

Image d'ici et d'ailleurs

Number 112, April 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50969ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1983). Review of [Image d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (112), 22–61.

Images d'ici

« Peu de gens sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile à la louange qui les trahit. » **La Rochefoucauld**



LUCIEN BROUILLARD
 — Réalisation: Bruno Carrière — Scénario: Jacques Jacob, Bruno Carrière et Jacques Paris — Images: Pierre Mignot — Interprétation: Pierre Curzi (Lucien Brouillard), Roger Blay (Jacques Martineau), Marie Tifo (Alice Tanguay), Paul Savoie (André Morin), Jean Duceppe (Premier Ministre Provencher) — Origine: Canada (Québec) — 1983 — 89 minutes.

Lucien Brouillard est le type de gars qui ne peut rester inactif devant la misère des autres. Si les démonstrations et les activités syndicales ne donnent pas des résultats qu'il juge satisfaisants, il n'hésite pas à recourir à d'autres méthodes, plus « héroïques », plus « dérangeantes » pour les autorités. Comme voler des poulets afin de nourrir les familles démunies de son quartier, ou peindre la fenêtre d'une succursale des Affaires Sociales du Québec. Vous l'aurez deviné, Lucien Brouillard est un genre de Robin des Bois à la moderne. Un Robin des Bois qui a la chance, par contre, qu'un ami avocat, Jacques Martineau, l'aide souvent à sortir de ses pétrins. Enfin... jusqu'à ce que Lucien devienne si dérangeant que même son fidèle compagnon décide de le supprimer. C'est ainsi qu'il se retrouve accusé d'attentat à la pudeur, et qu'il se voit mêlé à un plan visant à assassiner le Premier Ministre.

Lucien Brouillard, ceci ne constituera pas une révélation pour quiconque ayant vu le film et encore moins pour son réalisateur, ressemble beaucoup à *Bingo* de Jean-Claude Lord. Premièrement, par son scénario, mixant suspense, critique socio-politique et populisme, autour d'un personnage central pur et idéaliste. Et puis par sa facture, superficielle, manichéenne, mais tout de même

assez bien huilée pour plaire à un certain public. Sans mentionner sa finale plutôt pessimiste qui véhicule le même message, à savoir que l'action terroriste (ou l'assassinat politique, qui est plus ou moins la même chose), ne donne aucun résultat valable. En effet, tout comme l'étudiant de *Bingo*, dont les actes passionnés profitent en fin de compte aux personnes même qu'il combat, Lucien Brouillard ne devient plus qu'un outil servant les ambitions de son copain Martineau, qui vise la succession du Premier Ministre. Les deux longs métrages, en quelque sorte, articulent à la fois une critique du pouvoir, et une critique d'une certaine forme de lutte.

C'est d'ailleurs sur ce dernier point que le film de Bruno Carrière se différencie de celui de Lord. Car alors que le réalisateur de *Panique* ne se limitait qu'à apporter une bien mince explication de l'échec des agissements de son jeune « héros », Carrière en fait justement le sujet de son long métrage. Il s'agit ici bien plus du profil psychologique d'un activiste que d'un véritable thriller politique. Le film de Carrière s'attarde sur son personnage principal, et ne se veut pas une dénonciation sensationnelle, ni une dramatisation de faits réels. Ce qui importe, pour le cinéaste, ce n'est pas tant de dévoiler une situation que de se centrer sur un protagoniste de cet événement. Le drame est d'abord et avant tout individuel, non social, ce qui fait, au contraire de Lord, que l'aventure du héros ne constitue pas un prétexte, une ligne conductrice, mais bien le noyau du film. Déjà, le titre nous l'indique on ne peut plus clairement.

Ce parti pris s'avère une bonne décision. La réalisation s'étant limitée à mettre à jour un quelconque complot crapuleux, le tout n'aurait été qu'un échec. Le film aurait souffert

de tous ses prédécesseurs — *Bingo*, notamment — et son punch, c'est-à-dire son principal objet, n'aurait surpris personne. Alors que, vu sous l'angle de l'analyse psychologique, Lucien Brouillard devient original, nous donnant à voir le côté « pile » de ce genre de films. C'est-à-dire nous dépeignant le personnage central non comme un simple pion sans importance, mais comme une pièce-maîtresse, un moteur faisant avancer le cours des choses.

L'on ne peut donc que se réjouir devant ce choix de redonner au militant la place que *Bingo* lui avait refusée dans l'activité socio-politique québécoise. Ceci relève d'une conception plus juste et plus honnête de l'Histoire, en plus de mieux convenir à notre sensibilité présente, moins paranoïaque que lors des années soixante-dix, moins portée à voir dans toute victime un martyr. Mais l'on ne peut non plus s'empêcher de ressentir une déception allant croissant alors que le film se déroule.

Car si Lucien Brouillard ne nous apparaît pas comme un personnage-fantôme, passif et ne faisant que subir les événements, si, au contraire du cégépien de *Bingo*, son fonctionnement interne est un élément primordial aux développements ultérieurs du récit, s'il agit dialectiquement (c'est-à-dire poussé par des causes intérieures à lui-même, et non extérieures), il n'en devient pas pour autant crédible. L'analyse psychologique n'est pas suffisamment approfondie pour cela, et Lucien Brouillard, bien que plus développé qu'une simple caricature, ne réussit pas à prendre corps. S'il se libère du carcan du thriller politique, il ne demeure pas moins captif de la fiction, une fiction différente, psychologique, mais fiction quand même. Si politiquement, il n'est pas unidimensionnel, psycho-

logiquement, il le demeure. Le film, en fait, en tentant d'éviter un piège, tombe malheureusement dans un autre. Le profil psychologique et émotif de Brouillard est ainsi teinté d'ambiguïtés, de clichés, voire de ridicule (la scène où il pleure en confessant son enfance à l'orphelinat). Et c'est bien dommage, car le personnage, à un moment du film, semble prendre son envol. Sa fragilité, son émotivité, sa dualité de caractère nous font comprendre la raison de ses gestes et continuent à personnaliser le héros, mais manquent éventuellement de vraisemblance.

Ce qui a pour résultat que *Lucien Brouillard* (le personnage et le film) nage toujours entre deux eaux, entre le héros et l'homme, le film politique et le film psychologique, sans vraiment opter pour l'un ou pour l'autre. Cette indécision de Bruno Carrière, si elle est compréhensible, nuit tout de même à son long métrage. Car ce flottement, ce choix de ne pas trancher, est un jeu dangereux. Peu le réussissent: Fassbinder, quelques fois Wajda, et une poignée d'autres, pas plus. Ici, on sent que Bruno Carrière rassemble et le politique et le psychologique non pour mettre sur pied une démarche artistique rigoureuse et particulière, mais plutôt pour s'attirer deux publics différents.

On ne peut que regretter le résultat. D'autant plus que, visiblement, Bruno Carrière est un cinéaste prometteur. Son film ne manque pas de rythme et d'idées, sa mise en scène est efficace et son montage bien conçu, ce qui ne se retrouve pas dans beaucoup de premiers longs métrages. Il semble très apte à travailler la fiction, à conter une histoire et à la mettre en images, et fait preuve de compétence, ce qui n'est pas si fréquent par les temps qui courent. Qui plus est, l'interprétation de Pierre Curzi,

de Roger Blay et de Marie Tifo se situe à un niveau plus qu'acceptable, et la photographie de Pierre Mignot, et ce malgré la pellicule gonflée, demeure à la hauteur de sa réputation. Oui, en effet, tout ce beau monde a effectué du bon travail. Mais ils n'arrivent tout de même pas à nous faire oublier l'erreur initiale de *Lucien Brouillard*: avoir cru que seul suffisait le fait d'intégrer l'individu au social pour que automatiquement la vraisemblance imprègne la fiction.

Richard Martineau

A U CLAIR DE LA LUNE

— Réalisation: André Forcier — Scénario: André Forcier, Jacques Marcotte, Michel Pratte, Guy L'Écuyer, Michel Côté — Images: François Gill et André Gagnon — Musique: Joël Bienvenue — Interprétation: Guy L'Écuyer (Albert Bolduc), Michel Côté (François, l'Albinos), Lucie Miville (Léopoldine Dieumegarde), Robert Gravel (Maurice Dieumegarde), Gaston Lepage (Ti Kid Radio), Michel Gagnon (le philosophe), J. Léo Gagnon (Alfred) — Origine: Canada (Québec) — 1982 — 90 minutes.

André Forcier

Qui a du métier

À faire enrager

Un cinéaste chevronné

Vient de nous étonner

Avec son dernier-né

Qui ne fait pas pitié:

C'est de la « fantaisie-réalité »,

Puisée à même une amitié

Rêvée.

