négligent et exigeant, il n'hésite pas à piquer une crise pour qu'on satisfasse ses caprices de grand enfant gâté. Louise a sacrifié sa vie pour rester près de son frère, mettant de l'ordre dans la maison et s'occupant de le véhiculer à la mer. Jusqu'au jour où découvrant qu'il est possible de fracasser le mur d'une solitude à deux, elle risque une petite annonce dans un journal: «Femme sans enfant aimerait rencontrer...». Et si incroyable que cela soit, c'est son propre frère qui lui répond. Alors commence une correspondance où les subterfuges de toutes sortes camouflent le personnage de la soeur. Louise devra inventer mensonge sur mensonge pour jouer le rôle de l'inconnue.

La première lettre qu'elle reçoit est une véritable révélation. Son frère parle de sa soeur en des termes qui la touchent profondément. Elle n'avait jamais pensé que Gilles avait une telle admiration pour elle et même de l'amour. Cela l'enhardit et la correspondance continue où chacun avance perceptiblement dans les arcanes du coeur. L'épreuve suprême sera la rencontre de Béatrice (car Louise a pris le surnom de Béatrice dans sa correspondance) et de Gilles. Il faudra un double pour assurer

la visite éprouvante. Et tout va... On voit ainsi jusqu'à quel gouffre se sont aventurés les deux épistoliers. Comment cela finira-t-il?

Moshe Mizrahi a mis une grande attention à décrire les personnages qui sont pour ainsi dire emmurés dans le logement du frère et de la sœur. Car il y a très peu de scènes qui se déroulent à l'extérieur. Nous sommes constamment en présence de trois êtres «condamnés» à se comprendre, à se disputer... à s'accepter. Car il ne faut pas oublier Yvette, la voisine, qui, chaque matin, apporte, avec la miche de pain, les nouvelles. Elle est l'objet de risée et de sympathie. Puritaine à l'excès, elle n'accepte ni la grivoiserie, ni la familiarité. Pourtant Gilles a les mains baladeuses et les yeux vibrants. Mais Yvette, la prude, ne l'entend pas ainsi, s'étonnant des libertés de Gilles. Et cela ne va pas sans laisser paraître toutefois quelque jalousie de la part de Louise.

Si le récit se suit avec intérêt, on peut remarquer que l'auteur n'a pas eu beaucoup d'imagination pour traduire la correspondance des deux élus. Il faut dire qu'il n'était pas facile de faire rendre le texte des lettres sans utiliser la voix off qui devient vite un cliché. Heureusement, il y a les acteurs qui assument admirablement leurs rôles. Simone Signoret, par sa présence imposante, plante une Louise nerveuse, susceptible, soupçonneuse et généreuse. Jean Rochefort, malgré le handicap de son personnage, s'affirme avec sa voix vibrante, son air décidé et sa sensibilité rentrée. Quant à Delphine Seyrig, elle est la révélation du film. Jamais on ne l'a vue aussi sautillante, incarnant une pimbeche sympathique aux commérages (peu)



troublants et pour qui l'amour a ses secrets bien gardés. Comme l'auteur a su utiliser ces trois acteurs avec un brio remarquable, le film reste attachant.

Ces gens qui manquent d'amour finissent par le trouver. Mais il y a toujours quelqu'un de sacrifié. Ici, c'est *Chère inconnue*.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Moshe Mizrahi — Scénario: Moshe Mizrahi et Gérard Brach, d'après le roman *I Sent a Letter to Me Love*, de Berenice Rubens — Images: Ghislain Cloquet — Musique: Philippe Sarde — Interprétation: Simone Signoret (Louis Martin), Jean Rochefort (Gilles Martin), Delphine Seyrig (Yvette), Dominique Labourier (Catherine), Geneviève Fontanel (Béatrice), Madeleine Ozeray (la vieille dame) — Origine: France — 1980 — 96 minutes.

