Document generated on 05/03/2024 10:03 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Sur nos écrans

Number 108, April 1982

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51023ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1982). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (108), 22–40.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1982

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

SUR NOS ECRANS

EUGENIO • Dans la soixantaine, Luigi Comencini continue de nous étonner avec ses films sur l'enfance malheureuse. C'est le cas avec *Eugenio* qui retrace l'itinéraire d'un enfant ballotté à l'intérieur de sa propre famille. Eugenio voudrait bien qu'on lui explique pourquoi il est de trop, quand il se trouve quelque part.

Comencini a souvent abordé, dans sa prolifique production, l'univers de l'enfance. Son tout premier court métrage, *Bambini in citta*, filmait des enfants dans une ville détruite. Cette préoccupation, d'après lui, viendrait du fait qu'il a souffert d'avoir eu un père maltraité par la vie et qu'il a perdu en bas âge. Il a souffert aussi de l'autoritarisme plus ou moins discret d'une mère qui l'étouffait. À 12 ans, Comencini était victime de cauchemars qui lui faisaient craindre d'être abandonné par sa mère. Beaucoup plus tard, il s'est rendu compte qu'il avait fait tous ses films comme une sorte de défi lancé à sa mère qui considérait le cinéma sous l'angle d'une entreprise quasi diabolique.

D'aucuns se souviennent de *L'Incompris*, réalisé en 1966, qui a su toucher les coeurs les plus endurcis. Même lorsqu'il aborde le mélodrame, Comencini fait passer les gros sentiments et les situations pénibles par le creuset de l'intimisme et des subtilités psychologiques. Cela débouche assez souvent sur une oeuvre d'art s'adressant à une très large clientèle.

Eugenio, qui aurait pu faire verser quelques larmes vite oubliées, se révèle un drame d'une densité remarquable. Il laisse des traces longtemps après sa vision, parce que

Comencini l'a fait avec l'intelligence du coeur et une maîtrise certaine des moyens cinématographiques. Notre premier contact avec Eugenio a lieu dans une automobile. Il s'amuse avec le volume de la radio. Ce qui a le don d'exaspérer Moustache, un ami de la famille, qui, pour donner une leçon à ce malotru, l'abandonne sur la route devant le conduire à son père, en partance pour Londres. C'est ainsi que disparait Eugenio à l'âge de 11 ans. Au début, le spectateur ne comprend pas le manque d'enthousiasme d'Eugenio face à un beau voyage à l'étranger. À la fin, on comprendra mieux pourquoi ce dernier tourne le dos à sa famille qui l'a toujours trompé.

Entre temps, le réalisateur, par d'habiles retours en arrière puisant à même les souvenirs des personnages impliqués dans cette affaire, ira chercher en profondeur les raisons de la fugue d'Eugenio. C'est ainsi qu'on apprendra qu'Eugenio a été engendré durant la contestation étudiante de 68. C'est une sorte d'enfant de la révolution. Très tôt, Fernanda, une féministe militante, et Giancarlo s'adonnent à des chicanes de ménage que les conditions de la vie viennent envenimer. C'est à la suite d'une querelle dans un train qu'on oubliera l'enfant dans son berceau. Et toute la famille de se mettre en branle pour aller cueillir la victime au prochain arrêt du train.

Le sujet n'est pas neuf. Mais, ce qui fait l'originalité du film de Comencini, c'est son traitement. Ce recours systématique au flash-back aurait pu devenir lassant. Tel n'est pas le cas, puisque cela ressemble au travail d'un enquêteur à la recherche d'un ou de plusieurs coupables. Et il fait de chacun de nous une sorte d'enquêteur découvrant, au hasard des rencontres et des souvenirs, une part de la vérité de chacun des personnages, contrariés dans leurs projets. Ce montage en coups de sonde finit par nous faire saisir le désarroi d'Eugenio qui, ne sachant plus à quel parent se vouer, fausse compagnie à tout ce monde qui lui veut tellement de bien qu'il ne cesse de lui faire du mal.

Même si la sympathie de Comencini va à l'enfant incompris, il n'en souligne pas moins les défauts et les agacements. Mais, les adolescents possèdent-ils d'autres moyens que le bruit et le dérangement pour affirmer qu'ils existent? L'enfant qui joue dans le film n'est pas d'une beauté à faire se retourner toutes les mamans de la terre sur son passage. Ses yeux n'emprisonnent pas de charge émotive rentrée à vous faire crier au petit génie de l'acteur. Non. Il est là, tout simplement avec ses taches de rousseur et ses petits malheurs. Le couple ne fait pas carte de mode. Il ressemble à beaucoup d'autres. Comencini ne veut pas nous émouvoir d'une façon superficielle. Il fait appel au bon sens et à la compréhension.

Notre gamin découvre plus malheureux que lui dans la personne de Guirino pour qui il se prend d'affection. Il trouve les animaux plus attachants que les grandes personnes qui sont pourtant capables d'avoir de l'affection pour les petits chiens. Je n'arrive pas à oublier cette séquence où, pendant une autre chamaillerie d'après réveillon, Eugenio va automatiquement préparer ses bagages pour aller chez son grand-père maternel. La façon de filmer cette démarche est d'une efficacité troublante. Comme d'habitude, Comencini ne néglige pas le plan social qui fait partie intégrante de ce drame. Les conditions de vie y jouent un rôle important et donnent parfois dans l'humour acidulé. À preuve, cette demande d'aide à la police pour retrouver l'enfant. Pour être en règle avec la loi, comme Giancarlo et Moustache ne portent pas plainte, notre policier se croit dans l'obligation d'arrêter Moustache pour abandon de mineur, afin d'entreprendre les recherches d'usage. Qui dit mieux?

Eugenio nous dit que ces enfants qu'on prête à l'un et à l'autre avant de les donner au marché du travail qui n'en veut pas ont peu de chance de se réconcilier avec la vie. C'est encore une question d'amour. Et c'est par amour du cinéma que Comencini a si bien conçu son film.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Luigi Comencini — *Scénario:* Luigi Comencini et Massimo Patrizi — *Images:* Carlo Carlini — *Musique:* Fiorenzo Carpi — *Interprétation:* Francesco Bonelli (Eugenio), Saverio Marconi (Giancarlo), Dalila di Lazzaro (Fernanda), Bernard Blier (le père de Fernanda), Carole André (Milena), Meme Berlini (Moustache) — *Origine:* Italie — 1979 — 105 minutes.

REDS • Voilà un film peu ordinaire et qui invite à la controverse.

Peu ordinaire, il l'est déjà par sa longueur. Trois heures et demie, cela se voit rarement. Le coût de la production, plus de 30 millions de dollars, le place parmi les films les plus chers de l'année. Le fait que des moyens aussi importants aient été réunis par un seul homme, Warren Beatty, à la fois producteur, co-auteur du scénario (avec le Britannique Trevor Griffiths), metteur en scène et principal interprète, confère un cachet spécial à l'entreprise.

L'ampleur même de l'oeuvre la rend vulnérable. « Qui trop embrasse, mal étreint », dit l'ancien proverbe français. Or, Beatty embrasse ici deux thèmes à la fois: la révolution sociale et l'amour d'un couple. L'extension du premier dépasse à elle seule les limites d'un film, serait-il de trois heures. Ce n'est pas pour rien que le réalisateur soviétique Serguei Bondartchouk traitera de la révolution dans quatre films consacrés à la vie de John Reed. Le premier

racontera son aventure mexicaine, à peine évoquée par les images initiales de *Reds*. « Les Dix Jours qui ébranlèrent le monde » — titre du fameux livre de John Reed sur la révolution russe de 1917 — recevra dans la production de Bondartchouk un traitement privilégié, comme ce fut le cas chez un autre Serguei, Eisenstein, dans *Octobre* (1928). Chez Beatty, ils se trouvent coincés entre la partie qui montre l'émergence d'un parti communiste américain et celle qui évoque les déceptions post-révolutionnaires en Russie.

Face à la révolution, l'histoire d'un couple amoureux, John Reed et Louise Bryant, risque de paraître secondaire. Mais elle constitue le plus grand charme du film, même si elle nous offre une image passablement édulcorée de la réalité. Louise, telle que personnifiée par Diane Keaton, diffère sensiblement du portrait tracé par Barbara Gelb dans la biographie de ce couple[1]. Rien n'y transparaît de la ruse avec laquelle Louise jouait de la naïveté de John Reed et d'Eugene O'Neill pour entretenir avec eux, à certains moments, un véritable « ménage à trois ». Les potins invoqués par des « survivants » avaient donc un certain fondement. La Louise du film souffre du manque de stabilité de John, mais selon Gelb, elle en manquait encore plus elle-même.

Ceci dit, on ne saurait rester indifférent devant un amour qui, contre vents et marées, au milieu d'un grand tourbillon social et politique, résiste à toutes les difficultés matérielles et morales et qui attache deux êtres farouchement indépendants par un lien que la mort seule pourra briser.

L'idéalisme social des protagonistes, surtout de John Reed, les rend encore plus sympathiques. Si John épouse la cause de la révolution, ce n'est pas pour des motifs égoïstes. Au contraire, il le fait au risque de tout y perdre. Il accepte les plus grands sacrifices et il se contente de conditions de vie les plus rudimentaires qui ruineront sa santé. Le livre de Gelb raconte le scandale qu'il a éprouvé devant le spectacle des dignitaires soviétiques s'offrant de somptueux banquets au milieu d'une population affamée.

Ainsi donc, en nous offrant l'histoire de deux êtres humains unis par un profond amour mais capables de se donner à une cause, *Reds* enlève l'adhésion, même chez les opposants de cette cause, à la révolution communiste.

À l'extrême droite, certains protestent contre une oeuvre qu'ils qualifient de propagande bolchévique. Les journaux ont rapporté que la Fondation Cardinal Mindszenty, ayant son siège à St. Louis, aux États-Unis, réclamait aux distributeurs le retrait du film qui « présente le système communiste comme bienveillant et offre une fausse image de l'État communiste comme paradis des travailleurs ». Au Canada, des spectateurs anticommunistes quittent parfois

la salle avant la fin de la séance. D'autres, en revanche, ceux « de gauche », reprochent à Beatty de « récupérer » les déceptions révolutionnaires au bénéfice de l'impérialisme yankee. Ils ont tort les uns et les autres. Le fait que des idéalistes épousent une cause ne prouve pas nécessairement que cette cause soit la bonne. On peut d'ailleurs se demander si le cinéma constitue le medium approprié pour analyser les mérites ou les faiblesses d'une cause. Il se prête plutôt au témoignage concret de vie consacrée à la promotion de la justice et aux effets des événements sociaux et politiques dans la destinée individuelle des hommes.

Reds met en évidence le contraste entre l'idéal rêvé par des révolutionnaires comme John Reed ou Emma Golman (remarquable silhouette dans l'interprétation de Maureen Stapleton) d'un côté et la réalité du pouvoir révolutionnaire, personnifié par le Commissaire du Komintern, Grigory Zinoviev, d'un autre côté. Est-ce de la récupération? Je ne le crois pas. Il ne s'agit là d'un rappel historique. À chacun d'en tirer les conséquences.