Que le lecteur se rassure. Celui qui signe cette affirmation n'est pas du tout « capoté ». C'est que le film, *Au clair de la lune*, l'a fortement influencé. En effet, le commentateur du film (François) s'exprime avec des « rimettes » qui marient étrangement le sublime et le sens drolatique. C'est

un peu comme avoir « un fun noir dans un char vert ». Puisqu'on parle d'automobile, disons tout de suite que cette « minoune » joue un rôle important dans cette comédie fantaisiste. C'est elle qui loge Albert, dit Bert et François, dit Frank, l'Albinos. Elle subira de nombreuses transformations selon les fantaisies et les nécessités de la saison. Nous sommes en plein hiver. Un hiver qui, cette année-là, a décidé d'y mettre le paquet. C'est à vous faire geler tout le corps même dans une salle de cinéma bien chauffée et garnie. Sur l'écran, on entend les pas crisser sur la neige. Il y a de la buée qui s'échappe des bouches. Les regards sont blêmes. La caméra en a des frissons de fantaisie. Le dessin animé s'en mêle. On voit même des éclairs qui ne sont sûrement pas des éclairs de chaleur. Ainsi, dès le début, après une présentation aussi froide, une fantaisie un peu troublante s'installe. Une panne électrique s'empare de tout l'écran. Le commentateur nous rassure en nous disant que le froid a gelé la lumière.

Après un tel départ, on se sent d'attaque pour accepter la suite. On apprend que Bert Bolduc est un ex-champion du jeu de quilles. À cause de l'arthrite, ses doigts refusent d'entrer dans la boule mémorable. Il en est réduit à la triste condition d'homme-sandwich qui fait la publicité du Moon Shine Bowling. De trente sous en trente sous, il promène son existence boîteuse au ras d'un sol froid et ingrat. Jusqu'au jour où il découvre dans sa Dodge un curieux personnage aux cheveux blancs, tombé d'une étrange planète. Il dit venir de l'autre côté d'une aurore boréale. Puisqu'il est albinos, il avance que son pays d'origine est l'Albinie dont il a la nostalgie à la manière des Portugais qui s'ennuient du Portugal, à Montréal. C'est logique,

n'est-ce pas? Et la logique du film suit tantôt celle du réalisme, tantôt celle du fantastique. Les deux deviennent miscibles. Quelques faux pas et le film basculerait dans le vide de l'insignifiance. Mais la fantaisie de Forcier a les deux pieds et les deux mains dans la glèbe, ou, comme c'est le cas ici, dans la neige sale.

Il est toujours question d'un petit monde qui gravite autour d'un restaurant, d'un bar, d'une salle de quilles. Donc, un lieu populaire où des gens plus ou moins désœuvrés viennent tuer un temps qui survit de peines, de combines et de misères. Des personnages *originaux* et... *traqués* par une existence qui ne fait pas de cadeau. Avec *Au clair de la lune*, une philosophie de la vie toute simple semble vouloir réchauffer cette atmosphère de froidure. Puisque la vie ne nous fait pas de cadeau, pourquoi ne pas en inventer? J'aime ce genre d'évasion qui ne craint pas de faire invasion dans le besoin d'une amitié pour continuer à faire confiance à la vie. J'aime la manière de Forcier qui nous fait décoller de la réalité comme pour mieux nous la faire voir sous un jour amical.

Pourquoi notre Albinos est-il venu sur terre? Parce qu'il avait envie d'aller voir ailleurs? L'ailleurs, c'est peut-être l'en-dedans de soi qu'on partage avec un ami-orphelin à la recherche de sa généalogie. On dit que la confiance fait des miracles. Que dire alors de l'amitié tout entière dévouée à la confiance réciproque? François semble avoir deviné ce levier fantastique chez les pauvres humains aux prises avec l'ironie du mauvais sort. Puisque Albert est un peu naïf sur les bords, honnête sur les côtés avec un cœur gros comme ça, François, le magicien, redonnera à Albert la possibilité de remettre les doigts « miraculés » dans les trous de la

boule. Les temps sont durs et la violence mènera François à se faire écraser une jambe par la bande des dragons à cause d'une histoire de pneus crevés. Nos deux amis meurent congelés. Iront-ils ensemble derrière les aurores boréales?

J'espère avoir assez souligné la richesse de ce film qui ne se prend pas toujours au sérieux. Cependant, l'humour de Forcier n'est pas toujours à la hauteur de son art. Il y a de la poésie qui vole bas avec ses suppositoires et autres crudités du genre. Même si dans toute personne humaine il y a une poubelle qui sommeille et se déverse à l'occasion, j'ai une admiration très relative pour les farces scatologiques et « désacralisantes ». Chez Arrabal, certaines provocations peuvent signifier une révolte à la manière de Job, mais, dans le contexte de ce film, la séquence d'Alberta, la soeur jumelle de Bert aux prises avec des cilices à extases, est d'une gratuité à faire vomir un gréviste de la faim à son troisième mois de jeûne.

Passons. Il sera beaucoup pardonné à Forcier parce qu'il a bien réalisé son film. Je pense à cette danse aux aurores, aux éclairs, aux flammè-

ches des automobiles qui roulent sur leurs jantes. À ces séquences en bleu, rose et jaune à la façon des aurores boréales. Entre autres, je voudrais souligner cette trouvaille des plus suggestives quand François dit qu'il « va aux femmes » alors que la caméra nous découvre une Léopoldine en train de crever voluptueusement un pneu. Je pense surtout à la fameuse partie de quilles qui, par ses prises de vue complices et l'allure triomphale de la musique, nous jette en plein délire. Une mention spéciale à la musique de Joël Bienvenu. Elle joue un rôle important dans le tragique et la fantaisie. Elle ne fait pas qu'accompagner, elle révèle des états d'âme. Par exemple, c'est la musique qui nous dit ce que ressent Bert quand il suit le fameux fil qui le mènera à la découverte de Frank. Elle est parfois ironique, tantôt suggestive, tantôt solennelle.

Au clair de la lune, c'est une leur prometteuse dans le ciel couvert de notre cinéma québécois. C'est un « clair de terre » qui nous invite à découvrir notre petite planète qui pourrait devenir plus habitable si on la laissait se réchauffer à l'ombre d'un



clair de fantaisie, de tendresse et d'amitié.

Janick Beaulieu

THRESHOLD — Réalisation: Richard Pearce — Scénario: James Salter — Images: Michel Brault — Musique: Micky Erbe et Maribeth Solomon — Interprétation: Donald Sutherland (Dr Thomas Vrain), Mare Winningham (Carol Severance), Jeff Goldblum (Aldo Gehring), John Marley (Edgar Fine), Sharon Acker (Tilla Vrain), Michael Lerner (Henry De Vici) — Origine: Canada — 1981 — 97 minutes

Il faut me croire. J'ai vu de mes yeux vu l'histoire d'un Dieu qui s'est fait homme. Il s'appelle Thomas Vrain et habite Los Angeles. Détail complémentaire: c'est un docteur. Il change les coeurs usés pour des meilleurs et opère ainsi du soir au matin. Ça vous surprend? Ça vous étonne? Ressaisissez-vous car il y a plus encore. Entre les congrès, les conférences, les diners-causeries, Dr Vrain, une divinité en son genre, possède aussi cette philanthropie naturelle qui fait de lui — ça y est, vous l'aviez deviné — l'être humain que nous n'aurions pas mieux imaginé. Suivent donc ainsi les rencontres improvisées avec les patients subjugués qui crient au miracle, les quelques brefs apartés avec l'épouse superbe vaguement mise de côté et les leçons d'humilité diluées par l'apéro qu'aura versé la fidélité assurée d'une infirmière de rêve. Nous en avons déjà plein la rétine quand arrive finalement cette chose qui fait le sujet choc de *Threshold*, ce gadget synthétique qu'est le coeur mécanique, cette solution de l'espoir insensé que lui seul, Thomas Vrain, osera transplanter dans la poitrine d'une jeune fille perdue. L'opération est

réussie. Les journalistes peuvent s'en mêler. Dieu que c'est bon de contempler une brebis sauvée par la science! Mon docteur est mon berger.

Discourir de problèmes éthiques demeure un dangereux écueil, particulièrement lorsque les situations abordées sont considérées avec d'anciens modèles, pour la plupart devenus désuets. S'il est un domaine où cette situation est frappante, c'est bien du choc technologique de la médecine moderne. Comme s'y sont laissées prendre nombre de séries télévisées, *Threshold*, en bon film canadien déguisé à l'américaine, n'échappe pas aux pièges subtils du pinacle médical.

Pour une bonne part de la population, la médecine est cet océan de mystère, où s'entremêlent croyances, lubies, incompréhensions ou, pire, compréhensions illusoire. Le cinéma américain a tenté de répondre à ce problème aux couleurs médiévales. Seulement, pour ce faire, il a malheureusement emprunté des sentiers tout aussi médiévaux. Oscillant entre les pères rassurants et les chevaliers teutoniques, tout à tour, Welby, Quincy ou Gannon, ont livré un même message sous un uniforme différent: l'image mythique d'un médecin vacillant sur son socle. Bien facilement, je le crois, *Threshold* suit une voie semblable et nous présente un Dr Vrain, chirurgien cardiaque, désinvolte, engagé, à la fois scientifique, moraliste et époux humaniste. Le personnage est séduisant, certes, mais ne dépasse pas l'archétype. À vrai dire, ce genre d'homme est rarissime et bien plus présent dans les aspirations des créateurs hollywoodiens que dans la réalité terrestre. À supposer seulement qu'il existerait, il relèverait plus du génie idiot que de l'homme universel qu'on tente de nous refiler à grands renforts d'images centrées sur le regard songeur, tergiversant sur des

problèmes supposément graves, quasi-métaphysiques, et dont les solutions ont été préalablement pondérées à l'extrême. Si ce n'était de Donald Sutherland qui interprète Dr Vrain avec le pragmatisme qu'on lui connaît, très tôt et sans autre délai, nous ne retiendrions du personnage que son idéalisme outrancier. Les extrémistes ont leur charme en autant qu'ils ont quelque chose à nous révéler.

