

Sur nos écrans

Number 109, July 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51015ac>

[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*, (109), 33–48.



SUR NOS ÉCRANS



MISSING (Porté disparu...) • En attribuant sa Palme d'or conjointement à deux films politiques: *Missing* et *Yol*, le Festival de Cannes vient de souligner, pour la deuxième fois consécutive, le rôle croissant du cinéma comme témoin de notre temps. L'année dernière, c'était *L'Homme de Fer* qui exaltait la lutte des travailleurs contre un régime se réclamant du marxisme. Cette année, le film turc d'Yilmaz Guney et le film américain du réalisateur grec Costa-Gavras s'élèvent contre les abus des régimes qui prônent l'anticommunisme.

Pour un critique de cinéma, il en résulte un vrai problème. S'il se contente d'analyser la forme cinématographique, il risque de passer à côté de la signi-

fication de l'oeuvre. S'il entre dans le débat politique, il court le danger de négliger la portée du film en soi, au bénéfice des positions idéologiques préétablies.

Ayant vécu pendant seize ans en Amérique latine, j'ai pu me rendre compte des complexités qui caractérisent chacun des pays dans cette région. C'est pourquoi je me refuse d'accepter les thèses simplistes au sujet des événements qui s'y produisent. Que ce soit à droite ou à gauche, on a tendance à tout expliquer par un seul facteur. Que ce soit l'« impérialisme yankee », soutenu par une diabolique et omniprésente CIA, ou la « subversion communiste » manipulée de Moscou par un KGB non moins diabolique, ils ne suffisent pas à rendre

compte de la grande variété de facteurs qui déterminent le cours de l'histoire.

Si le livre de Thomas Hauser et le film que Costa-Gravras en a tiré présentent une version unilatérale du coup militaire chilien (1973), c'est parce qu'ils idéalisent à l'excès la personnalité d'Allende et son gouvernement.

Dire que les échecs de ce gouvernement sont dus uniquement au sabotage de la classe bourgeoise et aux machinations de la CIA, c'est oublier qu'il y a eu aussi décomposition d'un mouvement ouvrier mal préparé à fonctionner dans un système d'autogestion. C'est aussi ignorer l'agitation des révolutionnaires extrémistes, et la menace constante d'un autre coup d'État, dont Allende risquait de devenir la première victime.

On voit que je glisse déjà vers le piège d'une discussion politique « à propos » du film, plutôt que sur le film même. Qu'il me soit permis d'ajouter toutefois que je respecte toutes les opinions, à condition qu'elles s'appuient sur l'ensemble des facteurs réels, et non seulement sur les éléments qui conviennent aux uns ou aux autres.

Ceci dit, oublions le débat sur l'origine du coup militaire et voyons ce que nous offre *Missing*.

Un jeune américain, Charles Horman et sa jeune épouse (Beth dans le film, Joyce dans le livre) se sont installés à Santiago du Chili. Leur curiosité pour ce pays et pour l'expérience sociale du régime Allende fait penser à l'enthousiasme de John Reed pour l'expérience révolutionnaire russe (voir *Reds*). Surpris par le coup militaire du 11 septembre 1973, les voilà dans l'engrenage impitoyable de l'histoire. Un matin, après avoir passé la nuit sous une porte cochère à cause du couvre-feu, la jeune femme rentre chez elle pour constater que Charles fut arrêté par les miliciens.

Au bout de mille démarches et difficultés, elle finira par apprendre, avec l'aide de son beau-père Ed, accouru de New York, que Charles se trouvait parmi les exécutés au Stade National, que les militaires ont transformé en gigantesque lieu de réclusion et de torture.

Selon la thèse de Thomas Hauser, reflétée dans le film, la grande responsable de cette mort serait la CIA, dont les agents voulaient faire disparaître un témoin gênant, trop informé de leur rôle dans le coup.

Dans sa préface à l'édition française du livre¹ Julio Cortazar signale avec raison la différence de

perception entre le public nord-américain et le public étranger, surtout en Amérique latine, devant l'accusation contre la CIA. Aux États-Unis, on sera surtout sensible au drame personnel d'une famille et à la conduite pour le moins odieuse de certains fonctionnaires. Le coup d'État chilien ne sert que de toile de fond à ce drame. Par contre, à l'étranger, on sera surtout impressionné par le bouleversement de tout un pays et on se posera des questions au sujet du rôle des Américains dans ce bouleversement.

Quelle que soit l'approche, la mort d'un homme innocent devrait toucher toutes les consciences. Sur ce plan, l'appel de *Missing* demeure des plus valables. Rendons justice à Costa-Gravras d'avoir fait preuve de grande sobriété dans la mise en scène, ce qui augmente encore l'impact du film. À peine a-t-il introduit quelques effets spectaculaires, comme le tremblement de terre, ou les détails de la nuit du couvre-feu. Ou encore la scène de la fusillade dans la rue. Il a aussi accentué le contraste entre le vieux Horman et sa belle-fille, pour rendre plus impressionnante leur réconciliation finale. Parmi les scènes particulièrement réussies, signalons l'appel désespéré du père au milieu du Stade-prison et la visite de la morgue.

Le Mexique a fourni les paysages et les éléments urbains qui évoquent le Chili.

Le réalisateur a réussi à obtenir de Jack Lemmon une des meilleures — sinon la meilleure — créations de sa longue carrière. Comme père qui fait face non seulement à un drame personnel, mais aussi à l'écroulement d'une bonne partie de ses croyances, Jack Lemmon montre une profondeur et une richesse d'expression inattendues. Sissy Spacek tire aussi son épingle du jeu, même si la version cinématographique de son personnage a été passablement réduite par rapport au livre. John Shea a juste le temps d'esquisser une silhouette sympathique de Charles.

Le film comporte nombre de personnages secondaires, bien campés par des interprètes de talent. Personnellement, je trouve que les diplomates américains et les agents de la CIA sont présentés de manière trop stéréotypée, ce qui diminue leur crédibilité. Par contre, les fonctionnaires chiliens, même les militaires, paraissent plus authentiques.

Le film est remarquablement photographié par Ricardo Aronovich. Il bénéficie d'une musique discrète mais efficace de Vangelis.

À condition de le placer dans le contexte, *Missing* offre un témoignage à la fois captivant et instructif. Il a déjà provoqué et provoquera encore des discussions qui dépassent le cadre proprement dit du cinéma.² Pour Costa-Gavras, il constitue une étape réussie dans une carrière qui, à partir de *Z*, à travers *L'Aveu* et *État de siège*, n'a cessé de s'élever contre toutes les formes d'oppression.

André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Constantin Costa-Gavras — Scénario: Costa-Gavras et Donald Stewart, d'après le livre de Thomas Hauser — Images: Ricardo Aronovich — Musique: Vangelis — Interprétation: Jack Lemmon (Ed Horman), Sissy Spacek (Beth Horman), John Shea (Charles Horman), Melanie Mayron (Terry Simon), Charles Cioffi (capitaine Ray Tower), David Ciennon (consul Phil Putnam), Richard Venture (ambassadeur), Jerry Hardin (col. Jean Patrick), Richard Bradford (Carter Babcock), Joe Regalbuto (Frank Teruggi), Keith Szarabjka (David Holloway), John Doolittle (David McGeary), Janice Rule (Kate Newman), Ward Costello (député), Hansford Rowe (sénateur), Tina Romero (Maria), Richard Whiting (politicien), Martin Lasalle (Paris) — Origine: États-Unis — 1982 — 122 minutes.



un goût occasionnel pour le lyrisme visuel et dramatique. Ces deux formes se fondent entre elles avec un bonheur certain, donnant un film qui risque fort de faire date dans l'histoire du genre.