Vers la fin du film, il suffit à Beatty de quelques images pour ouvrir une nouvelle perspective. À l'hôpital où John Reed agonise atteint de fièvre typhoïde, une vieille paysanne russe prie devant l'icône de la Vierge. Près d'elle, un bel enfant joue au ballon. Les régimes passent, l'homme reste et poursuit sa recherche de l'absolu.

Dans la vie réelle, la mort de Reed signifiait pour Louise le terme de sa voie ascendante. Malgré un riche mariage avec le diplomate américain William Bullitt dont elle a eu en 1924 une fille, Anne Moen, mais dont elle divorça en 1930, ce fut ensuite la déchéance. Alcoolique, droguée, elle mourut, le 6 janvier 1936, dans un hôtel minable de Paris.

Diane Keaton incarne ce personnage avec énormément de dynamisme et une grande variété de moyens expressifs. Son interprétation domine nettement le film. Quant à Warren Beatty, on aurait souhaité qu'il soit contrôlé par un autre metteur en scène que lui-même. Il y a chez lui par moments des excès de coquetterie avec le public et son charme naturel frise le stéréotype. La critique fut unanime pour acclamer Jack Nicholson pour son interprétation d'Eugene O'Neill. Sans nier le métier de cet acteur, j'aurais préféré un interprète plus juvénile, plus timide pour incarner le modeste débutant qu'était le dramaturge à l'époque. Un autre écrivain, Jerzy Kosinski, semble survolté par les comptes personnels à régler avec le communisme dont il a souffert en Pologne. Dans le rôle de Zinoviev, il se révèle acteur-né au point qu'on se demande s'il pourra résister à la tentation de récidiver.

Maureen Stapleton, déjà mentionnée, Gene Hackman et plusieurs autres complètent une brillante distribution. On aurait aimé voir à l'écran les noms des « survivants » dont les gros plans ponctuent le déroulement du film à l'instar d'un choeur de tragédie grecque. C'est une des meilleures trouvailles de Beatty, réalisateur. Parmi les reproches, on peut regretter quelques concessions à la facilité. Ainsi la scène de la cuisine où la maladresse de John Reed rappelle le petit déjeuner de *Kramer vs Kramer* ou l'attaque du train blindé qui aurait sa place dans un western plutôt que dans un film qui se veut sérieux.

Tant par son sujet ambitieux que par la qualité de sa réalisation, *Reds* sort nettement, répétons-le, de l'ordinaire et mérite d'être vu et discuté.

André Ruszkowski

(1) **So Short a Time**, Berkeley Biography, Paperback, 1981.

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Warren Beatty — *Scénario:* Warren Beatty et Trevor Griffiths — *Images:* Vittorio Storaro — *Musique:* Stephen Sondheim — *Interprétation:* Warren Beatty (John Reed), Diane Keaton (Louise Bryant), Jack Nicholson (Eugene O'Neill), Jerzy Kosinski (Grigori Zinoviev), Maureen Stapleton (Emma Goldman), Edward Herrmann (Max Easton), Paul Sorvino (Louis Fraina), Nicholas Coster (Paul Trullinger), Gene Hackman (journaliste), Bessie Love (Mrs. Partlow), Ian Wolfe (Mr. Partlow) — *Origine:* États-Unis — 1981 — 200 minutes.

LA FEMME D'À CÔTÉ • En fait, ce film de François Truffaut contient deux histoires d'amour passionné. Et l'auteur les a si bien entremêlées que le spectateur oublie l'une pour ne voir que l'autre. Rappelons sur quoi s'ouvre le film: une camionnette de la gendarmerie roule à toute vitesse en traversant des villages. Et puis une voix qui se fait entendre: « Ça a commencé il y a six mois ou il y a dix ans, peu importe. Mais ça devait se terminer comme ça » prend le visage de Mme Odile Jouve. C'est elle qui va nous raconter l'histoire de Bernard et de Mathilde. Et en filigrane nous lirons sa propre histoire aussi émouvante.

Je vois dans cette femme l'incarnation du fatum. Car ce qu'elle vient de dire: « Ça devait finir comme ça » ressemble étrangement à ce qu'annonce le devin dans la tragédie grecque. Tout est prévu. Le destin opère inexorablement. César doit périr aux Ides de Mars. Bernard et Mathilde doivent mourir, l'un *et* l'autre.

Ce qui frappe dans *La Femme d'à côté*, c'est la position efficace de la caméra qui cherche toujours à « couvrir » les rapports entre les êtres. Dès l'installation du couple Philippe / Mathilde dans sa nouvelle maison, la caméra, placée derrière un personnage, saisit d'une maison à l'autre Mathilde et Bernard à leur fenêtre. Tout de suite les rapports entre ces deux êtres sont créés. Nous savons que cette communication par le regard est déjà les prémices de rencontres effectives. Ici, c'est surtout la femme qui s'acharne sur l'homme. Oublions les maladresses d'Arlette qui invite à dîner le couple voisin alors qu'elle sait que Mathilde et son mari se sont déjà connus. Bernard fait tout pour ignorer ce repas, mais Odile cherche à faire se retrouver les amoureux de jadis. Et c'est fatalement les rendez-vous clandestins où les amours renaissent. Amours qui conduiront à la folie. On n'a qu'à penser à la scène où Bernard court effréné après Mathilde ou à la scène où Mathilde prostrée entame une dépression. Ainsi l'amour à son paroxysme conduit à des comportements sinon bizarres du moins excessifs.

Mme Odile Jouve a connu cette crise quand son mari l'a quittée. Elle n'a pu supporter cet abandon et a cherché à se suicider. Résultat: elle se retrouve claudicant avec une prothèse à la jambe. Un jour, elle apprend que son ex-mari veut la revoir et vient la relancer chez elle. Contrairement aux deux jeunes amoureux, elle ne veut rien savoir. Fuir alors.

C'est ce que devra se résigner à faire le mari de Mathilde. À peine a-t-il emménagé qu'il faut de nouveau chercher refuge ailleurs. Cela reposera Mathilde et lui assurera un rétablissement rapide. Hélas! il est trop tard. Le « mal » est trop avancé. Aussitôt revenue de sa cure, Mathilde retrouve Bernard et c'est le coup fatal.

Cette double histoire d'amour apparaîtra sans doute banale à plus d'un lecteur. Mais il faut voir avec qu'elle maîtrise François Truffaut traite son sujet. Rien n'est laissé au hasard. Tous les plans s'enchaînent pour donner un récit cohérent où les significations se laissent entrevoir sans difficulté. L'auteur évince tout lyrisme, rapportant les faits avec une discrétion exemplaire. Il évite également de s'appesantir sur une situation préférant limiter une scène plutôt que de la prolonger indûment. Cela donne un récit assez froid qui garde le spectateur un peu distant. C'est nécessaire s'il veut porter un jugement dégagé. Mais cette « distanciation », on la retrouve dans les personnages même. On n'a qu'à se rappeler le matin où Mathilde revoit son mari devant le miroir. Celui-ci la prend par les épaules pour lui demander: « Comment je m'appelle? » car nous apprenons que Mathilde prononce un autre nom dans son sommeil. De même, chez le psychanalyste, Mathilde le réveillera brusquement en criant: « C'est à ce moment-là que j'ai tué ma mère. » Ainsi Truffaut devie l'attention de spectateur pour l'arracher à ce qu'il suppose ou prévoit.

Pour incarner ces quelques personnages, François Truffaut a eu recours à Gérard Depardieu qui crée un Bernard à la fois retenu et emporté. Cela convient admirablement à sa nature. Mais c'est Fanny Ardant qui est la trouvaille du film. Cette nouvelle venue au cinéma prête sa fraîche personne à une Mathilde complexe et parvient à donner à son rôle une crédibilité étonnante. Ajoutons que Véronique Silver incarne une Madame Odile Jouve sympathique et compréhensive.

On peut affirmer que François Truffaut nous donne un vingtième film d'une grande beauté et d'une perfection indubitable. On peut ajouter qu'avec cette oeuvre il atteint le sommet de sa carrière. Puisse-t-il y demeurer longtemps.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation: François Truffaut — *Scénario:* François Truffaut, Suzanne Schiffman et Jean Aurel — *Images:* William Lubtchansky — *Musique:* Georges Delerue — *Interprétation:* Gérard Depardieu (Bernard Coudray), Fanny Ardant (Mathilde Bauchard), Henri Garcin (Philippe Bauchard), Michèle Baumgartner (Arlette Coudray), Véronique Silver (Madame Jouve), Roger Van Hool (Roland Dugay), Philippe Morier-Genoud (le docteur) — *Origine:* France — 1981 — 106 minutes.

RAGTIME • Quel merveilleux film! J'étais déjà un grand admirateur de Milos Forman, mais là, j'avoue que c'est probablement, pour moi, l'un de ses meilleurs films (c'est pour ça que j'attends avec impatience l'« Amadeus » de Peter Shaffer qu'il va réaliser bientôt.) C'est sans doute le film le plus profondément américain de Forman, celui qui montre le mieux la permanence et la diversité des traits qui déterminent une culture.

New York, 1906. Les États-Unis entrent dans une ère nouvelle: les premières automobiles font leur apparition; on se presse aux spectacles du Madison Square Garden; on danse et on flirte au rythme syncopé du ragtime, cette musique joyeuse, et pourtant teintée de mélancolie, qui annonce le jazz porteur de révolte. Les immigrants arrivent par milliers, qui sont venus chercher fortune au pays de la démocratie (un thème cher à de nombreux réalisateurs d'origine étrangère!), et qui s'entassent par milliers, dans des conditions effroyables, dans les taudis surpeuplés du East Side.

Le cinéma, sous forme de bandes d'actualités, commence à faire courir les foules. Harry Houdini multiplie les évasions de plus en plus spectaculaires et de plus en plus dangereuses... et, pendant ce temps-là, un milliardaire possessif et jaloux déclenchera le plus grand scandale de l'époque en abattant l'amant de sa femme. Celle-ci prend un autre amant, s'en lasse, et le jeune désespéré ira se joindre à un groupe de desperados animés par un ex-virtuose noir du ragtime.

Dans ce film bâti sur des hasards, des croisements incessants, un réseau de relations se tisse progressivement, et tout finira par s'enchaîner, tandis que, derrière l'Amérique mythique du travail et du bonheur à tout prix, se dresse le spectre de la violence et de la répression policière. Il n'y a rien de nouveau sous le soleil, et le mensonge continue. Cette exécution capitale de l' « American Dream » s'enchaîne implacablement, de séquence en séquence, de plan en plan, jusqu'au déchirement final, mais prévisible. Car Forman montre aussi l'affreuse ironie du destin: un acte fortuit de racisme imbécile détruit la vie d'un homme. Le dépit d'un second débouche sur la folie vengeresse et déclenche une implacable riposte policière. Un

troisième homme, pas méchant pour deux sous, se voit obligé de livrer un combat pour lequel il n'était pas fait: il y perdra tout...