Cessons maintenant de diframer sur les hauts et les bas du Dr Vrain et intéressons-nous aux problèmes auxquels *Threshold* tente de nous confronter. Dans une première partie, nous sommes initiés à la question des greffes d'organes vitaux par l'entremise du receveur Henry De Vici à qui l'on transpose le coeur d'un accidenté de la route. Malheureusement, dans les jours qui suivront, le malade succombera aux inévitables suites de son intervention. Dans une seconde partie, un ingénieur biomédical, un peu mégalomane, nous présentera la dernière de ses trouvailles, un coeur mécanique, véritable symbole de la suprématie médicale. Ce coeur-objet, sorte d'hostie qu'on nous demande d'avalier en communion avec Esculape, n'aspire en réalité qu'à battre sous le sein d'une jeune désespérée, Carol Severance, immolée sur la table opératoire, comme sur un autel médical autour duquel s'affairaient les vestales (les infirmières) et le grand prêtre (Dr Vrain), omniscient, donc omnipotent. Il n'y a pas de troisième partie. Elle se laisse simplement deviner dans les points de suspension du ralenti final où les doigts de fée du magicien Vrain s'apprennent à relever un nouveau défi...

C'est tout. Les problèmes que soulignent *Threshold* s'arrêtent là. Ils sont bien maigres, je crois, surtout en regard d'un sujet aussi gras et ne font que confirmer que le défi réel



de l'actuelle génération technologique sera non seulement de poser de vraies questions, mais aussi de tenter d'y répondre avec des solutions puisées dans une morale et une éthique proprement nouvelle. Ainsi, nous ne devrions pas voir la dégradation du coeur transplanté d'Henry de Vici comme une machination de l'esprit pour se débarrasser d'un intrus, tel que nous le suggère le dialogue, mais plutôt comme un bête rejet cellulaire et immunologique. Ainsi aussi, nous ne sommes pas obligés de consentir à cette moyenâgeuse sensation de vide émotif que décrète l'immolée au coeur mécanique. Une mentalité de la sorte nous reporterait en pleine philosophie antique alors qu'on se demandait encore si l'âme et les sentiments ne seraient pas nichés dans le coeur ou une quelconque humeur. Il est bien plus probable que la petite Carol Severance souffre plus d'une dépression post-opératoire que d'un manque de sentiment causé par l'extraction cardiaque. Encore eût-il fallu qu'elle ait l'air malade! Avant comme après la

chirurgie, au summum de son insuffisance cardiaque, elle a la fraîcheur et la vitalité d'une rose malencontreusement oubliée par la maquilleuse.

Soyons positif et concédons tout de même à *Threshold* que la transplantation d'organe est un sujet actuel dont les débouchés pourraient s'avérer colossaux. Nous n'en sommes encore qu'aux premiers balbutiements et nous ne sommes certains que d'une seule chose: la médecine peut prolonger la vie. Mais quelles vies? Toutes? Certes pas. Aucune? Non plus. La solution, puisqu'il doit bien y en avoir une, réside une fois de plus dans l'équilibre entre ces deux extrêmes. Ainsi, la vraie interrogation de *Threshold* aurait dû être celle-ci: doit-on, et dans quelle condition, prolonger à tout prix chaque vie humaine? Pas facile de répondre car la question débouche à la fois sur l'épineuse dialectique des prématurés débiles rescapés par l'ultra-néonatalogie, comme elle ravive les très actuelles polémiques de l'eugénisme et de l'euthanasie. Pour parvenir à éclairer ces dédales que des esprits défaitistes ou un cinéma conservateur déclareront insolubles, il faudra, entre autres, se débarrasser de la morale sclérosée et traditionnelle qui traque le film faussement moderne. Il faudra tracer les limites de la science. Il faudra cesser de conférer à la médecine un certain absolutisme qui ne fait d'elle qu'un simulacre de christianisme dogmatique drapé d'un savoir divinisé. L'homme, cet éternel apprenti-sorcier, devra bien, un jour, devenir sorcier lui-même. À quand la véritable réflexion contemporaine? Qu'elle vienne nous délivrer de l'errance des idéologies abrutissantes qui n'auraient jamais dû dépasser le stage de la série télévisée. Mal connaître, c'est encore pire qu'ignorer.

Je sais proférer autre chose

que des méchancetés. La preuve est là: je vous ai réservé une surprise. Me croiriez-vous si j'ajoutais maintenant que *Threshold* est un film efficace? Le cinéma n'a pas de plus grand malheur que celui d'avoir le potentiel de ne rien dire dans la plus irréfutable des beautés formelles. Bien intercalées dans un montage vif qui réussit le tour de force d'unir de nombreux éléments disparates, les images de *Threshold* sont magnifiques. Elles sont de Michel Brault. Sa caméra mobile à la curiosité proverbiale s'avère ici parfaitement intégrée aux fantaisies des machineries quotidiennes. Elle scrute d'un côté, puis de l'autre, décrivant ainsi au passage quelques plans saisissants. Je pense en particulier à ce travelling génial du coeur extirpé puis finalement greffé dans la poitrine du receveur. Je pense aussi, dans une autre gamme d'idées, à ces contrastes, sur fond musical classique, qui font du cathétérisme cardiaque une riche curiosité photographique. Comme quoi des techniciens qui savent être des artistes peuvent mener à bien, ou du moins à pas mal, une entreprise qui, sans leur sens de l'atmosphère, sombrait directement dans la gentillesse américanisée.

Un mot pour finir. Il y a encore loin de la coupe aux lèvres entre le petit bijou thoracique de *Threshold*, et cet appareil monstrueux, actionné par un compresseur externe, qu'on vient de greffer à un patient de Salt Lake City. Le coeur bionique n'étant pas à ce jour une réalité toute concrète, *Threshold* appartient donc, qu'on le veuille ou non, à l'univers de la science-fiction. Je n'ai rien contre cette science. Elle a le rythme et la santé que le film lui-même tend à prouver. Ce que je déplore, c'est la qualité de sa fiction. Elle m'attriste, je ne puis m'en empêcher, et ça, je vous prie de me croire,

c'est une réalité. Il n'y a pas là de quoi pleurer: il se trouvera bien un docteur pour me sauver.

Jean-François Chicoine

CONTRECOEUR — Réalisation: Jean-Guy Noël — Scénario: Jean-Guy Noël et Gilles Noël — Images: François Beauchemin — Interprétation: Monique Mercure (Blanche), Anouk Simard (Fabienne), Raymond Cloutier (Jean-Paul), Gilbert Sicotte (Roger), Maurice Podbrey (Théo), Claude Maher (Fernand) — Origine: Canada (Québec) — 1981 — 91 minutes.

À contrecœur ou de bonne grâce, il nous faut clarifier les termes de notre entente. Entre nous, il n'y aura point de compromis préalables: ce que j'aime ne vous conviendra pas forcément, et vice-versa pour ce qui vous plaira. Des contrecoups de nos divergences, la qualité anticipée de notre cinéma n'en sortira que grandie. Deux ou trois choses que je sais de l'humanisme à bout de souffle de *Contrecœur* suffiront à vous projeter l'inquiétude que j'ai et qui me ronge. Vous êtes en droit de ne pas la partager. Peut-être réussirez-vous à imaginer, dans ce dernier-né de l'auteur de *Ti-Cul Tougas*, une percée possible du miroir de notre quotidien. Je regrette: moi, je n'y vois rien. Rien que le miroir d'un ennui glaçant.

C'est l'hiver. Aux côtés des becs à gaz d'une usine, côte à côte dans un camion, se bécotent Fabienne et Jean-Paul. Que ce préambule vous inspire ou pas, il sous-tend l'ensemble des intrigues affectives de *Contrecœur*. En effet, dans les quatre-vingt dix minutes qui vont suivre, tentera de s'établir la dynamique potentiellement intéressante des effets d'un environnement glacial sur l'humeur des êtres qui le respirent. Deux femmes,



Blanche et Fabienne, vivent leur solitude dans un même immeuble montréalais. Fabienne a ses chats, Blanche, son sourire. L'une et l'autre, avec l'aide du nouvel ami de Fabienne, décident d'aller retrouver en camion, un soir neigeux, leurs ex-maris respectifs abandonnés dans le village de Contrecœur. La poudrerie se faisant tempête, le camion finit par s'enliser dans la neige. Malheureusement, et au même rythme, notre derrière s'est aussi enlisé dans son fauteuil.