Abordant le thème de la guerre, les auteurs en illustrent un angle fort spectaculaire, mais néanmoins riche en observations humaines. Au-delà des images apocalyptiques typiques au film de guerre, on assiste au destin de quelques hommes aux prises avec les exigences du devoir et la crainte de mourir en l'accomplissant. On nous fait partager leur crainte, leur désillusion, leur panique, leur inconfort physique et psychologique ainsi que leur courage et leur détermination à vivre. Le film tire parti d'une narration qui épouse systématiquement le point de vue des sous-marinières. C'est leur histoire à eux qu'on y raconte, et c'est à travers l'expérience pénible qu'ils doivent vivre que le spectateur est amené à découvrir un nouvel aspect des horreurs de la guerre. Si bien que cette oeuvre constitue d'abord et avant tout un discours sur la condition de ceux qui combattent, avant d'être un film sur la guerre elle-même.

Les auteurs ont donc été très attentifs aux personnages. En particulier le commandant, un homme raisonnable et quelque peu désabusé, qui est loin d'incarner le chef militariste propre au genre. Buchheim lui-même est ici personifié par le lieutenant Werner, néophyte qui en est à sa première expédition à bord d'un sous-marin. Il est donc le personnage idéal auquel peut s'identifier le spectateur, même si Petersen n'en fait pas le narrateur du récit, à la première personne, comme dans le roman. Les autres personnages servent tous, à un moment ou l'autre, à illustrer des états psychologiques particu-

(1) Éditions Lacombe, 1982, 264 p.

(2) Dans une émission du réseau américain NBC, Today, du 2 juin 1982, Jane Pauley a interviewé la veuve d'un américain, John Berezin, tué dans une prison péruvienne sous prétexte de tentative de fuite. Il s'agissait du trafic de drogues. Verra-t-on un livre ou un film inspiré du drame de cet homme?

L E BATEAU • *Le Bateau* (Das Boot) est l'adaptation d'un livre de Lothar-Gunther Buchheim, racontant l'odyssée d'un sous-marin allemand dont l'équipage est chargé, pendant la deuxième guerre mondiale, de couler les navires britanniques sur l'Atlantique. L'histoire est authentique: l'auteur s'est effectivement embarqué sur un sous-marin, en tant qu'observateur, en 1941, et ce sont ses mémoires qui ont servi à la rédaction de son livre. C'est d'ailleurs cet aspect véridique, d'un récit que l'on sent raconté sur le vif, qui fait tout l'intérêt de l'ouvrage. Bénéficiant de moyens financiers et techniques impressionnants, Wolfgang Petersen en a fait un film percutant, qui oscille entre un souci de réalisme et

liers auxquels doivent faire face ces jeunes marins. Une excellente distribution donne corps à tous ces personnages, avec toute la conviction voulue.

Film au propos humain, donc, *Le Bateau* n'en prend pas moins la forme d'un spectacle populaire, particulièrement réussi sur le plan du suspense, et qui livre son message par extension. Le scénario ne nous épargne aucune des scènes à faire dans ce genre d'histoire: tempête en mer, attaque de l'ennemi, bris de la coque du vaisseau, infiltration d'eau, naufrage, renflouement in extremis avant l'épuisement des réserves d'oxygène, etc. Rien d'original, sans doute, mais chaque élément est soumis à un traitement suffisamment convaincant pour compenser les lieux communs de l'intrigue. Le film bénéficie d'une construction serrée, qui ne laisse aucune place aux temps morts. L'unité de lieu, la promiscuité du décor et la quasi absence de contact avec l'extérieur créent un climat asphyxiant que Petersen exploite avec une grande habileté. L'ultime mérite de sa réalisation est d'éviter tout statisme dans la mise en images. Au contraire, et en dépit de l'extrême limitation spatiale, la mise en scène s'avère souple, variée et inventive. A cela s'ajoutent des trouvailles visuelles souvent admirables. On pense, par exemple, à cette image où une vague gigantesque dissimule le champ de vision d'un guetteur, puis se fond dans la mer pour laisser apparaître un destroyer ennemi fonçant sur le sous-marin. Dans l'ensemble, le travail de Petersen nous fait découvrir un maître du suspense: par l'utilisation, dans l'éclairage, d'un rouge étouffant qui à lui seul suffit à donner le ton au climat d'angoisse qui baigne la plupart des scènes du film; par un travail intelligent sur la bande sonore, qui sait ménager des moments de silence inquiétant et aussi obsédant que ceux où se déchaînent les cris et les bruits d'explosion; enfin par la manière ingénieuse qu'il a de se servir de la panique de certains personnages pour transmettre cette peur au spectateur.

L'intérêt du film, on le voit, se situe à plusieurs degrés. Au fond, *Le Bateau* est l'exemple idéal du film accessible par ses vertus spectaculaires et, disons-le, divertissantes, tout en provoquant chez le spectateur une certaine prise de conscience enrichissante. Ce n'est certes pas le premier film de guerre à posséder cette qualité, mais celui-ci est assez remarquable dans sa réalisation et possède l'avantage d'une certaine universalité, due à son absence de discours politique ou véritablement historique.

Martin Girard

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Wolfgang Petersen. Scénario: Wolfgang Petersen, d'après le livre de Lothar-Gunther Buchheim — Images: Jost Vacano — Musique: Klaus Doldinger — Interprétation: Herbert Arthur Gronemeyer (lieutenant Werner), Jurgen Prochnow (le commandant), Klaus Wennemann (l'ingénieur mécanicien), Hubertus Bengsch (premier officier de quart), Martin Semmelrogge (second officier de quart), Bernard Tauber (quartier-maître) — Origine: Allemagne fédérale — 1981 — 135 minutes.



MY DINNER WITH ANDRÉ • Wallace Shawn, new-yorkais de naissance, élevé dans l'opulence d'Upper East Side, n'ayant jamais eu à se préoccuper d'argent, a maintenant des difficultés à joindre les deux bouts; c'est, à 36 ans, la seule chose à laquelle ce dramaturge peu connu consacre actuellement ses pensées.

Wally a rendez-vous, dans un chic restaurant de New York, avec un collègue, le metteur en scène André Gregory, dont il avait perdu la trace depuis plusieurs années. Wally accepte ce rendez-vous à la demande d'un ami qui, connaissant également André, a rencontré celui-ci par hasard sur la rue. André sanglotait et paraissait totalement effondré, depuis qu'il avait entendu la phrase suivante, dans le film d'Ingmar Bergman, *Sonate d'Automne*: « J'ai toujours pu vivre à l'intérieur de mon art, mais je n'y suis jamais arrivé dans ma vie réelle ». Aussi Wally hésite-t-il à revoir André car il croit qu'il s'est produit quelque chose d'étrange chez lui. En effet, André, reconnu comme étant un pantouflard, a soudainement tout quitté et, durant plusieurs mois, est parti boulinguer à travers le monde. Wally trouve qu'il en a assez de ses problèmes et ne veut pas de ceux d'André.

Toute cette réflexion que le dramaturge se fait à lui-même en parcourant à pied et en métro, la distance qui le sépare du restaurant, est faite en voix off. C'est la seule séquence extérieure du film (environ 7 minutes) avec celle de la fin où Wally, sorti du restaurant, s'accorde une gâterie en prenant un taxi pour retourner chez lui (environ 3 minutes). Ainsi pendant les cent minutes qui restent nous assistons à une conversation entre deux personnes qui jouent

leur propre personnage à l'écran: André Gregory, le metteur en scène de théâtre d'avant-garde et le dramaturge Wallace Shawn qui causent ensemble en prenant un très bon dîner.

De quoi parlent-ils? Eh bien! surtout des expériences psycho-mystico-théâtrales qu'a vécues André pendant ses voyages. La recherche qu'il a faite sur lui-même l'a amené dans la forêt polonaise avec Grotowski, puis dans le Sahara en compagnie d'un moine bouddhiste japonais, ensuite aux Indes et au Tibet, pour aboutir, finalement, en Écosse dans la commune végétarienne de Findhorn où les gens sont en complète communion avec les plantes qu'ils font croître en leur parlant et en méditant avec elles. Plus tard, la conservation portera sur le genre de vie que l'on mène, le théâtre, les couvertures électriques, la mort, la solitude, les relations avec les autres, la signification de l'existence.