Ragtime avait été, en 1975, un événement littéraire. Le livre, éminemment cinématographique, posait en même temps le problème de l'adaptation. Et c'est le mérite du scénariste Michael Weller, au terme d'une collaboration incessante avec Forman et d'un travail considérable, d'avoir su préserver cette distanciation qui faisait le charme et l'intérêt du style de l'auteur, E.L. Doctorow. Les parallélismes surgissent spontanément entre le passé et le présent, dans cette remarquable reconstitution d'époque, une époque agitée, en gestation, où les valeurs héritées des traditions puritaines se diluent, où les classes sociales sont abolies, où la vie est nerveuse, intense, sans concessions, mais passionnante.

Dans la lignée du *1900* de Bertolucci, ou de *Les Uns et les autres* de Lelouch, Forman a retrouvé le style des grandes sagas cinématographiques des années trente, mais animé, corrigé par un regard lucide, analytique, sans complaisance, et avec quelle tendresse!

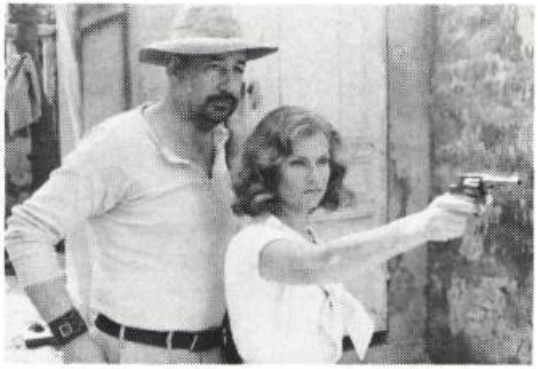
Un mot enfin de l'interprétation, absolument exceptionnelle avec, surtout James Cagney que Forman a réussi à tirer de ses vingt ans de retraite, pour lui offrir le rôle de sa carrière, et celui qui perpétuera son souvenir plus sûrement que n'importe quel autre. Les autres comédiens qui l'entourent sont uniformément excellents, justes et vrais, et contribuent pour beaucoup à cette ambiance si particulière et prenante du film. Avant cette oeuvre, Forman était bon. Maintenant, il est grand.

Patrick Shupp

GÉNÉRIQUE - Réalisation: Milos Forman — *Scénario:* Michael Weller, d'après le roman de E.L. Doctorow — *Images:* Miroslav Ondricek — *Musique:* Randy Newman — *Interprétation:* James Cagney (Rheinlander Waldo), Brad Dourif (le frère), Elizabeth McGovern (Evelyn Nesbitt), Kenneth McMillan (Willie Conkin), James Olson (le père), Mandy Patinkin (Tateh), Howard E. Rollins (Coalhouse Walker Jr), Mary Steenburgen (la mère), Debbie Allen (Sarah), Robert Joy (Harry K. Thaw), Norman Mailer (Stanford White) — *Origine:* États-Unis — 1981 — 155 minutes.

COUP DE TORCHON • Rien. Ça pour ne rien faire, il ne fait rien. L'énergie à zéro. Mais il y a une justice: il engraisse. J'oserais presque dire qu'il est gros, Lucien Cordier! Et lâche de surcroit. Ce qui, en définitive, le rend plus gros que réalité. Le cinéma est un écran, la condition humaine, ce qu'elle est. Il faut des gros pour donner des raisons d'être aux petits. Mais être gros est-ce suffisant dans une vie? Cela, on s'en rend compte, ne peut suffire à personne. Même pas à lui, Lucien Cordier. Alors il est aussi chef de police d'une petite ville de l'Afrique équatoriale française. Il y a des métiers plus épuisants. Ses journées, lui, il les passe à s'asseoir ou traîner ou même — c'est encore ce qu'il préfère — à dormir ici et là, n'importe où, hors de chez lui. Pour s'exciter un peu, il rêve à des araignées qui grouillent. Ses cheveux, il les tient ras, c'est moins d'entretien. Il porte un tee-shirt délavé qu'il n'a jamais à remettre puisqu'il ne l'enlève pas. La chaleur l'accable. Ses idées plus que son poids lui pèsent. Tout ça est bien lourd dans la balance et l'équilibre se perd. Finalement, c'est l'inertie totale qui l'emporte. Il est devenu lavette. Ou bien guenille, je ne peux mieux dire. Et si la guenille s'enrage... Si la guenille pique une grosse colère, cela s'appelle un *Coup de torchon.*

Vous l'aurez deviné. Lucien Cordier est un abruti. Avoir l'assurance qu'il n'en saurait rien, j'écrirais qu'il en est même une sorte de prototype. Mais je ne l'ajouterai pas. Nous ne nous méfions jamais assez des abrutis. Ils sont partout. Ils se cachent, ils me liraient même. Bertrand Tavernier le sait. Il avait besoin de nous en prévenir. Il a réalisé *Coup de torchon* ou le réveil d'un abruti. Pour ce faire, avec Jean Aurenche, son scénariste habituel, il s'inspire d'un roman américain de série noire dont l'action se situe en Floride. Mais Tavernier est un artiste. Il connaît le plaisir de triturer les choses. C'est ainsi qu'il déplace l'intrigue de son film dans une colonie africaine. Variation intelligente puisqu'on y retrouve la même exploitation du nègre par le blanc et la même chaleur qui incite à la paresse. Il suffisait d'y penser, Bertrand Tavernier y a cru. À l'aventure du scénario, venait s'adjoindre celle des trois mois de tour-



nage à Louga, petite ville du Sénégal. Il a fallu retaper les façades et promener la caméra mobile à travers plus d'autochtones que de vedettes. Mais cela importait peu. Cela faisait partie du jeu, le jeu que peut s'offrir un metteur en scène qui est en train de tourner son septième film. Mieux que quiconque, Bertrand Tavernier sait créer de toutes pièces un monde à la mesure de son cinéma. Si son *Coup de torchon* fait plaisir à voir, c'est parce qu'il ne ressemble à rien. Qu'il est une création totale. Que personnages et décors y ont été imaginés avec minutie ou finesse. Pour que s'en dégage une fable belle mais virulente. Une fable sur la corruption. Un conte moral, plein de saletés.

Sénégal ou possesion du genre, mois de juillet 1938. Quelques blancs sans reproche parmi tout plein de nègres sans âme. Des blancs dégorgeant des égouts de France, tous plus ou moins des ordures qui voulaient plus ou moins être rois. Une ironie dans l'air, quelque chose de semblable à *Noirs et blancs en couleur* de Jean-Jacques Annaud, avec du cynisme en plus, plein de saloperies et une ordure de taille: Lucien Cordier. Il est une ordure par choix, non par nécessité. Il a fait le choix de la facilité. Il habite un logement qui offre le panorama des toilettes publiques. Pire encore, il y habite avec sa femme, une avaricieuse, pas spécialement alléchante et vêtue du même bleu que celui de sa cuisine. Joli couple qui ne fait pas envie. Madame a un amant insignifiant qu'elle fait passer pour son frère. Monsieur couche avec Rose. Mais Rose n'a pas de cervelle. Qu'à cela ne tienne, qu'en ferait-elle dans un pays où rien ne tient? Même la croix du curé est dévorée par les termites. Même les cadavres à la dérive sont troublés par des pervers. Même le soleil est éclipsé par la lune. Où est le bien, où est le mal? Rose, Nono, Huguette et les autres auront-ils une chance dans l'autre monde?

Lucien Cordier pense que oui. Entre nous, il eût mieux valu qu'il n'en pense rien. Incapable de méchanceté jusqu'à ce qu'il pose des questions, il cherche maintenant à sauver des innocents et ne trouve que des salauds. En justicier bestial, il décide de tuer. Il décrète que tuer des idiots est un acte de charité. Paradoxe bête mais qui le satisfait parfaitement. Et l'incite à tuer. Tuer des maquereaux qui le toisent ou Marc Cailloux que sa femme Rose regrette encore de ne pas avoir vu crever. Tuer sans reproche parce qu'un meurtre n'est rien à côté de la souffrance ou des saloperies humaines. Tuer parce qu'il n'y a pas de raisons aux choses. Et que chercher une raison à la pourriture, à l'être ou au néant est le rôle de l'existentialiste. Pas de l'abruti. Il n'y a rien de mal à ce que Lucien Cordier cherche les prétextes de l'existence. C'est le droit de l'être. Ce qui est moins bien, c'est qu'il en conclut que la seule chose qui ait un sens véritable est le plaisir. Conclusion séduisante mais qui enlève du sens à tout le reste. Avec une pareille ligne de pensée, Lucien Cordier peut se permettre de tuer. À sa guise et comme il l'entend. Sartre n'est qu'un bonbon pour les pauvres.

Mais il faut des outils. Le cinéma en est un. Bertrand Tavernier s'en sert comme d'un couteau à double tranchant. Un côté pour beurrer, l'autre pour trancher. S'il beurre, cela donne une échappée lyonnaise du genre *Une Semaine de vacances*. Une histoire qui plaît et qui dispose, une histoire où l'on mange. S'il coupe, son tranchant frappe, et avec virulence, le juge dans *Le Juge et l'assassin*, le bourgeois dans *Que la fête commence* et même les médias dans *La Mort en direct*. Avec *Coup de torchon*, il décide une fois de plus de trancher. Sans remords, il plonge dans la pourriture. Mais sans y patauger. Son film, souvent vulgaire ou grotesque, n'apparaît jamais pour autant facile ou de goût discutable. Non, toujours il demeure élégant. Quand la famille Cordier regarde les « chiottes » de son balcon, c'est avec une certaine classe, comme si elle était perchée dans une loge d'opéra. Même le laid a sa chance de plaire quand il est employé avec finesse. Ni moi (quelle prétention!), ni Tavernier ne sommes là pour le nier.

Nous parlons subtilités. J'en profite pour vous en confier une de première importance. Elle fait la grandeur de *Coup de torchon*. Comme rarement au cinéma, un déroulement dramatique se retrouve aussi parfaitement relié à l'imagerie cinématographique. Je cite par exemple au passage la scène remarquable de la tempête. Le village entier est réuni en plein air devant un drap tendu sur lequel un film est projeté. Vent de sable et tout s'envole. Sauf Lucien Cordier et l'institutrice, celle qu'il désire. Elle seule peut-être n'aura pas été salie. Du moins pas encore. Projection du cinéaste ou simple rêverie imaginée par son héros? Peu importe. Plusieurs fois dans le film on retrouvera ce procédé parallèle et symbolique. Chaque fois, le moment est justifié et splendide. Ce qui est beau gagne en intelligence.

Coup de torchon, c'est aussi une lumière, celle de l'Afrique, une lumière qui frappe et qui donne chaud. Pour ne pas qu'elle nous brûle, décorateur et costumier ont su l'utiliser en centralisant leur travail sur l'utilisation de la couleur. Les coloris sont vifs, pastels et brillants. Il n'y a que les deux compères maquereaux qui soient vêtus de blanc. Mais ici, ce n'est qu'une perfidie. Tavernier multiplie les moqueries. Il invente un colonel qui s'appelle Michel comme « Mère Michel » et Tra comme « tralala ». Il utilise ses acteurs à contre emploi. La grâce de Stéphane Audran s'en trouve réduite à des cris de ménagère échevelée. Isabelle Huppert qui ne jouait dernièrement que des maladives (*La Dame aux camélias, Les Ailes de la colombe*), y regagne sa santé pour vociférer — dans l'un de ses meilleurs rôles — un concentré d'obscénités à faire peur. Ironie et farce dominent. Caméra et musique sont complices. La caméra est mobile, aléatoire presque, et poursuit le vide existentiel de son héros. La musique, signée Philippe Sarde, est faussement pompeuse et donne aux méditations impudentes des airs de ridicule. Bertrand Tavernier, je ne vous savais pas si cynique.