Bien sûr, l'intention de départ était bonne, oserais-je dire louable. Qu'elles servent d'isolants aux amours grelottantes ou de catalyseurs aux passions échauffées, les froidures de l'hiver auraient pu influencer les enjeux dramatiques des personnages. Seulement, un petit quelque chose de terne et de pas convaincant fait, du bon vouloir de *Contrecœur*, un projet qui ne dépassera jamais le stade de l'idéation. Jean-Guy Noël, en optant pour une approche intériorisée, n'a malheureusement déniché rien d'autre que des intérieurs vides. Il ne suffit pas d'agglutiner les amours brisées de tout âge et de les surgeler dans le congélateur québécois pour qu'ils acquièrent l'ébauche d'un quelconque intérêt. Non. Il faut leur donner quelque chose de palpable à vivre ou à dire, ne serait-ce qu'à respirer. Les Fabienne, Jean-Paul et Roger

sont d'une immaturité étouffante. Qu'ils puissent exister, j'en conviens. Mais il ne faudrait pas oublier qu'en nous contentant de leur pauvreté culturelle, nous risquons à la longue de nous enliser nous-mêmes. Ce à quoi moi, comme d'autres et des plus fiers, je m'objecterai jusqu'au dernier de mes rêves. Car, pour tout vous dire je rêve encore. Et j'ai rêvé, et de bon gré, à *Contrecœur*. J'ai rêvé de tirer sur la pellicule pour que s'achève l'inexorable avalanche de lieux communs. Qu'on me pardonne, je ne peux plus supporter les maris impuissants et alcooliques qui monologuent sur leur détresse ou qui violentent leurs femmes sur des tables de billard. Comme je ne peux plus blairer ce complexe de la souvenance qui consiste à évoquer l'éternel voyage aux chutes du Niagara ou à s'exprimer par des phrases aussi désespérantes que la suivante: « Te souviens-tu quand tu me berçais dans le fauteuil? » S'il est vrai que parfois la critique est en retard sur le cinéma, il faut bien admettre que parfois le cinéma est en retard sur la vie.

Bref, vous l'aurez deviné, *Contrecœur* ne m'a pas convaincu. Tout au plus, pourrais-je lui concéder une certaine rigueur sur le plan de la construction dramatique. Mais cela s'arrête là. Cela s'arrête à la charpente. Les personnages sont squelettiques. Leurs désarrois amoureux ne nous perturbent guère. Ajoutez à votre déception de faibles bourrasques raccordées systématiquement, sans brisure de rythme ou invention notable, et vous ferez boule de neige dans une morosité à vous démoraliser d'être cinéphile. C'est regrettable, d'autant plus qu'une scène, celle qui justement constitue une sorte de noeud dramatique, aurait pu faire belle figure à l'écran. Je veux nommer la séquence du camion pris au

piège, en pleine tempête de neige, dans une sorte de néant glacé quasi-surréaliste. Là, enfin, un réel isolement symbolique aurait pu faire exploser quelqu'affrontement perspicace. Mais il n'en est rien. Nous n'aurons droit qu'à un dialogue malhabile sur la cigarette et la sclérose en plaques, dialogue assez lourd de conséquence pour paralyser la scène entière dans une sorte d'iceberg mental. On s'ennuie de pied ferme. Heureusement, une chasse-neige arrive à passer. Puisse-t-il chasser les banalités et débayer la voie à un cinéma plus exaltant. La vie est courte. Nous n'avons pas le droit de perdre notre temps.

Jean-François Chicoine

BY DESIGN — Réalisation: Claude Jutra — Scénario: Joy Wiesenfeld, Claude Jutra et Don Eames — Images: Jean Boffetty — Musique: Chico Hamilton — Interprétation: Patty Duke Astin (Helen Hunter), Sara Bostford (Angie Olafsson) Saul Rubinek (Terry), Mina Mina (R.B.), Sonia Zimmer (Suzie), Allan Daruisseau (Swen) — Origine: Canada — 1981 — 88 minutes.

Claude Jutra, cinéaste dissident, après avoir consacré la meilleure partie de son oeuvre à la description intimiste du passé québécois, parfois avec un rare bonheur (*Mon Oncle Antoine* demeure encore, pour l'époque, l'un des témoignages les plus pre-

nants de ce passé simple et récent), a désormais changé de cap et de style. Sans désavouer ouvertement le Québec, son gouvernement et ses politiques, il a pourtant trouvé chez les Anglais, sinon un second souffle, du moins une seconde jeunesse.

By Design est en effet une aimable comédie, tendre et sentimentale, mais plongeant ses racines légères dans la réalité d'aujourd'hui. Deux jeunes femmes, Angie et Helen, vivent ensemble, partenaires dans la vie comme dans les sentiments. Mais l'une d'elles (Helen) veut un enfant... Une adoption légale leur étant refusée, elles décident de trouver un étalon qui, au sens propre, fournira la semence souhaitée. Un jeune photographe, amoureux d'Helen, sera choisi presque malgré lui. Le soir fatidique, Helen, chez Terry, vit l'expérience qui lui permettra de devenir mère, tandis qu'Angie « ramasse » un jeune homme, couche avec lui dans une chambre de motel, et vit délibérément la même expérience qu'Helen, expérience qu'elle partage d'ailleurs au téléphone... Et elle se retrouve enceinte, comme Helen d'ailleurs; mais celle-ci, plus tard, fait une fausse couche, et c'est le bébé que porte Angie qui deviendra — noblesse oblige — leur fille préférée.

Le thème, on le voit, est résolument contemporain, et touche à plusieurs attitudes de la société: l'indépendance et la libération des femmes face à l'amour, à la vie, et à leur place dans la société, la procréation par l'homme-objet « Am I a hired gun; » demande Terry dans un accès de rage) et l'affirmation professionnelle.

Angie refuse d'être exploitée par un promoteur-requin qui a fabriqué de toutes pièces un couple de courtisiers homosexuels, et qui voudrait bien en faire autant avec la modeste

entreprise de haute couture gérée habilement par les deux femmes. Ainsi c'est l'homme rabaisé et vénal, calculateur, gentil mais maladroit, qui doit désormais s'effacer devant l'amazone montante ou le matriarcat triomphant. Jutra a toujours eu une certaine tendresse pour ses personnages féminins: *By Design* va jusqu'au bout de cette tendresse en la poussant jusque dans des ultimes retranchements. Par contre, si le film implique ce petit constat social, Jutra ne m'a pas semblé tirer tout le parti qu'il aurait pu de situations parfois amusantes, ou tout simplement hilarantes. Ou pense à ce qu'un Howard Hawks ou un Billy Wilder auraient pu faire dans une telle conjoncture.

La mise en scène est honnête, et l'interprétation convaincante: en fait, libérée de ses tics et bien dirigée, Patty Duke est meilleure ici que dans tout ce qu'elle a fait depuis trois ans, y compris à la télévision. L'abondance des gros plans permet de fouiller les visages et les regards, dévoile les sentiments avec clarté et délicatesse: on reconnaît le Jutra introspectif de *Kamouraska* ici. Il privilégie d'ailleurs les visages et les gestes révélateurs et conduit toujours ses gros plans à partir d'un travelling avant qui cerne, en isolant, l'une de ses caractéristiques techniques. Il faut donc jouer juste et fin pour supporter ce traitement. C'est assez dire le talent des comédiens et la précision du découpage. C'est donc d'autant plus regrettable qu'avec toutes ces qualités, le film n'aille pas plus loin ou n'emporte pas l'adhésion. Ou bien la comédie n'est pas le fort de Jutra, ou alors il n'a pas voulu ou osé aller jusqu'au bout. C'est justement ce certain grain de folie qui manque; le film est trop raisonnable. Il convainc, mais n'émeut pas...

Patrick Schupp



Images d'ailleurs

« Sans la liberté de blâmer, il n'y a pas d'éloge flatteur. » **Beaumarchais**



GANDHI — Réalisation: Richard Attenborough — Scénario: John Briley — Images: Billy Williams, Ronnie Taylor — Musique: Ravi Shankar — Interprétation: Ben Kingsley (Gandhi), Rohini Hattangady (Kasturba, son épouse), Roshan Seth (Nehru), Ian Charleson (Charlie Andrews), Geraldine James (Mirabehn), Martin Sheen (Walker), Candice Bergen (Margaret Bourke-White), John Gielgud (Lord Irwin) Saeed Jaffrey (Sardar Patel), Alyque Padamsee (Ali Jinnah), Edward Fox (le Général Dyer), Trevor Howard (un juge), John Mills (le vice-roi), Athol Fugard (le Général Smuts), Michael Hordern (Sir George Hodge) — Origine: Grande-Bretagne - Inde — 1982 — 188 minutes.