Habituellement ce genre de film intimiste, avec un contenu véhiculant des idées mystiques à saveur « croque-nature » et moralisantes, ne me plaît pas du tout. Et pourtant *My Dinner with André* m'a amusé et a provoqué, chez moi, un certain enchantement. Bien sûr, ce film est fait sous une forme rebu-tante qui n'est pas sans agacer à quelques moments, même s'il semble que le tournage ait été, aux dires de Louis Malle lui-même, la mise en scène la plus difficile qu'il ait jamais réalisée⁽¹⁾. De plus, Wallace Shawn, et c'est là que se situe le problème majeur du film, voulant se donner des allures de monsieur Toulemonde, ressemble par son langage d'homme des cavernes (Ah, Gosh, Mm-hmm, Uh-Huh, Heh heh, Wow) et par son attitude de bouffon ahuri à un personnage de *La Guerre du feu* à qui l'on ferait faire un tour en hélicoptère au-dessus de New York. Wallace Shawn, portant un imperméable ayant la même coupe que celui que porte l'inspecteur Colombo, trouvant les cailles bien petites, joue trop à l'homme fruste qui n'a pas l'habitude d'aller dans les endroits sophistiqués. L'enfant élevé dans le quartier le plus riche de New York semble soudainement provenir plutôt de Brooklyn!

Hormis ces problèmes, le film de Louis Malle fascine. La réflexion mystique est exposée par André Gregory sans militantisme, sans prosélytisme, avec humour. André semble conscient du caractère saugrenu de ses anecdotes. La fonction de cette réflexion est là pour appuyer l'aspect irrationnel de la vision d'André et pour faire contraste à la vision réaliste et scientifique de Wally.



André cherche à rejoindre au maximum ce qu'on pourrait appeler l'authenticité. Il considère que beaucoup d'entre nous sommes devenus des robots branchés sur le pilote automatique, que nous faisons toutes sortes d'activités alors que nous sommes complètement morts à l'intérieur de nous et que nous fuyons la solitude parce que celle-ci nous confronte au problème de la mort. Cette réflexion morale d'André sur nos comportements sociaux et sur notre existence n'est pas moralisante et est présentée avec beaucoup de simplicité.

Louis Malle réussit, par des plans moyens et des plans américains, à créer l'illusion que nous sommes une troisième personne assise à la table, partageant le repas, assistant à la discussion des convives sur leur vie personnelle, écoutant ce qu'ils disent au sujet de leur vie émotive, de leur anxiété, de leur travail, du sens qu'ils accordent à l'existence, et cela sans jamais nous sentir voyeurs. Peut-être parce que le sujet de leur conversation nous concerne tous et que le ton n'est pas celui de la confidence et du secret.

Pretty Baby et *Atlantic City* traitaient du bouleversement des valeurs en Amérique, *My Dinner with André* en constate l'accélération et les conséquences actuelles, sans toutefois porter un jugement moralisateur. *My Dinner with André*, est un film « socratique » qui, sans avoir la lourdeur des films à thèse, incite, dans une atmosphère très digeste, à une réflexion personnelle sur nos habitudes de vie.

André Giguère

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Louis Malle — Scénario: Wallace Shawn et André Gregory — Images: Jeri Sopenan — Musique: Allen Shawn — Interprétation: Wallace Shawn (Wally), André Gregory (André), Jean Lenauer (le garçon de table), Roy Butler (le barman) — Origine: Etats-Unis - 1981 - 110 minutes.

(1) Lire à ce sujet: *Some notes on Louis Malle and my Dinner with André* par Wallace Shawn, dans la revue *Sight & Sound*, vol. 51, no 2, 1982.

I L FAUT TUER BIRGITT HAAS •

Elle se nomme Birgitt Haas, et elle est allemande. Ce qu'elle fait: du terrorisme. Ou du moins, elle en faisait naguère, du temps où ses idées étaient claires, alors que les choses et les situations ne semblaient pas si confuses. Maintenant, recherchée par tous les corps policiers du pays, elle fait le point, et se remet en question, d'un amant à un autre.

Athanase, lui, est chef des Services Secrets français depuis un bon bout de temps. Il appartient à la vieille école, celle du boulot bien fait, et, à l'aube de la cinquantaine, se voit confronté à un monde qui le pousse à réfléchir sur son travail, sur ses valeurs, sur sa vie. Athanase a une mission à remplir: tuer Birgitt Haas pour le compte des confrères germaniques. Un service, quoi.

Puis il y a Bauman. Bauman-l'épave, Bauman-la-victime, à qui rien ne réussit. Du genre de ceux qui se confessent à un inconnu d'un centre d'écoute téléphonique ou qui attendent en ligne au service social de leur quartier. Bauman, lui, ne fait rien, il traîne, c'est tout. Mais c'est pourtant lui que choisira Colonna, un fougueux agent d'Athanase, pour piéger Haas. Un plan ingénieux: cacher l'assassinat de la terroriste sous une couverture de crime passionnel, après avoir fait en sorte qu'elle s'entichât de Bauman. Une idée nette et sans bavure, avec un seul petit défaut: faire accuser un innocent d'un meurtre qui éclaboussera de scandale tout le milieu terroriste allemand. Cela, bien sûr, Colonna s'en balance. Mais Athanase, lui, s'en préoccupe. Car il l'aime bien, Bauman.

On pourrait régler le sort du troisième long métrage de Laurent Heynemann en quelques lignes, si l'on s'engageait sur la voie de la simple analyse de genre. Entre autres, en affirmant que le sujet de la manipulation des gens ordinaires par les Services Secrets a été plus justement traité et beaucoup

mieux servi par le très bon *Dossier 51* de Michel Deville. En relevant toutes les faiblesses de la trame psychologique qui détermine les rapports qu'Athanase et Bauman entretiennent entre eux. Et en s'offusquant devant le manque total d'intérêt que manifestent les auteurs du film quant à la mise à mort de Birgitt Haas, n'utilisant ce personnage complexe et intéressant que comme prétexte à la rencontre de ces deux hommes. Mais ces remarques, quoique très justifiées vues à travers ce schéma, nous éloigneraient plus que toutes autres de la véritable essence de cette histoire d'espionnage apparemment conventionnelle.

Car le film de Heynemann est primordialement de nature politique. Et je ne parle pas de ce côté politique qui ne se limite qu'à critiquer le pouvoir en dévoilant ses méthodes d'action peu glorieuses, à coups de retournements cent fois visionnés dans d'autres réalisations similaires, issues elles aussi de la paranoïa collective des années soixante-dix. Il ne s'agirait, dans ce cas, que d'une démonstration politique plaquée, indépendante du film lui-même, qui ne deviendrait plus alors qu'une histoire policière comme les autres. Mais je parle de la politique des années quatre-vingt, c'est-à-dire de la politique sexuelle, qui sous-tend entièrement ce film, qui lui donne sa structure propre et son fonctionnement interne, donc qui le rend intrinsèquement politique.

Car Heynemann n'est pas dupe: il sait très bien que la polar, cet « empêcheur de filmer en rond », ne peut être qu'un début, que ce genre totalement ouvert ne fait que déboucher sur une recherche quelconque. Recherche formelle avec *Diva*, par exemple, ou alors recherche thématique avec *Il faut tuer Birgitt Haas*. Heynemann penche vers le con-



tenu, et utilise le film noir sinon comme prétexte, du moins comme moyen.

Moyen, en premier lieu, de dépeindre une réalité sociale. Car Birgitt Haas, on s'en doute maintenant, n'est que le prototype renvoyant à un ensemble plus vaste, récemment émergé: celui des femmes autonomes et indépendantes, économiquement, moralement et sexuellement parlant. Elle est dure, active, intelligente et libre et, à cause de cela, constitue une menace au monde politique auquel elle s'attaque, univers masculin soumis à de rigides codes de dominations complexes. C'est pour cette raison que l'on décide de la supprimer, à cause de ce qu'elle représente, et non pour son adhésion à un quelconque groupuscule terroriste d'ailleurs non identifié. Son crime est en fait de trop questionner la société phallocrate de son temps, par sa simple existence.