Venu voir, dans *Coup de Torchon*, le dernier film de son auteur ou peut-être bien Philippe Noiret — étonnant comme à son habitude — j'en ressors avec une sorte d'ambiguïté. C'est extrêmement intéressant, mais ce n'est pas le meilleur Tavernier. Peut-être est-ce la multiplicité des styles (comique ou surréaliste) qui me surprend? Peut-être ai-je du mal à concevoir que la pensée existentialiste puisse appartenir à l'abruti? Je ne chercherai pas une raison à la chose. Je retiens avant tout une image dans ma tête. Elle ouvre et clôture le film. Lucien Cordier, appuyé sur un baobab, pointe son fusil sur des noirs qui crèvent de faim et fouillent dans le sable pour y trouver quelques insectes. Avant qu'il ne tire, d'autres noirs s'ajoutent. Puis d'autres encore. Alors, il renonce à tirer. Le cul de sac de l'existence est notre impuissance face aux miséreux et aux idiots. Pourquoi la misère? Pourquoi l'idiotie? J'irais même plus loin. Pourquoi cette critique? Plus loin encore. Pourquoi la signer?

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Bertrand Tavernier — *Scénario:* Jean Aurenche et Bertrand Tavernier, d'après le roman « Pop 1280 » de Jim Thompson — *Images:* Pierre William Glenn — *Musique:* Philippe Sarde — *Interprétation:* Philippe Noiret (Lucien Cordier), Isabelle Huppert (Rose), Stéphane Audran (Huguette), Eddy Mitchell (Nono), Jean-Pierre Marielle (les deux frères Le Péron), Guy Marchand (Chevasson), Irène Skobline (l'institutrice), Gérard Hernandez (Léonelli) — *Origine:* France — 1981 — 128 minutes.

DE LA VIE DES MARIONNETTES •

Le film débute par un crime: Peter Egerman a tué une prostituée et, une fois morte, il l'a sodomisée. Que s'est-il produit chez cet individu, *que la vie semble avoir comblé, pour* qu'il en soit arrivé là? Par les moyens traditionnels du film policier (plans coupés, séquences rapides, gros plans), Bergman nous plonge dans une enquête. Celle-ci, afin de mieux comprendre le comportement de Peter, bascule dans le passé puis remonte lentement, dans le temps, pour revenir au présent, au meurtre. Bergman effectue ce déplacement, dans le temps, par l'utilisation de la couleur (le présent) axée sur un rouge violent et sanguinaire, et du noir et blanc (le passé) avec des blancs presque surexposés, des noirs mats donnant à l'image un aspect granuleux et froid. Ce choix technique audacieux du cinéaste produit, chez le spectateur, une sorte de crispation et lui fait sentir visuellement l'intensité du drame. L'écran de Bergman devient alors une véritable table de dissection.

Cette investigation est une descente dans les abîmes de la conscience humaine. C'est une autopsie de notre condition où foisonnent les problèmes de l'incommunicabilité, des horreurs de la vie conjugale, de la sexualité névrotique, de l'angoisse liée au sens de notre existence et de notre mort; le tout masqué par l'idéologie du confort et de la performance qui sont les bases de la « réussite sociale » et qui font de nous tous des marionnettes.

La vision de Bergman n'a jamais été aussi désespérée et désespérante que dans ce film où l'atmosphère sordide et glaciale est semblable à celle de *Huis clos* de Jean-Paul Sartre.

Dans ce film, à mon avis, les rapports entre les êtres s'alignent sur ceux de la domination. Peter est un être dominé. Sa mère, qui croit connaître son fils plus qu'il ne se connaît lui-même, ne cesse d'être « contrôlante ». Katarina, sa femme, exerce sur lui une pression constante, lui faisant sentir qu'il n'est rien et qu'il ne l'a jamais fait jouir. Mogens, son psychiatre et ami, ayant perdu la foi en l'âme humaine, ne s'intéresse pas à ses problèmes. Tim, un autre ami de Peter, homosexuel, espère, en le référant à une prostituée, le ravir à sa femme et le garder pour lui seul en faisant éclater son homosexualité latente. Même le policier chargé de l'enquête considère le criminel et son crime comme un fait divers et banal.

Par contre, sa femme Katarina, elle, domine son ancien amant, écrase son mari, contrôle les désirs du psychiatre, dirige son entreprise et ses employés. Les autres intéressent Katarina dans la mesure où ils lui sont utiles: lorsque Tim, dans un élan du coeur, se confie à elle, elle se détourne de lui et l'ignore.

Comme s'il devait se faire la preuve à lui-même qu'il existe afin de pouvoir s'affranchir, Peter assouvira son obsession de tuer sa femme par le meurtre de Katarina (Ka), la prostituée. Il tue la prostituée pour se libérer de l'emprise de sa femme qu'il dominera à son tour, par personne interposée (toutes deux portent le même prénom), en sodomisant Ka (la prostituée). Pour Bergman, comme pour Sartre, « l'enfer c'est les autres ». Ce n'est que par les autres que nous pouvons trouver un sens à notre existence et nous sauver, mais les autres sont là qui nous guettent afin de nous dérober notre monde, notre subjectivité.

Tous les personnages de ce film sont faux, inauthentiques. Peter fuit l'angoisse par la routine mais « Je sais, dira-t-il, que le moindre désordre menace mon programme de sécurité soigneusement calculé »[1]. Katarina, sa femme, par sa volonté dominatrice, esquive sa condition et doit admettre, à la fin, que maintenant la réalité est insupportable. La mère de Peter est totalement désoeuvrée. Le psychiatre se réfugie dans un discours médical auquel il ne croit plus; il « devrait être par son métier le plus apte à comprendre » et pourtant, nous dit Bergman, il en « est le plus éloigné » (p. 8).

Les personnages de Tim et de Ka, la prostituée, sont les seuls qui, à la fois, reconnaissent leur fausseté et assument, avec lucidité, leur condition de marginaux et de lâches. Tim dira à Katarina: « J'obéis à des forces que je ne domine pas. Quelles forces? Je ne sais pas... C'est peut-être le vieillissement en soi. La pourriture... » (p. 60). Mais « Toutes les issues sont fermées » (p. 106), pour tout le monde.

De la vie des marionnettes est un film dur, lucide et puissant de quelqu'un qui éprouve, non sans souffrances, une désillusion certaine des êtres. « L'homme est un abîme, et je suis pris de vertige quand j'y plonge le regard » nous dit Georg Büchner.[2]

André Giguère

(1) - Ingmar Bergman, **De la vie des marionnettes,** Gallimard, Paris, 1980.
(2) - Cité, en exergue, par Ingmar Bergman, dans **L'Oeuf du serpent**, Gallimard, Paris, 1978.

GÉRÉRIQUE — Réalisation: Ingmar Bergman — *Scénario:* Ingmar Bergman — *Images:* Sven Nykvist — *Musique:* Rolf Wilheim — *Interprétation:* Robert Atzorn (Peter Egerman), Christine Buchegger (Katarina), Martin Benrath (Mogens Jensen), Rita Russek (Ka), Lola Muethel (Cordelia Egerman), Walter Schmidinger (Tim), Heinz Bennent (Arthur Brenner), Ruth Olafs (l'infirmière) — *Origine:* Allemagne de l'Ouest — 1980 — 110 minutes.

WHOSE LIFE IS IT ANYWAY? • À la suite d'un effroyable accident de voiture, Ken Harrison est paralysé et il sait qu'il le restera pour le restant de ses jours. Néanmoins, sa tête (à la fois physique et mentale, si l'on peut dire) est intacte, ce qui lui permet d'utiliser tous ses sens, surtout celui qui fait sans doute de lui le malade le plus respecté et le plus aimé de l'hôpital: une intelligence supérieure doublée d'une lucidité à toute épreuve. Dépassant vite le sentiment initial de frustration et de colère qui lui fait réaliser qu'il ne pourra plus exercer le métier qu'il aime (il est sculpteur), ni témoigner physiquement son immense tendresse à son amie, une danseuse classique pour qui la vie n'est que mouvement — Harrison aura tôt fait de se rendre compte qu'il est condamné à vivre, bien qu'en lui il sente que tout est mort. Il aura beau traiter son inflexible médecin d'hypocrite à cause de son serment d'Hippocrate, essayer par son humour et sa chaleur humaine communicative, de mettre de son côté une jeune infirmière et le garçon de salle qui lui court après — il ne parvient qu'à se faire aimer d'eux. Dans ces conditions, comment pourra-t-il vraiment compter sur eux lorsqu'il leur exposera sa théorie sur le droit au suicide? Finalement, soutenu par une doctoresse et un avocat fragile, il parviendra à exposer son cas devant un juge impartial qui lui donnera gain de cause, au cours d'un bref mais incisif plaidoyer.

La pièce de Brian Clark a gardé tout son impact émotif et psychologique dans cette adaptation cinématographique signée du réalisateur John Badham. Le pas du théâtre au cinéma toutefois n'a pas dû être franchi aisément.

Il a fallu décider d'installer le héros de l'histoire dans une chaise roulante à certaines occasions, créant les déplacements qui permettraient au spectateur de visiter l'hôpital jusqu'au sous-sol. Et naturellement, quelques séquences d'extérieur surajoutées parviennent à faire oublier le côté théâtral et statique de la scène.

Néanmoins, bien que très conventionnellement mise en images et vidée de son contenu littéraire pour obéir à des contraintes commerciales fondamentalement cinégéniques, l'histoire reste prenante du début à la fin, grâce à l'actualité de son thème et au jeu d'un exceptionnel groupe d'acteurs.

Qu'on me permette une parenthèse ici pour insister sur le fait que *Whose Life Is It Anyway?* ne traite pas de la question de l'euthanasie, comme on n'a cessé de le mentionner un peu trop à la légère, mais vraiment du droit au suicide, problème tout aussi controversé mais très différent.

La vraie question finalement n'est pas de savoir si le suicide est un acte acceptable ou inacceptable, à n'importe quel point de vue qu'on se place, mais vraiment de se demander si la personne qui envisage de mettre fin à ses jours a la liberté de recevoir l'aide qu'il demande. À cette question se greffe une série de problèmes d'ordre émotionnel où les sentiments d'amitié, d'amour, de pitié, de peur se disputent constamment la première place. Je n'ai pas eu l'occasion de voir ou de lire la pièce de théâtre originale, mais j'ai l'impression que le film est tombé un peu trop facilement dans le piège de la simplification, laissant le spectateur en face d'un sujet d'importance traité superficiellement. Il semble que dans leur désir insensé d'éviter à tout prix la théâtralité, les responsables du film se soient penchés uniquement sur ce point, à savoir répondre aux exigences fondamentales de la forme filmique, négligeant de ce fait les points de fond essentiels. Par exemple, il était nécessaire d'après eux qu'on nous montre l'accident dans toute son horreur et qu'on nous présente l'inévitable rêve, rêve qui nous transporte ici dans l'univers fait de gestes et de mouvements de la danseuse, filmée en noir et blanc, et nue naturellement.