C'est le film de la longue patience. Non pas tant parce qu'il met à l'épreuve celle du spectateur au long de plus de trois heures de spectacle (on souhaiterait plus souvent de semblables épreuves), mais eu égard à son sujet et à ses difficultés de production. Commençons par ce deuxième point. Richard Attenborough, réalisateur du film, en est aussi l'initiateur et le producteur. Pendant vingt ans il a caressé ce projet; pendant dix-huit ans il n'a pu le mener à terme pour diverses raisons. Au début de ses vingt ans, il était surtout connu comme acteur, comme un comédien solide certes mais pas excessivement populaire; mais il était aussi producteur de films modestes mais engagés tel *The Angry Silence*. C'est alors qu'il lut une biographie de Mohandas Karamchand Gandhi, avocat indien éduqué à Londres qui devint le maître à penser de son peuple, le conduisit du colonialisme à l'indépendance par des voies politiques peu communes et mourut assassiné en 1948, âgé de 79 ans, alors que le monde entier avait appris à le connaî-

tre sous son surnom de Mahatma (grande âme). Il conçut aussitôt l'idée d'en tirer un film, quitte à confier le projet à l'un des maîtres du moment dans le cinéma sérieux à grand spectacle comme David Lean ou Fred Zinnemann (chacun d'eux fut à un moment ou l'autre impliqué dans l'aventure). Encore fallait-il trouver des fonds mais les financiers du cinéma d'alors avaient peu confiance en l'attrance populaire de ce vieillard vêtu d'un drap dont l'activité principale semblait être le jeûne. « Pas beaucoup d'action là-dedans, mon ami; les foules viennent au cinéma pour la violence, pas la non-violence. » Entre-temps Attenborough devenait réalisateur lui-même avec des entreprises aussi respectables que *Oh! What a Lovely War* (1969), évocation satirique de la Grande Guerre, et *Young Winston* (1972), récit de l'enfance et de la jeunesse de Churchill (qui se trouve avoir été l'un des adversaires les plus farouches de Gandhi au parlement britannique). En 1976, il acceptait de réaliser *A Bridge Too Far* pour le producteur américain Joseph P. Levine à condition que celui-ci en retour finance le projet *Gandhi*. L'échec commercial relatif de ce film de guerre, pourtant jonché de vedettes et illustré de façon plus que convenable, fit que l'entente fut reconduite, non sans qu'Attenborough eut récidivé pour le même producteur avec *Magic*, dont les recettes furent plus décevantes encore. Indomptable, Attenborough allait obtenir l'accord du gouvernement indien et l'appui financier de son département de film, mesure qui fut âprement contesté dans les milieux nationalistes et professionnels du pays, ce qu'on imagine sans peine. Mais l'affaire était en marche, d'autant qu'on venait enfin de découvrir l'homme voulu pour le rôle-titre, un

acteur shakespearien appelé Ben Kingsley, sans expérience cinématographique mais d'un talent sûr et de surcroît d'ascendance indienne par son père; bien sûr, au long de la gestation on avait songé à des vedettes comme Alec Guinness, Anthony Hopkins ou même Dustin Hoffman, mais il semble que l'attente imposée par diverses circonstances ait été bénéfique puisqu'elle a permis la maturation du cinéaste et sa rencontre définitive avec l'interprète idéal.

Il est bien évident en effet que cette évocation historique repose avant tout sur la crédibilité du personnage central, donc sur la perfection de la composition réussie par l'interprète du rôle. Le film couvre en effet cinquante ans de la vie de Gandhi depuis le moment où, jeune avocat frais émoulu des universités anglaises, il eut à expérimenter par lui-même les préjugés raciaux en Afrique du Sud jusqu'au jour de son assassinat par un fanatique alors que son oeuvre de libération était accomplie. C'est d'ailleurs par cet acte de violence contre l'apôtre de la non-violence que s'ouvre et se clôt le film, l'incident étant vu d'abord de l'extérieur, selon, pourrait-on dire, le point de vue du meurtrier, puis tel que ressenti par Gandhi lui-même dont le spectateur a pu suivre l'évolution. Cinquante ans de vie, même dans un film de trois heures, c'est beaucoup de compression. Il fallait donc que le personnage s'impose dès l'abord et captive ensuite par sa seule présence; c'est l'exploit qu'a réussi Kingsley passant du dandy quelque peu prétentieux des jeunes années à l'ascète inspiré du vieil âge avec une sûreté dans les gestes, la voix, les attitudes, qui tiennent du miracle. David Lean avait réussi un exploit semblable en imposant un inconnu dans *Lawrence of Arabia*, mais le rôle pour important qu'il fût

n'était pourtant pas aussi écrasant, aussi risqué que celui de Gandhi.

Ce n'est pas pour rien que je parle ici de David Lean, car l'ombre de ce réalisateur imposant et méticuleux plane sur l'entreprise de *Gandhi*. C'est dans un film de Lean, *In Which We Serve*, que Attenborough fit ses débuts comme acteur au cinéma à l'âge de dix-neuf ans. C'est à lui qu'il pensa confier d'abord la réalisation, avant de se tourner lui-même de ce côté et il apparaît évident qu'il a étudié avec soin le style de ce cinéaste capable de manier le spectacle somptueux aussi bien que le drame intimiste. Il fallait en effet que le réalisateur de *Gandhi* maîtrise les scènes individuelles comme les mouvements de foule, car son film est en même temps l'histoire d'un homme et celui d'une nation, et ces deux éléments sont indissolublement liés.

Tout vient à point à qui sait attendre, dit le proverbe. Encore faut-il s'entendre sur le « savoir ». Comme l'explique Gandhi, sa théorie de la non-violence n'implique pas une simple résignation mais un agir courageux prenant sa source dans la force morale. Dans ses souvenirs, il dit en avoir puisé l'idée dans l'Évangile: si quelqu'un te frappe sur la joue droite, etc. L'origine en paraît assez abrupte dans le film. Parbleu, quand on a cinquante ans à couvrir, il faut parfois couper au plus court. Pour mieux faire comprendre les choses, on a donc flanqué l'homme, au début, d'un interlocuteur valable, qui a d'ailleurs existé; il s'agit d'un pasteur chrétien, Charlie Roberts, engagé aux côtés de l'avocat Mohandas Gandhi dans la lutte aux préjugés en Afrique du Sud. C'est ainsi qu'on assiste par les yeux de ce témoin à l'évolution d'un assimilé (Gandhi est fier au départ de son statut de citoyen britannique, s'habille élégamment à l'occi-

dentale et fait de même avec ses fils, « perfect little British gentlemen », se montre sûr de ses droits). Un incident brutal lui fait comprendre à quel point ses compatriotes sont méprisés et il se range à leurs côtés avec un enthousiasme généreux qui prend de plus en plus une orientation mystique. Les étapes ne sont pas toujours indiquées de façon précise; seul le début du récit (1893), la rentrée en Inde (1915) et l'assassinat (1948), sont datés. Le récit procède tout de même avec une certaine rigueur chronologique et certains indices permettent de situer les choses. Notons tout de même que le massacre commandé par le général Dyer, où périrent 1 516 personnes, eut lieu en 1919, que Gandhi fut emprisonné de 1922 à 1924, que le voyage en Angleterre pour une conférence sur l'indépendance de l'Inde se fit en 1931. Au long de ces jalons historiques, le Mahatma côtoie les hommes politiques du moment, le jeune Jawa-

harlal Nehru, futur leader de l'Inde et Mohamed Ali Jinnah, qui commandera le Pakistan dissident. Car le rêve d'unité de Gandhi ne se réalisera pas. (Est-il utile de signaler que Indira Gandhi dont le gouvernement dirige l'Inde actuelle n'est pas la fille du Mahatma mais bien celle de Nehru).

Il y a dans cette histoire racontée par ses grandes crêtes une certaine simplification des données, bien sûr. Le réalisateur en est d'ailleurs conscient et s'en explique dans un texte préliminaire. L'important c'est d'aller au creux des choses avec assez de force et de persuasion pour intéresser et convaincre. En cela, malgré quelques passages un peu faibles et la présence agaçante d'acteurs américains mal intégrés à l'ensemble (notamment Candice Bergen), malgré l'évocation plutôt floue des relations familiales de Gandhi (que deviennent ces « parfaits petits gentlemen » présentés au début?), le film atteint son



but: évoquer de façon pittoresque et vraisemblable une des grandes figures de l'histoire contemporaine, un Moïse du vingtième siècle.

Sans échapper complètement au piège du panégyrique, le film ne laisse pas de présenter un portrait humain de son héros, astucieux en même temps que modeste, spirituel à l'occasion, troublé par moments, mais toujours doté d'un prestige puisé dans l'humilité têtue de sa démarche. Ben Kingsley rend avec finesse tous ces aspects complexes. Autour de lui s'agite tout un monde de colonisés et de colonisateurs, plus ou moins exaltés, plus ou moins retors, laissant place à l'habituelle parade de comédiens depuis le sympathique Ian Charleson, dans le rôle de Charlie Roberts (poursuivant une carrière ecclésiastique entamée dans *Chariots of Fire*), jusqu'au détestable Edward Fox dans le rôle de massacreur d'innocents, en passant par Trevor Howard, John Gielgud, John Mills et Michael Hordern en représentants diversement compréhensifs de sa majesté britannique. On pourrait monter en épingle quelques points de détail, chipoter sur telle ou telle scène, mais il reste que dans l'ensemble le film a un impact certain, un souffle convaincant. Mélange d'histoire, de politique, de mystique, de sociologie et de psychologie, c'est surtout une étonnante fresque grouillante de vie et éminemment sympathique dans son orientation et ses développements. C'est un film dont on sort grandi.