Oui, mais pourquoi la supprimer maintenant? se demande Athanase à plusieurs reprises. Elle a cessé toutes activités, elle n'est plus dangereuse, et semble sur le point de craquer d'elle-même. L'organisation actuelle de la politique n'a plus à s'en inquiéter, cette jeune femme semblant destinée à mourir de sa belle mort. La réponse, c'est que Birgitt Haas, malgré les apparences, a déjà commencé à influencer les autres femmes d'un peu partout, qu'elle n'est plus seule à s'opposer à la structure du pouvoir en place. D'ailleurs, tous les personnages masculins font l'expérience, à un moment quelconque du film, de l'étendue de sa révolte, qui touche même leur foyer, leur vie privée, et non seulement leur profession. Bauman se fait plaquer par sa femme, sous prétexte qu'il n'est pas assez enflammé sur le plan sexuel. L'épouse d'Athanase, qui accepte mieux que lui la vieillesse et les méthodes immorales de son mari, demeure de marbre lorsque celui-ci lui téléphone pour lui avouer son amour. Tous et chacun éprouvent des problèmes dans leur relation avec les femmes, que ce soit un agent d'Athanase dont l'épouse, malade, demande des soins coûteux qu'il a du mal à payer, ou alors un autre de ses associés qui, lui, est homosexuel. On a donc, d'un côté, l'univers des hommes, enfantin, avec ses trains électriques et ses bilboquets. Et de l'autre, l'univers des femmes, résistantes et actives, qu'une scène discrète évoque: celle où Birgitt Haas rencontre une ex-compagne d'armes accompagnée de sa petite

filles, qui s'occupe à dessiner. L'ennui et la stérilité face à la lutte et la création. On croirait du Ferreri.

Haas passe alors au premier plan. Le film, d'ailleurs, s'ouvre sur un gros plan de son visage grave et tragique. Elle n'est plus le prétexte, mais le centre de l'action, elle oblige les prises de positions et les confrontations. Et si Athanase et Bauman s'affrontent, ce n'est point comme bourreau et victime, mais comme adversaires idéologiques. En effet, Bauman ne reste pas indifférent face à Birgitt Haas. Sensible, humain, aimant les femmes (ne défend-il pas l'attitude de son épouse auprès de sa mère?), il ne peut que vouloir lutter aux côtés de l'Allemagne, contre le monde en perdition incarné par Athanase et pour une conception féminine de la société. À la fin, Athanase, par son refus d'abattre sa proie, annonce le début d'une époque nouvelle, et, par le fait même, sa propre disparition à brève échéance.

Mais le geste d'Athanase comporte une autre signification. Avec lui, c'est tout le genre du film d'espionnage (et tout le film noir) qui baisse pavillon devant l'arrivée de forts personnages féminins qui détruiront à coup sûr ses archétypes et ses codes. *Il faut tuer Birgitt Haas* était en effet le cri que lançait le genre, menacé dans sa structure propre par le sexe qu'il cantonna jusqu'alors dans des seconds rôles. Mais Heynemann ne pleure pas la fin d'une catégorie de films, qui devenait de plus en plus sclérosée, et qui commençait à tourner en rond. Il anticipe plutôt, avec espoir, son successeur qui mêlera habilement les cartes pour le plaisir des cinéphiles. Le film noir est mort, vive le film noir!

Richard Martineau

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Laurent Heynemann — Scénario: Pierre Fabre, Laurent Heynemann, Caroline Huppert, d'après le roman de Guy Teisseire « *L'Histoire de Birgitt Haas* » — Images: Jean-François Gondre — Musique: Philippe Sarde — Interprétation: Philippe Noiret (Athanase), Jean Rochefort (Bauman), Lisa Kreuzer (Birgitt Haas), Bernard Le Coq (Colonna), Maurice Teynac (Chamrode), Michel Beaune (Delaunay), Victor Garrivier (Nader), Monique Chaumette (Laura), Peter Chatel (Betz) — Origine: France — 1981 — 105 minutes.



CONTE DE LA FOLIE ORDINAIRE •

Marco Ferreri dérangera ou étonnera toujours. Certains persistent à le trouver très mal élevé quand il nous jette en pleine figure les images provocantes d'un monde putrescent qui semble se complaire dans la bouffe et l'autodestruction. D'autres lui trouvent le génie d'un prophète ne cessant de dénoncer la bêtise humaine qui prend un malin plaisir à tisser la toile de sa propre destruction. Ferreri n'est peut-être pas un réalisateur qu'on aimerait haïr, mais on soupçonne de plus en plus qu'il ne détesterait pas se faire aimer. On devine derrière ses outrances coutumières une quête de sens qui lognerait du côté de la tendresse. Il y a de ces excès qui cachent difficilement un désir immense de vivre en harmonie avec ses semblables.

Conte de la folie ordinaire, son dernier film, ne ferme pas toutes les issues à l'espoir de vivre. À preuve cette séquence finale où Charles rencontre sur la plage une jeune fille qui donne à manger aux mouettes. Elle demande à l'écrivain de lui réciter un poème. Charles, à ce moment-là, est au plus bas de sa désespérance de vivre. Il acquiesce à sa demande à condition que l'adolescente lui montre ses seins. Devant toute cette fraîcheur offerte à ses yeux gourmands, il se laisse aller à donner le meilleur de lui-même. Il découvre en lui la chaleur envahissante d'une certaine tendresse retrouvée. Mais cette lueur d'espoir sera précédée par de sombres nuages.

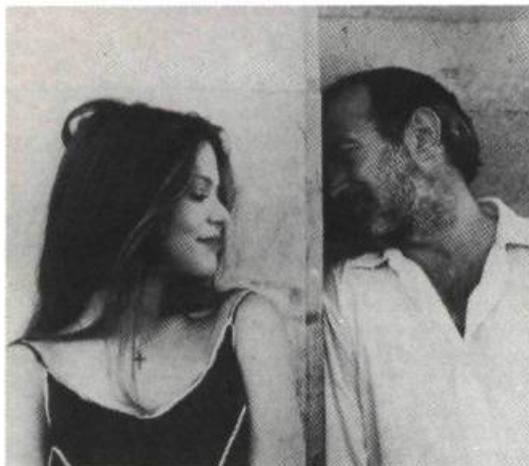
Le film s'inspire d'un recueil de nouvelles de Charles Bukowski: *Tales of Ordinary Madness*. Bukowski est devenu écrivain à l'âge de 35 ans après avoir fait une multitude de métiers. On le considère comme un écrivain américain important, parce qu'il a su célébrer la faune des marginaux qui hante les rues de nos cités dévorantes. Dans le film, Charles Bukowski devient Charles Serking.

Cela commence par un discours de l'écrivain devant une salle énorme presque vide. Charles, whisky en main, élabore sa théorie sur le style. Son laïus est d'un décousu achevé. Ce qui prépare bien le spectateur à suivre le style de vie de notre poète en mal d'inspiration. Peu après son discours, il rencontre une petite fille en bleu qui désire aussi se rendre à Hollywood. Que lui réserve l'avenir à Los Angeles? Deviendra-t-elle un ange déchu? On ne le saura pas. Mais on peut présumer que dans cette ville des « anges perdus » elle s'y brûlera les ailes.

Ferreri situe l'errance de Charles dans une Californie qui, après avoir connu la fine pointe de tous les renouveaux, se contente d'entretenir les déchets de tous ces rêves avortés. C'est la foire aux illusions de l'alcool, de la drogue, de la prostitution, de la délinquance, de la violence et du suicide. C'est dans cette « folie ordinaire » que baigne l'atmosphère du film. Charles y puise toute son inspiration à cause de son amour de la rue. Son style de vie ne répugne pas à fréquenter ces zones d'ombres qui pourraient préfigurer le grand cul-de-sac de notre société qui pratique le culte de la liberté individuelle au détriment des valeurs spirituelles. Prenons un exemple de cette folie qui débouche sur une violence gratuite. Après avoir élu domicile dans une automobile pour y cuver son vin, notre clochard d'écrivain est confronté au propriétaire du véhicule qui menace de l'en déloger à coups de bâton. Intervient un jeune garçon qui dit froidement: « Laisse-moi le tuer, papa! »

Même si Ferreri nous dit qu'il a fait ce film pour épouser la mode du jour et aller rejoindre une plus grande clientèle afin d'arriver à vendre son cinéma, on soupçonne ce qui l'a attiré d'instinct dans cet itinéraire d'un écrivain-poète: la recherche de l'éternel féminin. Tous ses films précédents essaient de cerner ce mystère féminin qui semble échapper aux mâles de notre siècle. Impossible possession qui donne jusqu'à l'envie de la castration comme pour en finir avec les désirs inassouvis. Tout le film marche sur la corde raide de ce cirque où la possession violente voudrait déchirer le voile de cette « inaccessible étoile ». En fait, durant tout le film, Charles Serking cherchera désespérément le salut par la femme.