Mais justement voilà. Malgré ce choix évident d'avoir voulu au niveau du scénario éviter d'aborder les grands thèmes (peut-être trop philosophiques pour être spécifiquement cinégéniques, j'en conviens), et adopter une formule moins chargée d'éléments sociologiques, le film intéresse de bout en bout grâce aux personnages très humains créés par des acteurs de grande classe.

Richard Dreyfuss, qui aurait facilement pu faire du personnage principal une caricature au sarcasme destructeur,

parvient à lui injecter une dose égale d'humour et d'émotion, créant un équilibre solide et très vraisemblable. Placé sous l'autorité d'un médecin intransigeant (incarné avec force par un John Cassavettes heureusement retrouvé), Harrison / Dreyfuss réfléchit, calcule, étudie les possibilités qui s'offrent à lui, médite, délibère et nous participons pas à pas à toutes ses réflexions.

On a généralement tendance à oublier un peu les acteurs de second plan, mais dans *Whose Life Is It Anyway?*, ils sont tous excellents, en particulier Bob Balaban et Kenneth McMillan. Balaban joue l'avocat de Harrison, pris dans une situation unique: comme dans tout procès, il doit aider son client à gagner le sien, mais ici, il s'agit d'obtenir pour lui une clémence menant à l'arrêt de mort. L'expression « acteur de soutien » s'applique à la perfection à Balaban, dont tous les rôles sont des chefs-d'oeuvre de précision et de retenue de *Close Encounters of the Third Kind* à *Absence of Malice*, en passant par *Altered States* et *Prince of the City*. Quant à Kenneth McMillan, dans ce film, tout comme dans *Bloodbrothers*, *Head over Heels* ou *Ragtime*, il parvient à donner à son personnage (ici le juge de qui l'on attend l'étrange dénouement) une stature tellement véridique qu'on ne peut jamais lui reprocher de faire des numéros d'acteur.

Parmi les nouveaux venus, signalons Christine Lahti, le médecin compatissant à la vulnérabilité à fleur de peau; Janet Eilber, en petite amie réduite à l'oubli obligatoire par cet homme qui l'aimait mais qui lui avoue ne plus exister; Thomas Carter, le garçon de salle fou de reggae qui organise pour Harrison une soirée de musique improvisée dans le sous-sol de l'hôpital; enfin, Kaki Hunter (en infirmière recrue), piquante, menue, gracieuse, dotée d'une aptitude remarquable dans le domaine de l'énergie et de l'instinct.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: John Badham — *Scénario:* Brian Clark et Reginald Rose, d'après la pièce de Brian Clark — *Images:* Mario Tosi — *Musique:* Arthur B. Rubinstein — *Interprétation:* Richard Dreyfuss (Ken Harrison), John Cassavetes (Dr Michael Emerson), Christine Lahti (Dr Clare Scott), Bob Balaban (Cater Hill), Kenneth McMillan (le juge Wyler), Kaki Hunter (Mary Jo), Thomas Carter (John), Janet Eilber (Pat) — *Origine:* États-Unis — 1981 — 118 minutes.

SHOOT THE MOON • *Shoot the Moon* tente de cerner les causes et effets d'une crise familiale. Mais, à travers ce film, on peut également voir les stigmates d'une nouvelle crise du cinéma. Une crise qui n'a rien à voir avec l'économie.

Au début du film, le père de quatre petites filles quitte sa femme pour aller vivre avec sa maîtresse. De cette situation, le réalisateur développe divers thèmes conformes aux questions raisonnables que pose le problème du divorce et du démembrement de la famille. Il explore la psychologie un peu confuse d'un homme qui ne sait plus trop où investir ses sentiments (Aime -t-il toujours sa femme? Peut-il vivre loin de ses enfants? Etc.) Il décrit les moments troubles que doit vivre une femme déchirée entre son orgueil et l'amour qu'elle a toujours à l'égard de son mari. Il observe également, peut-être même surtout, l'attitude des enfants, qui eux cherchent à comprendre. Un drame, donc, très classique, tant dans son écriture que par son sujet. Un drame fort représentatif d'une *manière* de nouvelle vague (!) sévissant actuellement dans le cinéma américain. Il s'agit, tenez-vous bien, du nouveau cinéma télévisuel pour grand écran.

Le scénario de *Shoot the Moon* ne repose pas sur une construction narrative conçue en fonction d'un point de départ et d'un point d'arrivée significativement concluant. On a d'ailleurs l'impression que le film pourrait finir à plusieurs moments. Et la fin elle-même n'est que temporaire: arrêt sur l'image juste après une crise. L'image aurait tout aussi bien pu devenir fixe à la fin de n'importe quelle crise précédente, et le film se terminer ainsi vingt, trente ou quarante minutes avant la « conclusion » arbitraire choisie par les auteurs. On n'aurait probablement pas senti de coupure plus abrupte que celle dont on doit ici se contenter. La seule différence réside dans l'enflure dramatique de la dernière scène, ce qui lui donne un air affecté de « grande finale ».

Le film est construit linéairement. Les moments de conflit viennent relancer épisodiquement l'intrigue, puis laissent place à des moments de répit où tout le monde, les spectateurs y compris, digère la crise. Il en est ainsi de n'importe quel feuilleton télévisé. Alan Parker fait d'ailleurs usage du désormais célèbre fondu au noir qui, au petit écran, annonce une pause publicitaire (ou la fin de l'épisode de la semaine). Ici, la publicité est supplantée par des images décoratives et inutiles: barque flottant au clair de lune, vagues se brisant sur une plage, paysages montagneux etc. David Hamilton n'aurait pas renié cela.

Voilà pour le scénario. Le travail d'Alan Parker n'est pas moins révélateur. Sa réalisation joue le jeu de la « reconstruction du réel quotidien ». L'histoire est le plus souvent située dans une cuisine, une chambre à coucher ou une salle de bain. Puisqu'il cherche à trouver un ton qui sonne juste et journalier, l'auteur s'organise pour que les protagonistes soient toujours en plein milieu d'une action quotidienne, de préférence gestuelle. Ils mangent, cuisinent, s'habillent, passent l'aspirateur ou regardent la télévision. Une telle approche est acceptable tant et aussi longtemps qu'elle s'intègre au discours critique de l'auteur. Or, le problème c'est que Parker réduit son discours à une simple imitation de la réalité qui, à force de ne prendre aucun recul pouvant mener à une « interprétation » de celle-ci, finit par ne plus rien signifier, si ce n'est que Diane Keaton passe l'aspirateur comme n'importe quelle ménagère. Et quand le cinéma ne devient plus qu'une copie carbone de la réalité quotidienne, on se retrouve devant un produit incolore et non-signifiant. Ce qui, à nouveau, évoque la cuisine que l'on nous sert au petit écran. Ce qui est encore plus regrettable, c'est que ce « naturalisme » est ici parfaitement lié aux stéréotypes sur la famille américaine, le rôle de la femme, celui de l'homme, etc. En tant qu'expression artistique, le cinéma devrait apporter une vision réflexive de ces stéréotypes. Ici, on se contente de les récupérer pour servir la véracité d'un drame. Le résultat est toutefois con-

vaincant. On se laisse prendre au jeu, d'autant plus que l'interprétation est tellement bonne que pratiquement aucune scène ne sonne faux. Mais je frémis en imaginant ce qu'aurait été le résultat si, justement, l'interprétation n'avait pas été aussi réussie. Des scènes comme l'engueulade entre Diane Keaton et Albert Finney dans un restaurant auraient risqué de nous ramener, encore une fois, à une lamentable situation de « roman savon ». Que ce soit par le jeu très fin des interprètes ou l'exactitude de la mise en scène, tout cela ne tient toujours qu'à un fil.

Ce n'est pourtant pas moi qui vais nier l'habileté d'Alan Parker et de son scénariste. Ils sont conscients que bien des spectateurs ont été longuement préparés, par la télévision, à recevoir ce genre de produit. Et la comparaison faite, — car tout ici est plus soigné que ce qu'on voit habituellement au petit écran — le film ne peut que sortir gagnant. Mais pour ce qui est du cinéma qui fait réfléchir et qui tente d'explorer des langages neufs, c'est malheureusement une toute autre histoire. Heureusement, il reste encore des Robert Altman. On respire.

Martin Girard

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Alan Parker — *Scénario:* Bo Goldman — *Images:* Michael Sereman — *Interprétation:* Diane Keaton (Faith Dunlap), Albert Finney (George Dunlap), Karen Allen (Sandy Dunlap), Peter Weller (Frank Henderson), Dana Hill (Sherry), Vinka Davis (Jill), Tracey Gold (Marianne), Tina Yothers (Molly), George Murdock (French De Voe), Leora Dana (Charlotte De Voe), Irving Metzman (Howard Katz) — *Origine:* États-Unis — 1982 — 124 minutes.

TIME BANDITS • Travaillant pour l'Être Suprême à la finition de la Création, une bande de nains décident de quitter soudainement leur emploi et de se lancer dans le crime à grande échelle pour subvenir à leurs besoins. Ils volent à leur patron la carte de l'Univers, qui contient les emplacements de toutes les issues donnant sur l'espace-temps, et voyagent à travers l'Histoire, détroussant en chemin les propriétaires des plus fabuleux trésors. Au cours d'une de leurs apparitions au vingtième siècle, ils rencontrent par hasard un jeune garçon, Kevin, qui les accompagne dans leur folle équipée — histoire d'échapper à sa vie terne d'enfant unique. Tous ensemble, ils s'approprient d'immenses richesses historiques avant de devoir combattre le terrible Génie du Mal qui cherche à mettre la main sur la carte de l'Univers afin de régner sur le Monde.

Bien que ce long métrage soit réalisé par Terry Gilliam, c'est en vain que l'on tente d'y dénicher le cynisme mordant et la folle absurdité qui furent l'apanage des pré-

cédentes réalisations du groupe britannique Monty Python. En effet, on ne nous offre pas ici qu'une autre satire dans la lignée de *Life of Brian*, mais plutôt un divertissement cinématographique à l'état pur, sans clins d'oeil complices demandant un recul de la part du spectateur. Le résultat de cette deuxième tentative « solo » de Gilliam est à la fois charmant, exquis et irrésistible — à défaut d'être pleinement réussi.

Time Bandits, telles les fabuleuses aventures de Sinbad qui bercèrent notre enfance, renoue avec une époque pas si lointaine où la fantaisie misait beaucoup plus sur l'imaginaire que sur des tonnes d'effets spéciaux afin de charmer le public. Non que le film lésine sur les moyens — au contraire, quelques scènes font montre d'une grande virtuosité technique — , mais ce ne sont pas tant le clinquant et la qualité de ces prouesses technologiques que l'inspiration débridée de l'ensemble qui nous laissent pantois d'émerveillement.