Robert-Claude Bérubé

(Novak), Eugene Lipinski (Banaszak), Jiri Stanislav (Wolski), Eugeniusz Haczkiwicz (Kudaj), Denis Holmes (le voisin) — Origine: Grande-Bretagne — 1982 — 97 minutes.

À l'aéroport de Heathrow de Londres, le 5 décembre 1981, un contremaître, Novak, et trois ouvriers arrivent de Pologne avec leurs outils et un permis de séjour d'un mois. Novak, le seul du groupe à parler anglais, dirige nerveusement, vers la douane, ses ouvriers à la mine hébétée et ahurie. Tous cherchent à masquer, dans une fausse aisance, une inquiétude profonde. Ils viennent en Angleterre pour travailler au noir. Un riche patron polonais les a engagés afin d'effectuer, pour un prix d'or, la rénovation de sa maison. Ce travail clandestin de quelques semaines équivalait pour ces ouvriers à un an de salaire en Pologne.

Les formalités remplies, ils s'installent dans la maison qu'ils ont à retaper. Celle-ci ne tarde pas à devenir un chantier de démolition: les cloisons tombent avec fracas, la poussière de plâtre rend l'air irrespirable, l'insupportable bruit des coups de marteaux et de masses finit par semer la pagaille dans tout le voisinage.

Ces travailleurs à l'allure ubuesque (Ubu n'était-il pas roi de Pologne?) n'ont qu'une idée en tête: exécuter leur boulot, rafler le magot et retourner dans leur pays. Novak les a mobilisés parce qu'ils lui apparaissent faciles à contrôler. En effet, ce jeune contremaître responsable de l'opération les dirige totalement. Novak prend toutes les décisions concernant à la fois les travaux, mais aussi la vie personnelle et sociale de son équipe. Seul à parler anglais, Novak est le seul également à communiquer avec le monde extérieur.

Le chantier avance très rapidement quand soudain Novak

apprend, le 12 décembre, l'intervention militaire en Pologne et la dure répression du mouvement Solidarité par le colonel Jaruzelski. Ne voulant pas risquer de compromettre l'échéancier des travaux, Novak décide de tout cacher à ses compatriotes de peur qu'ils veuillent, sur le champ, retourner en Pologne. Dès ce moment, d'un récit plutôt anecdotique et comique d'un groupe d'hommes vivant une situation particulière, le film bascule dans la métaphore pour devenir l'histoire pathétique d'un peuple tout entier plongé en pleine tragédie.

De contremaître pragmatique et consciencieux qu'il était, Novak devient un dictateur angoissé et intolérant. Les rapports avec les manoeuvres plus froids, plus distants, prennent des allures tyranniques et despotiques. Novak augmente les cadences de travail en avançant l'heure de sa montre, interdit la parole et déchire les affiches de Solidarité placardées sur les murs des maisons du quartier. L'achat d'un téléviseur et de matériel supplémentaire de plomberie non prévu au budget viendront causer de sérieux problèmes d'argent à Novak.

Coincé financièrement, coupé de ses coéquipiers par son attitude tyrannique, obsédé par l'image de sa femme, Novak lutte contre le désespoir. S'il veut arriver au bout et compléter les travaux, il doit maintenir les siens dans l'ignorance et utiliser la fraude pour les nourrir. Le mensonge et la duperie alliés à l'exploitation et l'autoritarisme emprisonnent Novak dans une atroce solitude. Pour s'en sortir, il invente une stratégie afin de dérober la nourriture dans un supermarché. L'ingénuité et la débrouillardise qu'il utilise sont une trouvaille géniale, à l'image de ce peuple polonais qui a développé par une astucieuse ingéniosité des moyens de for-

M **MOONLIGHTING** —
Réalisation: Jerzy Skolimowski — Scénario: Jerzy Skolimowski — Images: Tony Pierce Roberts — Musique: Stanley Myers — Interprétation: Jeremy Irons



tune pour échapper à sa condition. Par d'angoissantes séquences de dérobades et de faufilets, Novak, paniqué, arrive à jouer de finesse avec le système capitaliste en utilisant son coupon de caisse pour obtenir, en double, ses emplettes d'épicerie au supermarché, donc en ne payant qu'une seule fois. Ce coupon de caisse, c'est le reçu des comptes de dépenses, des évasions fiscales, de ceux qui profitent du système sans payer le prix réel. En même temps qu'un magnifique hommage au film de Robert Bresson *Pickpocket*, Skolimowski nous offre une critique viriologique de notre société de consommation.

Écrit et réalisé rapidement, sous le coup de la colère, le film de Skolimowski est une vigoureuse allégorie sur le pouvoir d'un système économique, politique et social usant de la tyrannie comme outil de libération. Après les mesures de guerre de Jaruzelski, le peuple polonais, comme les

ouvriers dans la maison londonienne, doivent se taire et travailler. Mais pour qui? Pour un autre, un patron qui les a dépossédés de leurs libertés fondamentales.

Tout le film repose sur la performance de Jeremy Irons dans le rôle de Novak. Ce comédien, très convaincant dans *The French Lieutenant's Woman*, superbe dans la série télévisée *Brideshead Revisited*, est fantastique dans *Moonlighting*. Il sait avec force nous communiquer, par l'inquiétude de son regard, la peur et l'angoisse, par ses gestes vifs et hésitants, la panique et la méfiance d'un être totalement piégé par le temps et broyé par des déterminismes incontrôlables.

La mise en scène de Skolimowski, construite à la manière d'un reportage, décrit de façon distanciée, voire sociologique, le travail des ouvriers, conférant au film une émou-

vante authenticité. De plus, c'est avec un humour acide et un sens de la dérision remplie de désespoir que le réalisateur du *Départ* et de *Deep End* nous présente le drame de ces hommes vivant dans une ville étrangère et indifférente à leurs angoisses et à leurs misères. Comme quoi la solidarité n'est pas la chose du monde la mieux partagée, même si on énonce toujours cette attitude sur le mode de l'évidence. *Moonlighting* est un film dur, déprimant, mais nécessaire et vrai.

André Giguère

T OOTSIE — Réalisation: Sydney Pollack — Scénario: Larry Gelbert, Murray Schisgal et Don MacGuire — Images: Owen Roizman — Musique: Dave Grusin — Interprétation: Dustin Hoffman (Michael Dorsey / Dorothy Michaels), Jessica Lange (Julie), Charles Durning (Les), Teri Garr (Sandy), Dabney Coleman (Ron, le réalisateur), Bill Murray (Jeff), Sydney Pollack (George Fields), George Gaynes (John Van Horn) — Origine: États-Unis — 1982 — 116 minutes.

Michael, jeune comédien talentueux, a le problème de beaucoup de jeunes comédiens talentueux d'aujourd'hui: il n'a pas de travail, malgré tous ses efforts pour en trouver à tout prix. Une de ses amies comédienne doit aller se présenter à une audition pour le rôle d'une administratrice d'hôpital dans une de ces téléséries stupides et à l'eau de rose qui encomrent — ou déflorent? — les chaînes américaines. Il l'a préparée, et assiste à son échec: elle n'est pas assez ceci, trop cela, très masculine, pas délicate...

Michael, outré, a une conversation orageuse avec son agent qui lui lance à la fin: « Personne ne veut



t'engager, tu es trop exigeant et tu as trop mauvais caractère ». « Ah oui? », répond Michael, le défi et le meurtre dans les yeux, Eh bien! c'est ce qu'on va voir! » On coupe abruptement au plan suivant, celui d'une foule, de laquelle émerge un visage vaguement (très vaguement) reconnaissable. Puis c'est le choc: Michael, en perruque rousse et grosses lunettes, est devenu Dorothy Michaels, prête à tout pour décrocher le rôle d'administratrice et — enfin — travailler. Naturellement il l'obtient, en disant son fait au réalisateur d'ailleurs; et comme il/elle a son franc-parler et qu'il/elle dit vertement ce qu'il/elle pense, son rôle insipide devient rapidement le rôle principal de l'émission, fait exploser les cotes d'écoute, et Dorothy se fait le porte-parole des femmes libérées qui se reconnaissent et s'identifient à cette surprenante militante. Mais bientôt des complications surgissent, cocasses, et dramatiques aussi... Tel est en gros l'argument de ce merveilleux *Tootsie*, si plausiblement et habilement réalisé par le vétéran Sydney Pollack, dont l'humour et le sens comique surprennent autant qu'ils ravissent.

Renouant avec le style éblouissant des grandes comédies américaines d'avant-guerre, le film, sous le couvert d'un comique de situations et de quiproquos fort drôles, pose pourtant un certain nombre de

problèmes d'une actualité brûlante, et rejoint, au second degré, une critique sociale cinglante et une acuité psychologique parfois bouleversante.