Il y a son ex-femme dont il n'arrive pas à se séparer complètement. Il y a Vera, une nymphomane qui aime se faire violer, mais qui s'empresera de le dénoncer. Il va chez une grosse femme comme attiré par le désir de retourner dans le ventre de sa mère. Il s'attache surtout à Cass, une prostituée au regard angélique. Cette dernière a la détestable manie de se traverser les joues avec une épingle géante. Elle lui demande de faire le plein dans son corps pour la vider de tous les autres hommes. Elle va même jusqu'à le payer pour ce faire. Serking reconnaît en Cass un peu de sa propre folie. Il voudrait s'en libérer, mais n'y arrive pas. Il se propose même de l'épouser. Cass, élevée dans un couvent avant de connaître la déchéance, finira par se trancher la gorge comme pour se punir d'avoir trahi



sa virginité d'antan. On ne s'étonnera pas outre mesure de voir son corps exposé dans une chapelle de couvent. Charles la serre une dernière fois dans ses bras.

Tout n'est pas lugubre dans ce film. En plus de la séquence finale dont j'ai parlé au début, il y a ce bleu omniprésent qui veut donner une impression de calme et de félicité. On aura remarqué cette scène superbe où Cass nourrit les mouettes sur le sable doré. Le bleu de sa robe se marie au bleu de la chambre. Et cette maison comme un navire échoué... Cette oasis qui semble avoir été déposée là par l'imaginaire suggère l'image d'une rampe de lancement pour aller à la rencontre d'un nouveau pouvoir créateur. Quand un éditeur invite Serking à New York pour y travailler à la manière d'un fonctionnaire de la littérature, on devine à l'avance que notre homme n'est pas fait pour ce genre de commerce. Certains artistes ont besoin du désordre pour stimuler leur imagination afin de mieux traduire l'incohérence d'une vie qui cogne sa rage de vivre contre les murs de nos prisons.

Conte de la folie ordinaire ne donne pas dans la fable obscure ni dans le symbolisme plus ou moins hermétique de plusieurs des films précédents de Ferreri. Le propos est plus lumineux et le style plus direct. Il aura fallu attendre ce film pour comprendre que Ferreri, dans chacun de ses films, racontait un peu de cette folie ordinaire qui peut conduire aux pires excès si nous n'arrivons pas à la contrôler de l'intérieur par un brin de tendresse et de com-

préhension devant l'absurdité d'un monde qui génère ses propres démons. Désormais, je ne verrai plus les films de Ferreri de la même manière. Il y a beaucoup de sagesse chez ce trousseur d'images.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Marco Ferreri — Scénario: Sergio Amidei, Marco Ferreri, Anthony Foutz d'après des nouvelles de Charles Bukowski — Images: Tonino Delli Colli — Montage: Ruggero Mastroianni — Musique: Philippe Sarde — Interprétation: Ben Gazzara (Charles Serking), Ornella Muti (Cass), Tanya Lopert (Wicky, l'ex-femme de Charles), Susan Tyrrell (Vera), Katia Berger (l'adolescente sur la plage), Roy Brocksmith (le barman) — Origine: Italie — 1981 — 108 minutes.

DINER • Lorsque Barry Levinson décida qu'il fallait faire un film qui fût une chronique plus ou moins précise de la jeunesse à la fin des années 50, il savait qu'il allait se baser sur sa propre vie, ses propres expériences. Il savait aussi qu'il aurait du mal à trouver le public idéal susceptible d'apprécier et d'aimer son histoire. Enfin, il y avait eu déjà une multitude de films qui avaient couvert cette période un peu confuse, ni tout à fait beatnik, ni tout à fait hippie, située dans l'histoire américaine à cheval entre les années « ennuyeuses » post-Eisenhower et celles plus révolutionnaires pré-Kennedy, une époque bancale, incertaine, entre la Corée et le Vietnam. Levinson savait aussi que son film, quel qu'il fût, allait être immanquablement comparé à *American Graffiti*.

Seulement voilà, *Diner* n'est pas *American Graffiti*.

Chronologiquement d'abord, le film de Levinson se situe durant la dernière semaine de 1959 à Baltimore, tandis que celui de George Lucas nous présente un portrait de la jeunesse californienne de 1962. Cette différence est déjà de taille. D'un côté, un film rempli d'optimisme, d'innocence et d'action; de l'autre, *Diner*, un film sur l'insécurité, les craintes individuelles mal camouflées, un certain vague à l'âme, sans doute conséquence d'une *beat generation* non digérée, car même pas consommée.

Diner nous présente un groupe de cinq jeunes gens dans la vingtaine, dont les relations ont depuis longtemps (et probablement sans qu'ils s'en soient eux-mêmes doutés) dépassé le stade du copinage

et des farces adolescentes. Cette amitié n'est pas superficielle. Elle est solide, elle respire tout au long du film par un apport constant de dialogues presque improvisés et grâce à un important renfort de détails qu'on irait jusqu'à qualifier de nostalgiques, en essayant de redorer le blason déjà terni de cet adjectif qui avait encore toute sa tendre splendeur lors des premiers Bogdanovich.

Car il y a dans *Diner* des relents de *The Last Picture Show* précieusement conservés dans des observations d'entomologiste.

Que font nos cinq jeunes gens dans ce *diner* grasseyé où la consommation favorite est encore et toujours les frites au gravy? Ils parlent. Ils parlent de tout et de rien. Mais pour eux, pour chacun d'eux, tout et rien ont une valeur toute particulière. Chacune de leurs conversations (si l'on peut appeler ainsi ces longs conciliabules étriqués, entrecoupés de blagues linguistiques de troisième qualité) constitue un jalon dans l'histoire de leur amitié. Et ils le savent: leurs secrets, leurs propos sont les pilotis inébranlables de l'histoire de leur groupe. Mais ils n'ont pas besoin de ponctuer chacune de leurs journées ensemble d'une action particulière qui les rendrait inoubliables. (Le personnage d'Alan Alda dans *The Four Seasons* décidait de sauter à l'eau en présence de ses amis pour qu'ils puissent tous, disait-il, se souvenir un jour de cette merveilleuse journée passée ensemble — triste nécessité bourgeoise propre à l'ennui à l'aube des années 80.)

Au « Falls Point Diner » de Baltimore, on compare avec un sérieux imperturbable les talents de Frank Sinatra et de Johnny Mathis, on fait des paris sur les talents de séduction d'un membre du groupe, on se dit ses quatre vérités sans se soucier de l'autre qui un jour fera la même chose. Quand on sort, on va surtout au cinéma, au Strand qui programme *A Summer Place*, où Troy Donahue et Sandra Dee s'aiment sans permission; on peut avoir la chance d'avoir un ami assis à côté de soi pour vous expliquer le symbolisme caché du *Septième Sceau*, amplifiant votre forte envie de vous endormir. Et il y aura toujours un « freak » qui vous débitera de mémoire les dialogues complets de *Sweet Smell of Success*.

C'était au temps où Baltimore (comme le reste des U.S.A.) vivait à l'heure du ketchup dont on épargnait chaque goutte en plaçant les bouteilles goulot à goulot en parfait équilibre sur les comptoirs du *diner*. Le port de la cravate était plus une question de routine traditionnelle que d'élégance vestimen-

taire, et la télévision, encore à ses débuts, survivait grâce à quelques émissions de jeux interrompues pour vanter les qualités de la Renault-Dauphine.