Là se situe la force majeure de ce conte qui comble nos lacunes dans la connaissance de notre passé, nous apprenant, par exemple, que Napoléon conquit l'Italie, car il croyait y trouver tout un peuple aussi petit que lui ou alors que le Roi Agamemnon fut un féru de magie blanche. Cette chaleur humaine qui transcende la machinerie la plus sophistiquée approche *Time Bandits* des oeuvres de Ray Harryhausen, si fertiles en merveilleux, plutôt que des *Superman* ou autres *Guerre des étoiles* qui ne laissent que peu de place, par leur ferme plasticité, à l'imagination. C'est en quelque sorte à cette fenêtre grand ouverte sur le « Il était une fois... » d'antan que le film doit tout son succès.

En fait, l'on serait plus juste si l'on disait plutôt « Il était des fois... ». La structure du film, assez lâche, fonctionne, en effet, comme une suite d'épisodes plus ou moins bien

reliés les uns aux autres. Cela permet de présenter une multitude de personnages secondaires servant à rassembler d'intéressants interprètes qui ne font malheureusement que de brèves apparitions. En ce sens, *Time Bandits* manque de la rigueur qui fait les bons contes de fées — même s'il en possède les prémisses essentielles, c'est-à-dire un conflit polarisé entre un Bien et un Mal absolus que doit résoudre un enfant pour surmonter ses angoisses face à l'univers des adultes et au monde en général. En plus, cette succession d'événements, qui nous fait entre autres rencontrer Robin des Bois, culmine en une fin qui ferait frémir sans aucun doute le psychanalyste Bruno Bettelheim. Car alors que l'auteur de *Psychanalyse des contes de fées* écrit que « pour être complets, tous les contes de fées doivent avoir un dénouement heureux » [1], *Time Bandits*, vaguement inspiré d'un classique du cinéma de science-fiction de William Cameron Menzies, *Invaders from Mars*, pèche par une finale qui n'en est pas une — autrement dit, trois points de suspension qui n'amènent aucune délivrance et aucun réconfort aux jeunes spectateurs à qui le film semble destiné. Peut-être a-t-on voulu éviter, par cette fin quelque peu étrange, une conclusion du genre « Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ». Toujours est-il qu'elle détonne totalement de l'ensemble du film en plus de briser tout le merveilleux de ce magnifique conte animé. À moins qu'on ne visât plus spécifiquement les adultes? La grande violence de quelques scènes le laisserait sous-entendre. Dommage pour les enfants car les bons films aptes à vivifier leur imagination se font plutôt rares par les temps qui courent.

Mais ne serait-ce que pour toucher l'enfant qui se cache derrière chaque adulte (alors que tant de films pour toute la famille s'essoufflent à atteindre l'adulte tapi dans chaque enfant), *Time Bandits*, malgré ses faiblesses, vaut le déplacement. Le temps que vous passerez en compagnie d'Og, de Wally, de Vermin et de Randall, à Castiglione ou au Royaume de la Noirceur Ultime, vous semblera trop court. À la fin de la projection, chose rare, vous en redemanderez encore.

Richard Martineau

(1) Le Livre de Poche, Paris 1979, p. 249.

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Terry Gilliam — *Scénario:* Michael Palin et Terry Gilliam — *Images:* Peter Biziou — *Musique:* Mike Moran et George Harrison — *Interprétation:* John Cleese (Robin des Bois), Sean Connery (Agamemnon), Shelley Duvall (Pansy), Katherine Helmond (Mme Ogre), Ian Holm (Napoléon), Michael Palin (Vincent), Ralph Richardson (l'Etre suprême), Peter Vaughan (Ogre), Craig Warnock (Kevin), David Warner (le Génie du mal), David Rappaport, Kenny Baker, Jack Purvis, Mike Edmonds, Malcolm Dixon, Tiny Ross (les nains) — *Origine:* Grande-Bretagne — 1981 — 110 minutes.

OBLOMOV • La Russie tsariste de la fin du siècle dernier sert de cadre au troisième film de Nikita Mikhalkov. Après une excellente adaptation de Tchekhov dans *Pièce inachevée pour piano mécanique*, le cinéaste soviétique s'attaque cette fois à « Oblomov », une oeuvre de l'écrivain Ivan Gontcharov. Ce roman, qui eut beaucoup de succès lors de sa parution en 1858, lança simultanément une philosophie qui porte son nom.

En bref, « l'oblomovisme » consiste à adopter une attitude passéiste et fataliste devant la vie afin d'activer sa décomposition. Cette mentalité démissionnaire attire d'évidentes moqueries, même si on admire secrètement ceux qui s'en délectent. Cette ambivalence semble être l'une des composantes de l'âme slave, si ce n'est de l'âme humaine tout court. On retrouve également cette ambiguïté dans le regard du cinéaste. Son ironie moqueuse à l'égard d'Oblomov ne peut s'empêcher d'être compatissante.

Propriétaire de lointains domaines, Oblomov est un enfant des limbes qui aurait été parachuté accidentellement dans la vie. Horrifié à l'idée de devoir se confronter à une réalité à laquelle il n'a, de toute évidence, jamais été préparé, il cherchera à l'oublier par le sommeil. Le canapé lui sert donc de grand Véhicule, de délicieux instrument de méditation pour atteindre le Nirvana de la Dissolution.

Mais à quoi rêve ce bon et dodu chérubin? Je vous le donne en mille. À sa mère, bien sûr. Le retour dans le sein maternel est son activité chérie. C'est pour la retrouver, ne serait-ce qu'en partie, qu'il s'adonne si frénétiquement au culte du sommeil. Quoi de mieux, en effet, pour conserver intacts ces atmosphères de l'enfance, pleines de senteurs estivales, de joies naïves, de décors rustiques, de lumières neuves et irisées.

Le cinéaste ne rate pas l'occasion de manifester son empathie. Il l'illustre par un lyrique montage en flash-back où abondent musique sirupeuse et mouvements d'appareil. Cette insistance équivaut à celle du tout jeune Ilya Ilitch cherchant l'affection de sa mère qui dort. On songe au jeune Marcel Proust qui s'employait par toutes sortes de stratagèmes à ravir à sa mère le baiser vespéral. Cette hypersensibilité est une fleur qui ne s'épanouit sans mal que dans les serres chaudes d'une société à l'aise. Oblomov ne fait pas exception. Les quelques revenus qu'il réussit à tirer de ses terres et de ses trois cents cinquante serfs lui suffisent pour mener sa vie indolente.

Au cours de la première partie du film, Mikhalvov s'emploie à décrire les personnages qui gravitent autour du dormeur impénitent. En plus du vieux et fidèle domestique, il y a un ami, modeste employé, qui voue à Oblomov une admiration béate. Mais ce personnage effacé est vite relégué dans l'ombre par l'arrivée météorique d'Andrei Schtolz.

Cet ami d'enfance est tout le contraire d'Oblomov. Autant ce dernier est mou, rondouillet, d'une nature presque féminine, autant l'autre est grand, musclé, actif. Son nom même qui éclate en sonorités drues et sèches contraste avec celui de son ami, tout en douces rondeurs (les trois « o » qui apparaissent dans le nom d'Oblomov ne sont pas fortuits). Cette force de la nature a tôt fait de prendre en main l'indolente destinée de son compagnon. Il le nourrit, l'habille, le secoue, lui fait rencontrer des gens. C'est de mauvaise grâce qu'Oblomov se prête à cette discipline. Ces réceptions l'assomment et les gaffes qu'il fait en public lui font regretter les délices de son canapé.

C'est alors, qu'avant de partir, son turbulent compagnon lui présente Olga. Cette jeune fille de bonne famille, un tantinet capricieuse, est chargée de veiller à la nouvelle vie d'Oblomov pendant l'absence de Schtolz. Une complicité naissante unit ces trois destins tandis que s'achève cette première partie hivernale.

La seconde s'ouvre sur la splendeur de l'été champêtre et rappelle plutôt *Jules et Jim* de Truffaut dont elle emprunte le ton et la finesse de l'analyse psychologique. Oblomov est méconnaissable. Lui qui avait tant de peine à se lever, le voilà, tout guilleret, dévalant le sentier, un livre sous le bras. Il va rejoindre Olga pour lui montrer ses progrès en histoire de l'art comme un écolier docile. Entretemps, celle-ci nourrit à son égard un sentiment nouveau dont elle s'impatiente de voir des manifestations de reciprocité chez Oblomov. Indécis comme toujours, Oblomov hésiste à s'ouvrir à sa compagne et à lui confesser l'amour qui le travaille. Lorsqu'il se décide enfin, il se rétracte aussitôt dans une longue et dramatique lettre de rupture. Mais cette missive accentue le malentendu comme l'échange épistolaire entre les amants du drame de Truffaut.

Ce quiproquo de sentiments mêlés, ponctué de faux départs et d'incompréhension, durera jusqu'à la venue de Schtolz. Lié à nouveau par leur complicité retrouvée, le trio passera ensemble cette journée d'été. Le lendemain, Oblomov part pour la ville. Il perd de vue ses deux amis. Il finit par se marier et aura un enfant avant de mourir quatre ans plus tard d'une crise cardiaque. Les dernières scènes nous montrent Schtolz et Olga gardant le fils d'Oblomov.

Le lyrisme mélancolique de ce film est empreint d'académisme. La reconstitution des ambiances, la composition des lumières allègent toutefois ce récit trop long. En

revanche, l'interprétation d'Oblomov est magnifique. L'acteur Oleg Tabakov a réussi à rendre toute la nature maternelle du personnage sans pour autant tomber dans la bonasserie et la caricature. L'égocentrisme d'Oblomov, sa candeur, son hypersensibilité sont également rendus avec la même retenue. Ce sont là des signes d'un grand interprète.

Fulvio Caccia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Nikita Mikhalkov — *Scénario:* Alexandre Adabachiam et Nikita Mikhalkov, d'après le roman d'Ivan Gontcharov — *Images:* Pavel Lebechev — *Musique:* Édouard Artemeiev, Bellini, Rachmaninoff — *Interprétation:* Oleg Tabakov (Oblomov), Youri Bogatyrev (Andrei), Elena Solovei (Olga), Andrei Popov (Zakhar) Gleb Strijenov (le baron), Eugueni Steblov (le père d'Oblomov) — *Origine:* U.R.S.S. — 1979 — 146 minutes.

MONTENEGRO or Pearls and Pigs • Ce dernier film du cinéaste yougoslave Dusan Makavejev porte bien son titre. Il vous fait évoluer dans une porcherie du début à la fin. Depuis *Sweet Movie*, le déclin s'est encore accentué: après le chocolat liquide où il plongeait Carole Laure et les excréments où jouaient d'autres de ses per-

sonnages, Makavejev a imaginé la fange pour son héroïne Susan Anspach. Il en résulte un film vulgaire, interminable et tout à fait inutile.

La trame du film ne se raconte pas. Il paraît que Makavejev a voulu traiter du phénomène de l'immigration des populations du Sud vers le Nord. Tout ce qu'on y retient est une succession de personnages, tous plus loufoques les uns que les autres. Marilyn, Américaine riche et blasée de quarante ans; son mari absent de corps et d'esprit; leurs deux enfants; un grand-père entre l'infantilisme et la sénilité; Montenegro, le marchand de chiens; un souteneur serbo-croate et un psychiatre arménien. À cela s'ajoute une succession de lieux, où l'on passe sans raison apparente de la maison cossue des Jordan au « bidonville » turco-yougoslave, plutôt une maison close où règne la bestialité. Les scènes du défilé de mode, dans la cuisine, dans la chambre à coucher et à l'aéroport ne semblent avoir comme raison d'être que le changement de lieu.