Michael, qui n'a absolument aucune tendance homosexuelle, se retrouve prisonnier du personnage qu'il a créé et qu'il interprète avec une redoutable justesse, mais qu'il doit maintenir en dépit de tout ce qui lui arrive: car il (ou plutôt son personnage) devient « ami » avec sa partenaire, jouée avec une imperturbable audace et une merveilleuse vulnérabilité par Jessica Lange, et en tombe bientôt amoureux. Il se fait connaître en homme à la jeune femme, qui le repousse. Plus tard, Jessica et Michael, qui est redevenu Dorothy, vont passer une fin de semaine à la campagne, chez le père de celle-ci, ce qui amène des complications supplémentaires: tandis que Michael/Dorothy couche en copine avec Jessica, avec toutes les affres du désir inavouable, le père de la jeune femme tombe amoureux de « cette femme de tête » qui pourrait si bien remplacer sa défunte épouse.

Les bons scénarios étant ce qu'ils sont, il faut bien trouver une fin. Michael ôtera donc perruque et lunette — et le masque — au cours d'une séquence spectaculaire où son émission est, évidemment, filmée en direct!

Critique sociale, certes: un comédien sérieux (on le voit bien au début avec le cours qu'il donne), est astreint, pour gagner sa vie, à faire ces inepties, ces platitudes télévisées qui sont, oh! combien, le reflet de la société américaine d'aujourd'hui; bigoterie, racisme et bêtise sont condamnés: Michael, piégé dans une personnalité féminine, réalise brusquement ce que c'est que d'être femme aujourd'hui. Pris pour une lesbienne par sa partenaire à laquelle il fait des

avances maladroites, puis pour un homosexuel par le père de celle-ci, il découvre la problématique de la solitude et de l'ostracisme. De même, au cours de la scène de « découverte », qui n'est pas sans rappeler un moment très semblable dans *Network*, Michael, qui se dénude moralement autant que physiquement devant la caméra (et 200 millions de spectateurs!) sera ostracisé, non pour son travesti, mais pour le coup de poing qu'il a asséné dans la face béate du rêve américain.

Enfin, cet homme déguisé en femme, tombe amoureux d'une femme à laquelle il ne peut se déclarer ni comme femme — ce n'est pas une lesbienne — ni comme homme, puisqu'il ne l'intéresse pas; il reçoit de plus les déclarations d'un homme qui rend hommage à sa féminité (!?!), mais qui ne l'accepte pas comme homme. Cela ne rappelle-t-il pas certaines comédies de Shakespeare? Le travesti d'ailleurs, de Shakespeare à Mozart, de Pirandello à *La Cage aux Folles* et à *Some Like It Hot*, fourni les éléments les plus constants d'une recette renouvelable à l'infini, et témoin de toutes les variations possibles dans le temps et l'espace.

Sydney Pollack a trouvé en Dustin Hoffman non seulement un comédien hors pair, mais aussi un acteur adulte, perfectionniste (Hoffman s'est promené incognito et en travesti dans les rues de New York pour « tester » son personnage) et qui était capable de porter le poids écrasant d'un scénario et d'une victoire dont il est responsable au premier chef. Je dois ajouter, pour terminer, que tous les autres comédiens sont à sa hauteur. J'ai déjà parlé de l'incomparable Jessica Lange, à mi-chemin entre Carole Lombard et Grace Kelly, dont la fragilité de porcelaine cache une vulnérabilité d'acier trempé; et Char-

les Durning, son père, qui a une scène extraordinaire: celle où il rencontre Michael redevenu homme, à la fin: le tact, la finesse, l'intelligence et la justesse de cette scène donnent le ton du film, et permettent de croire encore une fois qu'il existe du vrai cinéma, intelligent et bien fait.

Patrick Schupp

L E RETOUR DE MARTIN GUERRE — Réalisation: Daniel Vigne — Scénario: Jean-Claude Carrière et Daniel Vigne — Images: André Neau — Musique: Michel Portal — Montage: Denise de Casabianca — Interprétation: Gérard Depardieu (Martin Guerre), Nathalie Baye (Bertrande de Rols), Roger Planchon (Jean de Coras), Maurice Barrier (Pierre Guerre), André Chaumeau (le prêtre), Sylvie Meda (Bertrande, enfant), Stéphane Pean (Martin, adolescent), Bernard-Pierre Donnadiou (Martin Guerre) — Origine: France — 1982 — 123 minutes.

Le Retour de Martin Guerre, c'est une cause célèbre dans les annales judiciaires du XVI^e siècle. Jean de Coras, un magistrat toulousain en a fait un récit, en 1561, dans son *Arrest Memorale du Parlement de Tolose*. Ce fut un grand succès de librairie. Il y raconte l'histoire d'un Martin Guerre qui épouse à Artigat dans le diocèse de Rieux une certaine Bertrande de Rols. Tous deux ont entre neuf et dix ans. Encore adolescent, Martin quitte son village pour devenir soldat mercenaire. Plusieurs années s'écoulaient avant de voir apparaître un Martin Guerre vigoureux et en possession de tous ses membres. Mais le vrai Martin n'aurait-il pas perdu une jambe à la guerre? Des doutes s'installent. Il y aura procès.

Avec quelques éléments his-

toriques, Daniel Vigne a concocté un drame de moeurs passionnant malgré sa facture traditionnelle. Nous suivons l'enquête menée par le juge Jean de Coras, un protestant humaniste qui estime qu'il vaut « mieux laisser impuni un coupable que de condamner un innocent ». Les événements nous sont relatés par Bertrande qui répond aux questions du juge. Cette façon de procéder, bien qu'efficace, ne vient pas révolutionner l'histoire du montage au cinéma. Cependant, dans la deuxième partie, le réalisateur adopte un point de vue plus objectif. Durant le procès, le film épouse la démarche d'un reporter qui cherche à cerner de près les personnages en question en les acculant au pied de la caméra. Les plans rapprochés cherchent l'émotion qui se cache derrière ce flot d'arguments contradictoires. Il faut souligner illico le jeu nuancé de Gérard Depardieu qui donne ici plus que la carrure de son corps et la raideur de sa voix. Il faut le voir rouler des yeux d'une tendre connivence quand Bertrande avoue le savoir-faire

de Martin dans les gestes de l'amour. On peut lire le désarroi qui s'empare du visage de Bertrande quand Martin commet sa première erreur. Nathalie Baye joue ce personnage ambigu avec beaucoup de retenue. Ce qui fera dire à plusieurs, au sortir de la projection, qu'elle avait fait montre d'un sang-froid peu commun dans toute cette affaire.

Même si l'histoire nous a révélé le dénouement de ce drame, le choix des témoignages sélectionnés pour ce film nous tient en haleine continuellement. Quand apparaîtra la faille dans ce jeu du pour et du contre face à l'accusé? Voyons un peu de quoi il retourne.

Contre: Jean Lespagnol et Valentin Rougier du Tilh déclarent que cet individu se nomme Arnaud du Tilh, dit Pansette.

Pour: Martin insinue qu'ils ont été payés par Pierre.

Contre: le curé affirme que le vrai Martin avait un bouton poilu dans le cou.

Pour: Catherine Boëre, la servante des



Guerre, nie cette assertion.

Contre: le cordonnier soutient que Martin chaussait douze points à son départ, alors que maintenant il ne fait que neuf points.

Pour: Jacquemette, une aveugle qui à la mémoire des doigts, identifie l'accusé comme étant le vrai Martin. Et ainsi de suite. Cela ne déroutait pas jusqu'à la fin.

Un regard attentionné sur la vie campagnarde au XVIe siècle vient rehausser l'intérêt de ce film. On assiste aux semailles, à la récolte et aux vendanges. On rencontre un cordonnier et des colporteurs. On découvre un mariage précoce, la répartition des bénéfices dans une famille, les mauvais sorts, la croyance à la magie et à la possession diabolique. On voit comment se déroulait un procès à l'époque. Il y a ici et là quelques entorses à la réalité historique pour simplifier l'histoire. Ainsi il ne sera fait aucune mention de l'origine basque des Guerre. Il n'est pas possible de tout dire et de tout montrer dans un film de deux heures. Dans l'ensemble, les responsables de l'entreprise ont respecté l'esprit de l'époque. Pour s'en rendre compte, on peut lire *Le Retour de Martin Guerre*⁽¹⁾ qui nous livre les recherches de Natalie Zemon Davis, une historienne américaine spécialisée dans le XVIe siècle français.

Les images d'André Neau jouent sur les contrastes: le clair-obscur des intérieurs et la luminosité des extérieurs. Il y a du Bosch et du La Tour dans l'air. Sur le plan sonore, on remarque aussi des contrastes. Par exemple, aux rires contagieux des retrouvailles avec les habitants d'Artigat succède abruptement un silence énigmatique de la part de Bertrande devant l'apparition de Martin. Tout ce soin apporté à l'image et au son contribue à ourdir cette atmosphère de doute qui plane sur toute cette

affaire.

Après deux visionnements, j'aurais envie d'intenter un procès à Daniel Vigne et à ses collaborateurs pour abus d'intérêt sur le plan d'un cas de fraude célèbre. Si le réalisateur plaide coupable, je rêve d'un juge qui le condamnerait à commettre un autre film historique aussi passionnant. Toute la cour cinématographique lui est d'ores et déjà acquise, comme en témoignent les nombreux spectateurs qui accueillent chaleureusement *Le Retour de Martin Guerre*.