C'était au temps où l'on pouvait s'acheter un complet neuf chez un receleur qui vous présentait sa marchandise empilée dans le coffre-arrière de sa voiture.

C'était au temps où l'on prenait encore ses vacances d'hiver à Cuba et où un amateur n'hésitait pas à s'emparer du micro lors d'une fête pour beugler « Blue Moon » à grand renfort de gestes.

Tous ces détails sont dans *Diner*, et des milliers d'autres.

Mais Levinson n'a voulu faire ni un documentaire, ni un documentaire-fiction.

Ses héros sont vivants, très vivants. Et si rien ne se passe vraiment dans *Diner*, c'est que les frustrations de chacun, la peur de s'impliquer et un redoutable sentiment d'insécurité imprègnent chaque caractère, chaque personnalité. Point d'espièglerie ici, point de franche rigolade. Nous sommes ce que nous sommes. Vous pourriez nous dire: libre à vous de rester qui vous êtes ou d'essayer de changer pour le mieux — et vous auriez raison. Libre à nous.

Mais sont-ils seulement libres, ces cinq amis?

Eddie est à la veille de se marier. Il repousse l'échéance derrière un quiz qu'il fait passer à sa fiancée: il l'épousera si elle réussit à répondre (selon un barème compliqué) à une série de questions sur le football. Elle échouera, mais il l'épousera quand même. Comment hésiter devant cette idée d'avoir une femme *disponible* à ses côtés, dans son lit, tout le temps? C'est une chance qu'Eddie ne devra pas laisser échapper, lui qui n'a jamais eu d'expérience sexuelle *complète* « Tu es vierge? » lui demande son ami. « Enfin, techniquement oui », répond-il comme en s'excusant.

Shrevie, lui, est déjà marié. Peut-être s'est-il trop vite marié, car en lui subsistent encore des restes de vieux garçon célibataire qui connaît sur le bout des doigts la face moins connue de tous les 45 tours à succès et se dispute avec sa femme uniquement parce qu'elle a mal replacé un disque sur son étagère. C'est avec ses amis que Shrevie se sent lui-même. Il ne leur ment pas au sujet de son ménage; il garde simplement ses problèmes conjugaux sous le sceau du silence. (Détail important: dans *Diner*, tout le monde est sincère et cet aspect est un des attraits du film.)



Boogie est l'homme à femmes, joueur, parieur, prêt à tout pour payer ses dettes de jeu, mais néanmoins l'éternel ami de tous les autres, bien que son seul but soit de pouvoir quitter un jour à tout jamais ces rues de Baltimore qui lui rappellent une vie qu'il n'a jamais vraiment choisi de vivre. Coiffeur pour dames le jour, pseudo-étudiant en droit le soir, c'est le plus mal-dans-sa-peau de tous. Il aura cependant la satisfaction de se rendre compte que finalement, il lui reste une probité individuelle susceptible de le guider positivement vers de meilleurs horizons.

Fenwick, c'est le fils à papa sans papa, qui semble s'être totalement détaché de sa famille (laquelle sans doute a décidé de se dissocier de lui). C'est le risque-tout du groupe, celui qui annonce par son attitude les années 60, le révolutionnaire qui fréquente l'alcool et décide de prendre la place du divin enfant dans la crèche publique érigée en pleine rue à l'occasion de Noël.

Enfin Billy, à la traîne des autres (surtout parce qu'il est uniquement à Baltimore pour assister au mariage de son ami Eddie), copie sa vie sur celle de ses amis. Il devra prendre ses responsabilités lorsqu'il apprendra qu'une jeune fille avec qui il était sorti une seule nuit à New York le mois précédent, est maintenant enceinte. Billy, c'est un peu la bonne conscience du groupe, celui qui pense beaucoup et parle peu.

Barry Levinson n'a pas eu tort de placer son film à cheval sur deux décennies. Si « les années 60 » débordaient largement sur « les années 70 », et si « les années 80 » ont probablement commencé dès

1978 — on peut par contre bien délimiter les années 50 et les années 60 proprement dites. Naturellement, le passage veut être celui de l'âge adulte que nos héros franchissent avec incertitude, mais l'auteur a certainement voulu nous montrer que les choix, bien que décidés d'avance par la conjoncture sociale de l'époque, reposent en grande partie sur les épaules de chacun. Le bouquet de la mariée, projeté en arrière par la fraîche épouse d'Eddie et traditionnellement attendu d'être saisi par une douzaine de jeunes filles, finit par atterrir sur la table des cinq amis. Image fixe finale: à vous de jouer, messieurs; quelle direction choisirez-vous de donner à votre vie?

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation et scénario: Barry Levinson — Images: Peter Sova — Musique: Bruce Brody et Ivan Kral — Interprétation: Steve Guttenberg (Eddie), Daniel Stern (Shrevie), Mickey Rourke (Boogie), Kevin Bacon (Fenwick), Timothy Daly (Billy), Ellen Barkin (Beth), Paul Reiser (Modell), Kathryn Dowling (Barbara), Michael Tucker (Bagel), Jessica James (Mrs. Simmons), Colette Blonigan (Carol Heathrow), Kelle Kipp (Diane), John Aquino (Tank), Richard Pierson (David Frazer), Claudia Cron (Jane Chisholm) — Origine: États-Unis — 1982 — 110 minutes.



AT PEOPLE • La mode est aux

« remakes-hommages »: on reprend les vieux films qui ont connu quelque notoriété, et on les rhabille au goût du jour. Comme les techniques cinématographiques ont beaucoup évolué, ainsi que les metteurs en scène, cela donne parfois des résultats intéressants. Là où Herzog n'avait su que pasticher avec une réussite mitigée le *Nosferatu* de Murnau — plan par plan — Paul Schrader, dans le nouvel avatar de *Cat People*, rend non seulement hommage à Jacques Tourneur, qui réalisa l'original en 1942, mais réussit à créer une oeuvre personnelle, intelligente, et surtout très contemporaine.

Il est évident que les techniques de maquillage et d'effets spéciaux ont considérablement évolué, et chaque film du genre apporte de nouvelles — et hardies — solutions à des problèmes qui, autrefois insolubles, donnent aujourd'hui vraisemblance et



crédibilité à des séquences issues tout droit de l'horreur, de la science-fiction ou du merveilleux. La remarquable transformation de Nastassia Kinski et Malcolm McDowell est une preuve de ce que je viens de dire. Là où, dans l'original, Tourneur se contentait de suggérer (à aucun moment n'intervient de transformation sur l'écran), Schrader a explicitement voulu des transformations spectaculaires, qui sont en relation directe avec le contexte érotico-sexuel qui baigne le film, impensable à l'époque de Tourneur. Semblablement, le prologue, quasi mythologique qui ouvre le film, le place dans un contexte résolument « magique », et explique la résurgence et la continuation de ce sort jeté sur quelques humains. La Nouvelle-Orléans, comme choix du lieu de l'action, a également permis à Schrader de dépayser le spectateur suffisamment pour l'intégrer à la vraisemblance de la continuité dramatique, tout en expliquant de façon relativement logique l'origine du peuple des gens-chats avec des mythes antillo-créoles.

On voit donc la distance que Schrader a prise avec l'œuvre de Tourneur. Cette dernière, en son temps, avait établi de nouveaux standards en matière d'horreur, de prises de vues et d'onirisme. Le film de Schrader n'aura peut-être pas cette importance, mais fait très bonne figure auprès des loups-garous de l'an dernier et, d'une façon générale vis-à-vis des films de fantastique / science-fiction qui envahissent nos écrans à une cadence de plus en plus accélérée. Et comme chacun tente de rivaliser avec le voisin, il est bon de pouvoir signaler ce qui est le plus réussi.