Et pourtant, le film n'avait pas si mal commencé. Au zoo, une petite fille demanda à un singe: « Pourquoi habites-tu ici? N'est-ce pas mieux là d'où tu viens? » Et après ce carton, en gros plan le singe fait « oui » de la tête. Mais passées ces deux premières minutes, quel gâchis! Que dire des interprètes: Susan Anspach, Erland Josephson et les autres? ... On ne peut que les plaindre d'avoir à évoluer dans un tel film, à essayer d'interpréter de tels rôles.

De peur de passer pour bigot ou paysan, on pourrait hésiter à qualifier ce film de pornographique. Et pourtant, c'est exactement ce qu'il est, avec son déferlement gratuit d'immondices. Les perles auront été avalées par les cochons ou alors ce film est une perle rare souillée par nos yeux de profanes. À vous de juger!

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Dusan Makavejev — *Scénario:* Dusan Makavejev — *Images:* Tomislav Pinter — *Musique:* Kornell Kovach — *Interprétation:* Susan Anspach (Marilyn Jordan), Erland Josephson (Martin Jordan), Per Oscarsson (le psychiatre Pazsardjian), John Zacharias (le grand-père Bill), Svetozar Cvetkovic (Montenegro), Patricia Gelin (Tirke), Bora Todorovic (Alex Rossignol), Lisbeth Zachrisson (Rita Rossignol), Lasse Aberg (l'officier des douanes) — *Origine:* Suède — 1981 — 98 minutes.

RICH AND FAMOUS • « Lorsqu'un réalisateur meurt, il devient photographe », avais-je lu y a longtemps sous la plume de Richard Schickel, du Time, à propos de David Lean pour *Ryan's Daughter*. Formule extraordinaire, et qui décrit parfaitement la dégénérescence du processus de la créativité au fur et à mesure que l'on avance en âge. Elle s'applique également à George Cukor et surtout à son dernier film *Rich and Famous*.

George Cukor a commencé sa carrière comme répétiteur des dialogues du film *All Quiet On the Western Front*, en 1926. Ayant aimé le Hollywood de l'époque, il y resta et réalisa des films dans tous les genres: comédies musicales, drames sentimentaux, films policiers, d'admirables adaptations de pièces ou de livres à succès, et même un western, *Heller in Pink Tights* où Sofia Loren présentait de la vie au Far-West, en 1880, une bien réjouissante et différente version de celle que l'on connaît habituellement. C'est cependant en tant que « réalisateur de femmes », ainsi qu'on l'avait surnommé, qu'il conquit la presse et le public international. Un film de Cukor était toujours un événement très attendu, et il décevait rarement ses admirateurs: *Dinner at Eight, The Women, The Philadelphia Story, Adam's Rib*. Et c'est dans cette veine que se situe *Rich and Famous*, qu'il vient de réaliser à 81 ans. Le scénario s'inspire dans ses grandes lignes d'une pièce de John Van Druten qui subit un premier traitement cinématographique en 1943 avec Bette Davis et Miriam Hopkins, dont Jacqueline Bisset et Candice Bergen reprennent les rôles respectifs. On retrouve dans ce dernier film les préoccupations esthétiques et la description d'un univers glacé, sophistiqué, souvent artificiel et sans coeur. Deux amies de tou-

jours se retrouvent rivales en littérature, Merry écrivant des romans populaires à succès — le parallèle physique et psychologique avec Jacqueline Susann est à la fois aveuglant et gênant — et Liz tentant désespérément de donner un sens et un but à son oeuvre littéraire péniblement arrachée de sa plume, page à page.

Le sujet est évidemment prétexte à quelques répliques à l'emporte-pièce comme les affectionne monsieur Cukor (qui a toujours placé des dialogues percutants entre les protagonistes de ses films, souvent pour le simple plaisir d'un bon mot), et les deux comédiennes tentent mutuellement et avec bonne humeur de se voler les scènes. Mais finalement, le coeur n'y est pas. Le montage emporte le spectateur dans un raccourci saisissant dans le temps et l'espace, justifiant l'opinion de Cukor: « J'aime que ça marche. La plupart des films sont trop lents ». Hélas! le spectateur n'y trouve pas son compte. Les scènes sont trop longues parfois, même si les séquences s'enchaînent très rapidement, et cela provoque une dichotomie à la fois désagréable et nuisible à l'évolution psychologique des deux femmes. Tout cela sent l'artificiel, le vide, le toc... Si George Cukor sait si bien décrire le mal hollywoodien, il a lui-même été contaminé, et n'a pu prendre le dessus. Autrefois, il tenait en échec le star-system en le contrôlant et en l'utilisant à des fins ironiques autant qu'expressives.

C'est aujourd'hui le contraire, et le vieux lion n'est plus que l'ombre de lui-même. Par contre, tout le côté technique, montage, cadrages, photo, frappe comme étant d'un maître. Le réalisateur est mort, le photographe demeure.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: George Cukor — *Scénario:* Gerald Ayres, d'après la pièce « Old Acquaintance », de John Van Druten — *Images:* Don Peterman — *Musique:* Georges Delerue — *Interprétation:* Jacqueline Bisset (Liz Hamilton), Candice Bergen (Merry Noel Blake), David Selby (Doug Blake), Hart Bochner (Chris Adams), Steven Hill (Jules Levi) — *Origine:* Etats-Unis — 1981 — 116 minutes.

JE REPARS À TROIS • Trois choses ont réussi dans la vie de Gaetano, un jeune ouvrier napolitain. Comme il décide de changer l'orientation de sa vie en prenant des vacances à Florence où demeure une de ses tantes, il explique à son ami Lello qu'il n'a pas l'intention d'oublier ces trois réussites. En foi de quoi, il repart à trois et non à zéro comme tous ceux qui décident de recommencer à neuf leur existence morne et caduque.

Un vrai moulin à paroles que ce Gaetano. Même si les paroles s'envolent, il en restera toujours quelque chose. Heureusement qu'on nous a présenté le film ici dans sa version originale avec sous-titres français, parce que le français n'arriverait pas à rendre ce ton « en chanté » qui sourd naturellement de cette belle langue italienne si agréable à l'oreille... et aux yeux. Aux yeux? Oui. Les gestes abondants s'imposent spontanément comme la lumière le fait pour le jour. Et, dans *Je repars à trois*, Massimo Troisi, pour notre plus grande joie, exprime moult gestes. Il y en aurait assez pour sauver d'un naufrage un quidam qui ne saurait pas nager.

Dès le début, on nous met dans le coup. Lello hurle après son ami Gaetano comme s'il y avait le feu à la grange cinématographique. Lello fait tout ce boucan pour l'inviter à aller au cinéma avec lui. Et Gaetano de gesticuler pour convaincre son ami de ne pas alarmer tout le quartier quand il désire l'inviter quelque part, alors qu'il regarde sagement la télévision. Gaetano termine sa mise au point en disant que même sa télévision suppliait l'ami importun de diminuer l'intensité de son invite. Et la salle de rire aux éclats comme cela se produira plusieurs fois durant la projection de ce film qui nous révèle, dans ce premier essai, un talentueux Massimo Troisi qui joue à l'homme-orchestre. En plus d'être l'acteur principal, il s'affirme comme coscénariste et réalisateur.

Il faut voir et entendre Gaetano qui, avec sa bouille sympathique, trouve explications à tout et à rien. Voulez-vous savoir une des grandes causes des migrations d'oiseaux? Gaetano soutient que c'est la faute à saint François qui passait son temps à parler aux oiseaux. Et comme ces derniers en avaient ras le duvet de ses redites, ils ont pris une décision lourde de conséquences: aller voir ail-

leurs pour retrouver leur paix d'antan. Il trouve même une explication à la trahison de Judas. Ce pauvre Judas, s'il était né plus riche, il n'aurait pas eu à vendre Jésus, pour payer le gaz, l'électricité, son loyer et autres nécessités du genre.

C'est pour couper court avec la famille que Gaetano s'en est allé à Florence où le dialogue nord-sud italien n'est pas des plus avenants. Voilà pourquoi il dit à qui veut l'entendre qu'il n'est pas venu chercher du travail contrairement aux autres Napolitains. Dans tous les faits et gestes de Gaetano, on peut voir facilement une satire des comportements nouveaux et traditionnels de l'Italie d'aujourd'hui. Il y a ces sectes religieuses qui ont de la vogue à cause d'un certain déclin des religions traditionnelles. Gaetano se refuse à faire des prédications itinérantes avec Frankie, un évangéliste américain que sa tante lui a présenté. Il ne croit pas aux miracles, mais il s'adonne régulièrement à la concentration pour faire avancer les objets à distance. Sans succès, d'ailleurs.

Il y a aussi la psychiatrie qui s'infiltre partout pour trouver des explications plus ou moins pertinentes aux complexes qui font des ravages dans notre monde qui semble se complaire dans des masques superposés. Gaetano n'y échappera pas. Il sera psychanalysé par Marta, une infirmière-romancière qui l'invite dans son lit. Sa logorrhée servirait de paravent à un énorme complexe d'infériorité. Le spectateur, lui, ne s'en plaint pas: il a l'impression d'avoir découvert un nouvel auteur comique.

J'ai bien hâte de voir le prochain film de Troisi. D'ores et déjà, nous pouvons repartir à quatre.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Massimo Troisi — *Scénario:* Massimo Troisi, Anna Pavignano — *Images:* Sergio d'Offizi — *Musique:* Pino Daniele — *Interprétation:* Massimo Troisi (Gaetano), Fiorenza Marcheggiani (Marta), Lello Arena (Lello) — *Origine:* Italie — 1981 — 112 minutes.

MALEVIL • Chacun pour chaque chose a sa propre conception. Ainsi va l'idée que l'homme se fait de la bombe, celle qui, un jour ou l'autre, devra bien éclater. Simple panne d'électricité ou New York anéanti sous ses décombres? Qu'importe. Chacun sa vérité lorsqu'il n'en existe pas. Celle des autres n'étant pas la moins bonne, *Malevil* a maintenant droit à sa bombe. *Malevil*? Connaissez pas, moi non plus. Un village laitier en pleine campagne? Et en France? La fin du monde à *Malevil*? Cela ne se peut pas. Cela, enfin, ne se pouvait pas jusqu'à ce que Robert Merle en fasse le sujet d'un livre et Christian de Chalonge, celui d'un film superbe et ambitieux. *Malevil*, une poignée de villageois dans un monde vide. *Malevil* ou l'apocalypse nucléaire dans un champ de vaches.

Début inoffensif. Le son d'un accordéon et de l'ordinaire. Il fait beau. L'air est bon. La camionnette de l'employé des PTT sillonne une campagne alors qu'une mémé force son idiot de fils à se laver. On se donne rendez-vous au café. On bavarde. C'est la France. Pour cette première partie du film de Chalonge, elle n'a jamais été aussi verte. Le vert est l'espoir outrancier d'une planète bourrée de tout ce qu'il faut pour s'anéantir. Il est le prologue d'un contraste à venir. Demain est hypothétique car aujourd'hui est le jour "J".