ALLEGRO NON TROPPO ● Le dessin animé a bien changé. Nous sommes loin des jolies tendres de Walt Disney, et du comportement sado-masochiste des bandes de Tex Avery ou des UPA des années cinquante. Avec Bakshi, le dessin animé devient constat social, commente l'actualité de façon virulente, dénonce le racisme, la drogue, la pornographie, ou se fait histoire piégée du rock américain. En Europe, depuis belle lurette, les réalisateurs tchèques, yougoslaves, hongrois et polonais ont utilisé le dessin animé à des fins parfois moralisatrices, souvent en fustigeant les travers de leurs contemporains, et très souvent en dénonçant les carences politiques.

Bruno Bozzetto ne fait pas exception. Chef de file, avec Dino Zac, du renouveau du 7e Art en Italie, il a signé, entre 1958 et 1974, quelques dix-sept courts métrages et trois longs métrages, sans compter une douzaine d'œuvres d'amateur entreprises depuis 1953, ni les dizaines de spots publicitaires réalisés pour la télévision. Donc, en 1974, Bozzetto entreprend *Allegro non troppo*, film superbe, drôle, intéressant et surtout jamais fait, dit-il. Erreur: nous sommes en présence d'un anti-*Fantasia*, ce chef-d'œuvre étonnant réalisé par Walt Disney en pleine guerre. Bozzetto en reprend le mécanisme, substitue à Stokowski une espèce de chef d'orchestre inepte, présente un orchestre de vieilles dames directement sorties

des cahiers d'un Faizant revu et corrigé par Brétecher, et utilise thèmes et musiques dans un état d'esprit identique à l'original: ainsi le Boléro de Ravel fait-il pendant au Sacre du Printemps dans *Fantasia*, et brode de façon farfelue sur le thème très sérieux de la création du monde; le Prélude à l'après-midi d'un faune sert de développement à une histoire ricanante douce-amère que certainement ni Mallarmé ni Debussy n'auraient imaginée: le faune en question est un petit vieux édenté et qui perd ses cheveux, trop décrépît désormais pour courtiser et séduire la nymphe. La Valse triste de Sibélius sert de fond sonore à une étrange et admirable évocation onirique d'un chat qui se souvient de la maison, chaude et affectueuse, où il habitait, et dans les ruines de laquelle se situe l'action, si l'on peut dire. Carrément plus comique, le concerto en ré dièse de Vivaldi nous montre une abeille butineuse et active gênée dans son travail et sa vie quotidienne par les ébats d'amoureux dans SON champ et SON herbe, et SES fleurs — on se souvient immédiatement du «Bumble Bee» dans *Melody Time*, de Walt Disney —. Et ainsi de suite...

Je dois avouer que le film m'a plu, beaucoup, au niveau du dessin animé, et du graphisme, vif, percutant, souvent original, et fluidement mis en scène. Par contre, ce que je n'ai pas du tout aimé, ce sont les liens entre les personnages vivants, liens qui sont bêtes, ennuyeux, mal photographiés, et surtout de mauvais goût. Liens,

en effet, qui enserrant le propos jusqu'à l'étouffer, et c'est grand tort. Aussi, n'irai-je pas plus loin dans la description de cette excroissance malade et maladroite qui, non seulement n'ajoute rien au film en lui-même, mais au contraire, en brise la continuité et le propos.

La finale, par contre, rachète cette erreur à un prix fort décent: réaliser en quarante secondes un feu d'artifice aussi superbement orchestré, sans jeu de mots, voilà qui est rare, et digne d'un maître. Il faut le finir, ce film. On fait donc appel à une espèce de brute archivée qui va ouvrir des boîtes, ou des cartons en forme de petits théâtres sur la scène desquels vont se jouer une quantité de sketches brefs et percutants: épreuves sportives, opérette, catastrophe, etc... Et le cadre qui circonscrit ces scènes devient celui où se retrouve le spectateur, lui-même regardé par un personnage animé... Tour de passe-passe subtil et remarquable qui justifie à lui seul le talent de Bozzetto animateur.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Bruno Bozzetto — Scénario: Bruno Bozzetto, Guido Manuli et Maurizio Nichetti — Musique: Debussy, Dvorak, Ravel, Sibélius, Vivaldi et Stravinsky — Interprétation: Maurizio Nichetti (le graphiste), Nestor Garay (le chef d'orchestre) — Origine: Italie — 1976 — 73 minutes.