McDowell, dont l'orientation se précise, est absolument remarquable dans le rôle du frère, et prête un inquiétant visage triangulaire aux yeux de chat naturels à une mise en situation qui permet à l'acteur d'utiliser au maximum les ressources de son art, en laissant de côté les artifices du maquillage (sauf pour les transformations, évidemment!). Il EST chat, complètement, lorsqu'il marche, s'assied, parle ou regarde. Par contre, la jeune Kinski a du mal à faire croire aussi profondément à son personnage et semble ne pas oser, ni aller trop loin. De plus, elle n'est pas très bonne comédienne, et ce qui, avec McDowell est à peine suggéré et a une force d'impact extraordinaire, devient chez elle à la fois maladroit et ridicule. Il aurait fallu une Audrey Hepburn, ou une Shirley MacLaine jeune, pour arriver à rendre le personnage comme il fallait, mais hélas! nous n'avions que cette petite, et elle ne fait pas le poids.

Un mot encore sur l'art du metteur en scène qui, de séquence en séquence, sait faire monter la tension, jusqu'à la séquence finale, mais qui, là, rate son coup, voulant un peu trop sacrifier à l'effet. La photo du film est presque toujours convaincante et les éclairages particulièrement soignés. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de ce nouveau cinéma, où les éclairages contribuent énormément à la création de l'atmosphère. J'excepte les scènes tournées dans un bayou de pacotille, qui fait davantage penser à « La Visite de la jungle » de Disneyworld qu'aux véritables bayous de la Nouvelle-Orléans, que je connais et qui ne ressemblent absolument pas à cela.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Paul Schrader — Scénario: Alan Ormsby, d'après une nouvelle de DeWitt Bodeen — Images: Jon Bailey — Musique: Giorgio Moroder — Effets spéciaux: Albert Whitlock et Tom Burman — Interprétation: Nastassia Kinski (Irena Gallier), Malcolm McDowell (Paul Gallier), John Heard (Oliver Yates), Annette O'Toole (Alice R. Perin), Ed Begley Jr (John Creigh) — Origine: Etats-Unis — 1982 — 118 minutes.



ONAN THE BARBARIAN • Le film réalisé d'après la bande dessinée du même nom par John Milius plonge lui aussi, comme *Cat People*, ses racines dans les archétypes mythologiques, en



l'occurrence les traditions celtiques et nordiques combinées. Située dans un âge de Pierre / Bronze vaguement orientalisant, l'action amène le brave et fort Conan à se battre pour et avec l'épée de son père, sorte d'Excalibur mélangé à la quête du Graal. Démons, sorcières, magiciens et empereurs déments peuplent les décors extravagants ou mirifiques, et qui doivent beaucoup au style des dessinateurs Howard et Frazetta. Ces aventures interminables s'étirent tout au long de presque deux heures sans que le spectateur y croie ou ne se sente engagé.

Le film est long, lourd et tout simplement ennuyeux. Il aurait fallu de l'humour pour relever la tension, un montage nerveux comme Spielberg ou Lucas savent si bien faire, et surtout des comédiens à la hauteur! Arnold Schwarzenegger, la montagne de chair autrichienne choisie pour interpréter Conan, ne peut que montrer un physique avantageux, des biceps nécessaires, et un manque total d'aptitudes dramatiques. Il est évident que tout s'est réfugié dans ses muscles... James Earl Jones, qui joue le méchant Thulsa Doom, répétait son rôle d'Othello pour Broadway, pendant le tournage du film. C'est peut-être la raison de son interprétation grandiloquente et prétentieuse. Quant aux dames, elle ne sont là que pour décorer et offrir — ô scandale! — à Conan le repos du guerrier, ce qui aurait été impensable dans la bande dessinée. Mais, autres temps, autres mœurs, et les jeunes d'aujourd'hui sifflent aux scènes d'amour et rient aux invraisemblances. Et dans *Conan*, on riait et sifflait beaucoup. Voilà probablement un film qui va rapidement sortir en vidéocassette, lui qui n'a tenu que deux semai-

nes au cinéma Odéon qui le présentait. Reste le public auquel *Conan* s'adresse: les enfants de quatorze ans! La bande dessinée en images mouvantes, ça marche. Mais comme il y a pléthore, *Conan* fait piètre figure auprès des Spielberg, Lucas et autre Hooper... Tant pis pour Milius!

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: John Milius — Scénario: John Milius et Oliver Stone — Images: Duke Callaghan — Musique: Basil Poledouris — Effets spéciaux: Carlo de Marchis et Antonio Parra — Interprétation: Arnold Schwarzenegger (Conan), James Earl Jones (Thulsa Doom), Sahnal Bergman (Valeria), Ben Davidson (Rexor), Cassandra Gaviola (la sorcière-louve), Gerry Lopez (Subotai), Mako (le magicien) — Origine: Etats-Unis — 1982 — 118 minutes.

DIVA • Une dramatique et sensuelle cantatrice noire, un jeune postier parisien épris d'art lyrique, une réfugiée vietnamienne, un sage pour qui le zen réside dans l'art de la tartine au caviar, deux étrangers Chinois, deux bandits à la mine patibulaire, un commissaire de police compromis dans un réseau de traite des blanches, un chat qui a pour nom « ayatollah », voilà quelques uns des participants au premier long métrage du réalisateur français Jean-Jacques Beineix.

Coups de poignard dans la nuit, cambriolages, poursuites effrénées, mais aussi concert triomphal, ballade romantique au petit jour, que constituent ces éléments distincts? un film d'espionnage, une romanesque histoire d'amour ou encore un drame déchirant?

Ces pièces d'un bien curieux puzzle s'intègrent en un film presque irréel, un conte de fées dont les personnages sortent de l'imagination d'une bienveillante sorcière. L'histoire évoque un récit de bande dessinée où s'affrontent bons et méchants. Film de paradoxes et de contrastes, *Diva* est une joie pour l'esprit, l'oeil et l'oreille en plus d'être résolument moderne.

La musique y est omniprésente: l'existence d'un enregistrement pirate d'un concert de la diva Cynthia Hawkins sert de toile de fond à l'élaboration du scénario. Des airs inspirés de Satie sont entendus tout au long du déroulement de l'histoire. Les prises de



vue surprennent par leur originalité: certains angles de caméra captent des images d'un oeil nouveau. L'éclairage tient aussi un rôle important: *Diva* est un film d'aube et de crépuscule; une lumière bleue inonde l'écran. Plusieurs scènes resteront d'ailleurs en mémoire: une voiture blanche s'éloignant d'un phare isolé, une promenade dans Paris, une route bordée d'arbres au milieu d'une dense forêt. L'action, l'intensité dramatique et le caractère des personnages se retrouvent tout naturellement dans l'atmosphère créée par ces images riches.

L'action est vive, constante. Jules, le postier, est poursuivi. On veut s'approprier la bande magnétique qu'il a enregistrée en fraude. Il est également propriétaire, à son insu, d'une autre bande qui contient les scandaleuses révélations d'une ancienne prostituée. En effet, le commissaire Saporta est un escroc qui dirige, par l'intermédiaire de « l'Antillais », un réseau de traite des blanches. Jules ignore le double complot et se retrouve plongé malgré lui dans cette hallucinante histoire. Comme amis, il peut compter sur Alba, rencontrée par hasard, et sur Gorodish, parrain en droit d'Alba. Couple original et attachant, ils parviendront à sortir Jules des pires guépriers aidant ainsi à démasquer les coupables au prix de rocambolesques aventures dans lesquelles se révéleront leur adresse et leur imagination.

L'intensité dramatique porte le film car la mise en scène ne se limite pas à juxtaposer des événements afin de créer une intrigue. Au contraire, l'intrigue ne constitue que la trame du récit. Celui-ci prend sa forme et son charme par l'intensité des sentiments: ceux qui lient la chanteuse et Jules, Alba et Gorodish. Un fort lien de tendresse les unit tous. Ces personnages désuets ont des sentiments et des

comportements d'une autre époque. Ils donnent d'ailleurs l'impression de ne pas être des adultes normaux: libres, ils vivent en marge, leur discours est fin, leurs répliques justes et retenues.