Sont à tirer le vin nouveau dans une cave du château de *Malevil*, Emmanuel, maître de l'endroit, un groupe d'hommes négociant de petites affaires, une vieille un peu pomme cuite et finalement un simple d'esprit dans le genre le plus simple. Le plaisir du vin est ancestral. Il signe la tradition et l'opulence. Noir subit. Son strident. Éclair de lumière qui perce les contours de la porte. Une chaleur sans nom pénètre les murs de pierre. Les personnages se taisent. Ils étouffent et rampent. Comme des bêtes à rôtir. Dehors, il y a le monde qui brûle. Plus rien qui vive n'existe, sauf eux. Eux, peut-être les derniers Français qui soient, les premiers que le vin aurait sauvé du désastre.

Déjà plus loin derrière, avec *L'Argent des autres*, Christian de Chalonge avait pu gagner le sien. Il pouvait maintenant se payer une adaptation libre de *Malevil*, un roman français plutôt coté à sa sortie (il date déjà de dix ans) et qu'aurait pu envier quelque réalisateur avide d'anticipation ou de catastrophe. Mais il n'avait jusqu'alors retenu l'attention de personne. Faute de moyens financiers pour les Français? Possible. Histoire pas foncièrement inédite pour les Amériques? Possible encore. N'est pas sorcier celui qui reproche au film ses thèmes communs à de préalables épopées nucléaires. Mais le partage d'idées n'empêchant pas la distinction, *Malevil*, comme vous et moi, se décroche un style et acquiert, sur le terrain du déjà-vu, l'espace d'une force qui lui ressemble. Elle repose sur un curieux attribut de l'art: une disproportion, une sorte d'inégalité qui s'appelle anachronisme. À la puissance et la portée internationale du sujet (la fin du monde n'est pas un problème local que je sache) se raccroche le quotidien habituel de la plus pure tradition du cinéma français. Cela donne une apocalypse à saveur intimiste. Son éventualité n'en apparaît que terriblement plus plausible. Elle me fait peur. C'est pourquoi je préfère changer de paragraphe.

Que *Malevil* m'ait plu, c'est une affaire, qu'il vous déplaise n'en est pas une autre. Convenons d'abord

ensemble qu'il est une métaphore visuelle splendide et j'admettrai ensuite que s'y glissent quelques lieux communs et invraisemblances. Il faut bien faire la part des choses. Moi, j'en retiens ce que je veux. Quand je sens maintenant naître en moi l'élan destructeur qui fait que je suis homme et que je pense à la bombe, je me remémore, non sans passion, l'univers physique saisissant de *Malevil*. Un roc décharné. Une rivière glauque qui charrie des restes. Une forêt calcinée d'où surgit une vieille à cheval comme sortie tout droit d'un conte de Tolkien. Une luminosité qui grandit à mesure que le film avance. Des plans magnifiques. Des reliefs étranges qu'on doit certainement à une utilisation judicieuse des éclairages naturels. Bref, des tableaux fascinants, ceux d'un véritable artiste composant dans un monde à nous un univers qui ne ressemble à rien. J'irais même plus loin. Cette caravane de paysans perdue dans l'immensité d'une planète sèche a cela de biblique et de beau qui rapproche le nouveau monde de l'ancien. Nous sommes petits et égaux à nous-mêmes. Un personnage du film a une tache sur l'épaule. Elle grandit. Rien à faire, nous sommes là pour pourrir. C'est tout.

Il fut un temps où *Malevil* ne se voyait pas. Il se lisait. Bousculant intrigues et développements, il devenait un film mais conservait malgré tout l'essence même de ce qu'il était, ni plus ni moins qu'un conte symbolique sur les arias et aléas de la race humaine. Alors que le roman de Robert Merle est une narration où Emmanuel se raconte, le film a un début et une fin, ce qui confère à son genre l'anticipation qui lui est nécessaire. Une autre différence majeure qui me frappe est la quasi absence de dimension religieuse dans la version « cinéma ». Le livre regorge d'allusions du style créateur qui a laissé sa créature détruire sa création. Bien lourd à lire déjà, cela n'aurait pas convenu à l'écran. On en a cependant conservé l'essentiel: le personnage de Jean-Louis Trintignant. Il est le méchant. Son caractère n'est pas simpliste, il a une fonction thématique. C'est l'incarnation même de la saloperie. Il se sert de la crédibilité et de la foi des êtres pour dominer ce qui reste d'humanité. C'est un faux dévot. Tartuffe, s'il survivait au nucléaire.

Film et livre ne précisent pas la nature de la catastrophe. Bombe? Simple erreur de calcul? Les moyens de connaître ont été anéantis. Ni nous, ni les personnages n'en saurons rien, Christian de Chalonge ayant préféré nous enfermer dans une cave au moment du désastre. Question de budget? Je préfère croire à des intentions philosophiques. Le cinéaste n'aurait que faire d'un désastre si ce n'était pas pour lui une occasion de « confabuler » sur la race humaine. Avant même d'être une aventure, c'est surtout de l'homme que parle *Malevil*. Son égocentrisme

(« Nous sommes les derniers survivants »), ses angoisses (« Et si le soleil ne revenait pas »), ses espérances (« Si vous restez, prenez une pelle et taisez-vous »), ses désillusions (« À quoi ça sert, vous voyez bien qu'ils sont tous morts »), son sens pratique et du naturel (la vieille qui soupire devant une laveuse en morceaux: « Quand même, toutes ces sorties! »), ou même son approche perverse du drame (« J'imaginais pire »). Car on imagine toujours pire. L'apothéose n'est qu'un tas de cendres et quelques chevaux crevés. Mais c'est juste assez pour que l'homme survive encore. Il a de l'instinct. À *Malevil*, on n'hésite pas à tuer quelques loques humaines, échappées du désastre, des pillards qui dévorent le blé, donc la vie. Comme dans la série *La Planète des singes*, sans être primate (ou primaire), ils sont primitifs et se battent. Aujourd'hui avec des flèches, demain avec de nouvelles bombes. L'homme est une espèce qui ne meurt pas. La première demi-heure du film a cela d'angoissant qu'elle n'a pour seule présence féminine qu'une petite vieille flétrie, « sympa », mais non reproductrice. Elle, la seule femme qui ait survécu? Christian de Chalonge n'a pas enfoui de Bo Derek sous les décombres.

Dans *Malevil*, comme par ironie, les personnalités des Michel Serrault et Jacques Villeret sont réduites pour se fondre à la masse. C'est la race au profit de l'individu. Là où il s'arrête, elle continue encore. Ainsi, longtemps après le désastre, alors que les survivants respirent une sorte de retour aux sources, Christian de Chalonge fait surgir au dessus de leurs têtes, les hélicoptères de l'unité d'intervention numéro sept. Comme quoi la race n'a pas de fin! Comme quoi nous ne sommes jamais les derniers survivants! Et qu'au jour de l'apocalypse, il y aura toujours un lendemain. Peut-on rêver meilleure métaphysique?

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Christian de Chalonge — *Scénario:* Christian de Chalonge, Pierre Dumayet, d'après le roman de Robert Merle — *Images:* Jean Penzer — *Musique:* Gabriel Lared — *Interprétation:* Michel Serrault (Emmanuel), Jacques Dutronc (Colin), Robert Dhéry (Peyssou), Jacques Villeret (Momo), Hanns Zischler (le vétérinaire), Jean-Louis Trintignant (Fulbert), Pénélope Palmer (Évelyne), Jean Leuvrais (Bouvreuil), Jacqueline Parent (Cathy) — *Origine:* France — 1981 — 119 minutes.

ON GOLDEN POND • Je suis sorti de ce film avec ce que l'on pourrait appeler des sentiments mêlés: il est évident que Mark Rydell, le réalisateur, a voulu rendre hommage à deux comédiens prestigieux, hommage s'adressant tant à la carrière qu'au talent. De plus, le couple Fonda-Hepburn n'avait jamais eu les honneurs de l'écran, et il était temps que l'on réunisse deux comédiens dont les carrières combinées recoupent les noms les plus prestigieux du cinéma américain et international, depuis une cinquante d'années, avec l'obtention de quelques Oscars et récompenses enviables le long du chemin. Quant au talent, est-il nécessaire de retracer les étonnantes interprétations de Katharine Hepburn et Henry Fonda? Elles sont présentes dans le coeur et à la mémoire de tout cinéphile, même non averti!

Donc, un couple remarquable, avec, pour faire bonne mesure, une comédienne qui reprend sur l'écran le rôle qu'elle tient dans la vie: Jane Fonda, fille d'Henry. On voit déjà le parti pris...

Ensuite, un scénario sûr, à toute épreuve, combinant les attraits de la pièce à succès (*On Golden Pond*) d'Ernest Thompson, et une mise de fond plus qu'évidente sur la Nostalgie et ses séquelles. En prime, le conflit des générations, et l'attachement du vieil homme pour un enfant: aux approches de la mort, l'ancêtre regarde vers l'avenir, et guide les premiers pas hésitants de celui qui reprendra le flambeau...

Eh bien? N'avons-nous pas ici réunis les meilleurs éléments d'un mélo tirant sur le sentimental réprimé, chatouillant la fibre nostalgique, et faisant doucement réfléchir les gens de plus de cinquante ans qui, voyant le film et des comédiens qu'ils ont connus jeunes et sémillants, recevront le message de paix et d'espoir soigneusement cultivé de séquence en séquence?

En effet, c'est tout cela, et même plus: la photo, l'enchaînement des plans, la bande sonore, tout concourt à magnifier ce « doux automne de la vie » évident, autant sur le plan psychologique que par le choix de cette saison où se passe justement l'action! Alors nous avons droit aux petits oiseaux qui chantent dans la ramure rouge et or, à la feuille de septembre qui tombe en tourbillonnant, au reflet tremblant des hauts peupliers sur la surface du lac qu'on devine bientôt pris dans les premières glaces — et le froid de la mort... Bon. Passons. Je ne veux pas dénigrer ce *Love Story* du troisième âge, malgré ses intentions plus qu'évidentes! C'est vrai que le film annonce ses couleurs avec un peu trop d'emphase. Mais il est vrai aussi que sans Hepburn-Fonda, cela aurait été insupportable! En fait, les quatre (le père, la mère, la fille et l'enfant) sont absolument remarquables — je me demande d'ailleurs comment il aurait pu en être autrement: voit-on Hepburn mauvaise? Jane Fonda médiocre? — et le film rend effectivement hommage à un mode de vie, à un style d'interprétation et à un monde en train de disparaître. Il était probablement nécessaire que cela soit montré, et il faut se féliciter que cela l'ait été par ceux qui étaient les plus aptes à le faire avec la simplicité d'une vérité qui est la leur dans la vie.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Mark Rydell — *Scénario:* Ernest Thompson, d'après sa propre pièce — *Images:* Billy Williams — *Musique:* Dave Grusin — *Interprétation:* Katharine Hepburn (Ethel Thayer), Henry Fonda (Norman Thayer Jr), Jane Fonda (Chelsea Thayer Wayne), Doug McKeon (Billy Ray), Dabney Coleman (Bill Ray), William Lanteau (Charlie Martin), Chris Rydell (Summer Todd) — *Origine:* États-Unis — 1981 — 109 minutes.