Sans grandes vedettes, tourné avec des moyens limités, dans un décor connu: Paris, son métro, ses avenues et aussi ses lofts et ses modes, *Diva* n'exploite aucun filon commercial. Il n'a pour recette qu'un juste emploi de personnages intelligents, de situations intenses et inhabituelles, d'images délicates et de musique impressionnante. Tous les éléments du genre y sont présents dans la bonne proportion et forment en fait un cocktail explosif de recherche et de spontanéité.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — *Réalisation:* Jean-Jacques Beineix — *Scénario:* Jean-Jacques Beineix et Jean Van Hamme, d'après le roman de Delacorta — *Images:* Philippe Rousselot — *Musique:* Vladimir Cosma — *Interprétation:* Frédéric Andréï (Jules), Wilhelmenia Wiggins-Fernandez (Cynthia), Richard Bohringer (Gorodish), Thien An Luu (Alba), Jacques Fabbrì (Saporta), Dominique Pinon (« le curé »), Roland Bertin (Weinstadt) — *Origine:* France — 1980 — 115 minutes.

VICTOR / VICTORIA • On naît avec de bonnes intentions. Heureusement cela ne fait pas même la journée et chacune des heures qui succèdent apporte sa nouvelle trahison. Aujourd'hui, je m'accuserai d'avoir à vous entretenir de l'effet que m'a fait *Victor / Victoria*. Cela, sans culbute, sans poudre et sans musique. Pas facile? Impensable, je vous assure. *Victor / Victoria* est un artifice. Ce n'est que par et pour l'éclat qu'il existe. Alors pensez bien qu'avec ma plume sans dinquant, je n'arriverai qu'à une seule résultante: trahir *Victor / Victoria*. Mais puisqu'il le faut, je débiterai donc par ce que l'entreprise critique a inventé de plus ignoble: raconter l'histoire. Mais vous avez encore de la chance: je pourrais ne vous en raconter que la fin.

Victoria est pauvre. Mais le problème n'est pas là. La question est que Julie Andrews joue Victoria, et comme Julie Andrews ne ressemble qu'à Julie Andrews, Victoria ne peut pas être pauvre. Premier artifice pour le film: Victoria est une fausse pauvre. Petite fille aux allumettes vieillie dans la neige gelée,

elle observe, contre la vitre d'un café, un obèse occupé à engloutir une pâtisserie française plus grosse que nature. Car pour Blake Edwards, il n'y a pas de mesure. Son film est gros et faux pour le simple plaisir de l'être. Paris des années trente n'y est plus qu'une pseudo-ville synthétique, entièrement reconstituée de travers en studio sur un modèle on ne peut plus new-yorkais. De la nation française, il n'y subsiste plus rien. Rien, sinon peut-être la pâtisserie. Pour Blake Edwards, il n'y a que le gâteau qui soit véritable. Ce qui n'empêche pas Victoria d'avoir faim. Elle échangerait sa vertu contre un spaghetti aux boulettes. Mais elle n'en fera rien. Heureusement pour elle et sa pudeur, est venu le jour où elle rencontre Toddy. Homosexuel dans la cinquantaine, Toddy chante dans un cabaret équivoque pour un public de faux semblants désabusés mais gais pour de vrai. Si Toddy n'a pas d'avenir, il a des idées et fera de Victoria l'homme qui fera d'elle une célébrité. Sous les traits de Victor, faux comte polonais spécialisé dans les numéros de travesti, Victoria joue officiellement l'homme aux hommes qui joue sur scène les femmes désirables. Rude coup pour les cinéphiles de ma génération pour qui, comme moi, Julie Andrews est une mère immuable. Dur moment aussi pour King, « macho » vaguement mêlé à la pègre, monstre de masculinité qui, un soir, par mégarde, s'prend de l'image féminine de Victor. Pour lui, cela ne fait pas de doute. Son flair est sans faille. Puisque Victor l'attire, Victor ne peut qu'être une femme. Impossible qu'un homme lui plaise. King est un ours. Le mal du siècle a ses limites.



Parce qu'il tombe juste à l'époque où le jeu des identités sexuelles est à l'affiche de l'art comme de la vie, *Victor / Victoria* pourra être une satire. Mais il n'en a pas la subtilité. Comme il n'en a pas non plus la prétention, nous n'avons qu'à nous amuser de l'éclat fulgurant de ses paillettes et du pire de ses cabotinages. Pourquoi résister à l'envie qui nous prend de nous tordre lorsque le doigt de l'espion se coince dans la porte ou que le cancrelat chatouille le mollet de la grosse dame? Je pose ma question autrement: comment résister à cette envie? La mise en scène de Blake Edwards apporte folie et précision nécessaire pour que la niaiserie devienne enfin délectable. Excusant au passage la lenteur des premiers moments ou la charge grossière de Robert Preston dans la scène finale, nous n'en retiendrons que l'artifice et la lumière. Il faut bien avouer nos facilités. Celles de *Victor / Victoria* ne témoignent que des petites et grandeurs de notre instinct de rire. Quiproquos des sexes. Démence des chorégraphes. Composition effrénée de Lesley Ann Warren en starlette nymphomane. De la chaise qui s'écrase à la splendeur picturale d'un décor d'inspiration « art-déco », nous ne devenons que les témoins friands et faciles des plaisirs ou excès des absurdités de notre monde.

Voilà des millénaires que l'homme perpétue une attraction étrange. Elle a pour nom passion. C'est la passion des êtres androgynes.

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Blake Edwards — Scénario: Blake Edwards — Images: Dick Bush — Musique: Henry Mancini — Interprétation: Julie Andrews (*Victor / Victoria*), James Garner (*King*), Robert Preston (*Toddy*), Lesley Ann Warren (*Norma*), Alex Karras (*Squash*), John Rhys-Davies (*Cassel*), Graham Stark (*le garçon de table*), Peter Arne (*Labisse*), Sherlock Tanny (*Bovin*) - Origine: Grande-Bretagne — 1982 — 133 minutes.

DEATHTRAP • Un auteur de pièces policières subit à la scène un échec cuisant. Il se réfugie dans sa propriété de la Nouvelle-Angleterre et reçoit la visite de l'un de ses anciens élèves qui lui apporte LA pièce, celle qui renflouera l'auteur floué. Sous prétexte de reviser la pièce du jeune homme, il l'invite à rester chez lui et ... et c'est le début d'une cascade de rebondissements qui emprunte, à la fois aux *Diaboliques* de Clouzot et à *Rope* de Hitchcock,



à merveille les idiots, encore qu'elle cabotine un peu, Michael Caine semble un peu moins ennuyé que d'habitude, et montre même un certain intérêt pour le rôle. Quant à Christopher Reeve, heureusement débarrassé des harnais de Superman, il peut enfin faire prendre l'essor à son talent, qui est grand, et qui avait été emprisonné dans la poigne de l'Homme de fer. Il est habile, perfide, audacieux, et remarquable dans l'évolution de la peur, vraie ou simulée. Mais celle qui vole la vedette, c'est notre canadienne Irene Worth, farfelue, démente, incroyable et juste dans ses démesures: elle contribue pour beaucoup au divertissement que procure cet agréable petit film, sans prétention comme sans envergure: une histoire bien ficelée, bien racontée, avec des comédiens de talent: on rit, on a un peu peur, on marche sans trop y croire: un film pour l'été, frais, léger et sans arrière-goût.

Patrick Schupp

les points forts de leur scénario. Le film que Sidney Lumet a tiré de la pièce à succès de Ira Levin (qui continue toujours sa brillante carrière sur Broadway, où je l'ai vue, avec Farley Granger dans le rôle repris par Michael Caine au cinéma) suit celle-ci, sinon à la lettre du moins y colle de très près. Habilement, Lumet a évité les petites promenades, et confine l'action — déjà bien assez inventive — entre les quatre murs d'une superbe propriété. Dyan Cannon joue

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Sidney Lumet — Scénario: Jay Presson Allen, d'après la pièce de Ira Levin — Images: Andzej Bartkowiak — Musique: Johnny Mandel — Interprétation: Michael Caine (Sydney Bruhl), Dyan Cannon (Myra Bruhl), Christopher Reeve (Cliff Anderson) Irene Worth (Helga Sen Dorp). — Origine: États-Unis — 1982 — 115 minutes.

à paraître prochainement

TABLE DES MATIÈRES DÉTAILLÉE

des 109 numéros de

SÉQUENCES