Janick Beaulieu

(1) Natalie Zemon Davis, Jean-Claude Carrière, Daniel Vigne, *Le Retour de Martin Guerre*, Laffont, Paris, 1982, 270 pages.

YOL — Réalisation: Serif Gören — Scénario et dialogues: Yilmaz Güney — Images: Erdogan Engin — Musique: Sébastien Argol et Kendal — Interprétation: Tarik Akan (Seyit Ali), Serif Sezer (Ziné), Halil Ergün (Mehmet Salih), Meral Orhonsoy (Emine), Necmettin Cobamoglu (Omer), Semra Ucar (Gulbahar) Hikmet Celik (Mevlut), Sevda Aktolga (Meral), Tuncay Akca (Yusuf) — Origine: Turquie — Kurdistan — 1981 — 111 minutes.

Yol signifie en turc « le chemin ». Le film suit l'itinéraire de cinq détenus permissionnaires (prisonniers politiques), à travers la Turquie. Le parcours individuel de chacun se transformera, peu à peu, en une découverte physique, psychologique et affective d'un pays et d'un peuple qui, au-delà des murs d'une prison, sont enfermés dans leurs traditions et leurs préjugés.

Pour bien apprécier et comprendre ce film admirable et difficile, il importe de savoir que sa perception s'inscrit sur trois niveaux: celui de la

réalisation proprement dite, celui de l'intelligence, ou du talent, ou de l'originalité (comme on voudra) de son auteur, Yilmaz Güney, et enfin celui de son scénario, dû au même Güney.

Güney, cinéaste politique, est en prison depuis 1972. Ses trois derniers films, *Le Troupeau*, *L'Ennemi* et *Yol* ont été écrits et préparés alors qu'il était incarcéré. Il communiqueait le tournage, chaque jour, par téléphone, depuis le bureau du directeur de la prison, à des amis suisses qui transmettaient ses instructions à son assistant, Serif Gören, qui finalement réalisa le film. Quant au montage, il a été fait en Suisse, ainsi que la post-synchronisation: il y avait six heures et demie de film, mais totalement muet. Il a donc fallu rechercher à Paris (où se faisait le travail de doublage) plusieurs Turcs, ou des gens parlant la langue. Ce qui, à Paris, ne court pas les rues. Un autre exemple: la bande de doublage qui passe sous l'image pendant la synchronisation a été faite par une Américaine qui a écrit tous les dialogues dans une langue qu'elle ne comprenait pas, mais qu'elle possédait parfaitement phonétiquement...

On voit donc sans peine toutes les tribulations subies par un film dont le Festival de Cannes a vu la première copie qui venait de sortir. Et Cannes lui a accordé sa plus haute récompense, la Palme d'Or.

Le talent et l'originalité de Güney sont particulièrement évidents dans la rédaction du scénario. Cinq destinées s'entremêlent, se juxtaposent et toutes, au hasard des événements qui surviennent, montrent un aspect différent de cette réalité turque dont nous, Occidentaux, semblons être si peu conscients. Le contexte turc, donc, semble nous transporter dans un autre monde, à une autre époque. Il est impossible de ne pas

évoquer les traditions et l'ambiance des tragédies grecques, qui ont certainement influencé le développement culturel turc, comme elles l'on fait avec la littérature occidentale. Plus encore que la Grèce, la Turquie est véritablement à cheval entre l'Orient et l'Occident, face à cet autre creuset des nations que fut Venise. Istanbul, porte de l'Islam et barrière de la chrétienté, semble avoir évolué avec les siècles. Mais elle semble seulement, car le poids des ans, des traditions, des conventions sociales et de moeurs dont la farouche rudesse s'est à peine adoucie avec les temps, demeurent aussi présents qu'il y a cinq cents ans.

Aussi, quelle étrange gageure que de réaliser un film-documentaire sur la liberté, à partir d'un scénario écrit en prison! Car, ici, c'est de liberté dont il s'agit: les cinq destinées qui s'entremêlent sont conditionnées par la liberté individuelle, celle de faire le choix de son avenir. Et cette prise de position de Güney est d'autant plus importante qu'elle jaillit de l'univers concentrationnaire dans lequel il vit depuis onze ans.

Cette liberté est évidemment relative dans les quatre premiers cas; Yusuf, le plus jeune des permissionnaires, est assassin. Il sera arrêté avant même la fin de son voyage parce qu'il a égaré ses papiers d'identité. Repris, il n'échappera pas à son destin. Mehmet Salih a lâchement abandonné son beau-frère lors d'un vol dans une bijouterie, et celui-ci, par sa faute, a été abattu par la police. Confronté, pendant cette permission, avec une belle-famille ivre de haine qui séquestre sa femme et son fils, Mehmet parvient, après une scène d'une dureté inimaginable, à convaincre sa femme de s'enfuir avec lui. Dans le train qui les transporte vers la liberté — oh! toute relative, puisqu'il retourne en prison — il ne peut s'empêcher de



faire l'amour avec sa femme dans les toilettes. Surpris par la police, et à moitié lynché par les voyageurs fous de rage et de mépris, il sera abattu, lui, sa femme et son fils par le jeune frère de celle-ci, qui veut ainsi « venger » l'honneur de sa famille. Melvut va rencontrer sa future femme; mais la tradition veut que les deux fiancés ne soient jamais seuls et que deux chaperons, noirs comme des corbeaux et à peu près aussi avenants, les suivent partout. Excédé par cette nouvelle forme d'incarcération, Melvut affirmera sa liberté en jetant à son tour le carcan de la dépendance soumise sur les épaules de sa fiancée, et affirmera son mépris des conventions en allant se soulager dans une maison de passe.

Omer arrive dans son village en pleine révolte contre la junte militaire qui tente de prendre le pouvoir. Il y fait la connaissance d'une fille qui lui plaît. Hélas! son frère est abattu par les militaires et, toujours selon la

tradition, Omer est obligé d'épouser sa belle-soeur veuve. Et lui, qui a déclaré: « Je ne retournerai pas dans la prison, je prendrai plutôt le maquis », qui a le courage de se rebeller contre l'État, renoncera finalement à la femme qu'il aime, ne faisant alors que changer de prison. Si Mehmet paie le prix de la liberté avec sa vie, Omer ne parvient pas à s'affranchir du joug de la Turquie ancestrale. En fait, le seul à assumer sa vie et à gagner, c'est Sevit Ali, qui apprend que sa femme s'est prostituée pendant son incarcération. À la fois témoin et porte-parole de Güney, c'est lui, et lui seul, qui ira jusqu'au bout de ce choix, de sa vie, de son honneur: la loi, en effet, exige que l'épouse infidèle soit punie de façon exemplaire, la mort contre le déshonneur. Devant par la suite retourner au village où il prendra son train de retour, il traverse, dans des conditions effroyables, la montagne enneigée qui sépare

le village de sa femme de celui de la gare: tempête de neige, blizzard, auxquels la femme, qui le suit sur son ordre, ne résistera pas. S'abattant dans la neige comme un animal blessé, elle sera quand même ramenée, mais trop tard, et au cours d'une séquence admirable, à la civilisation et à la chaleur, par son mari qui voit là le jugement divin qu'il n'a pas eu le courage d'assumer lui-même. La liberté déboucherait-elle sur la lâcheté?

Et voilà bien le paradoxe de ce cinéaste passionnant. Güney établit une attitude sociale et des relations qui, à nous Occidentaux, semblent insoutenables. Théoriquement, c'est à la femme que devraient aller nos sympathies, parce que la morale occidentale a fait du cocu un personnage de comédie. Eh bien, c'est à Sevit que nous pensons, c'est lui que nous approuvons finalement, parce que Güney l'a paré à nos yeux des plus précieuses qualités humaines de cœur et de justice qui sous-tendent le film de la première à la dernière image. Cette apologie de la violence nécessaire et consentie peut dérouter le spectateur non averti. Ce qui emportera finalement son adhésion, c'est cette vérité humaine constante, dans les moindres gestes, les moindres mouvements; nous ne les comprenons pas toujours, mais nous pouvons toujours les situer par rapport à une autre vérité. C'est cela, l'immense talent de Güney: il a su extraire d'un monde qui nous est passablement étranger une vérité universelle qui nous touche et nous fait comprendre les motivations profondes des personnages en dépit d'eux-mêmes et du contexte.

Pourtant, le film, je le disais, n'est pas d'accès facile, et le montage parallèle (les cinq histoires s'imbriquent les unes dans les autres) n'est pas fait pour aider les choses. Ce

n'est déjà pas facile de mener à bien ce genre de prouesse technique, et c'est ici particulièrement complexe, étant donné la profonde implication psychologique que les personnages suscitent en nous. On voudrait continuer de savoir... et brusquement le propos bifurque, et l'ellipse remplace la description. Il est vrai que, de six heures et demie, le montage final est passé à deux heures trois quarts, puis à 111 minutes, fragmentant nécessairement un propos déjà foisonnant. Devrais-je ajouter qu'il faudrait un second visionnement pour saisir toutes les nuances, tous les détails de cette oeuvre dure, insolite, puissante et rare? Il faut aussi payer tribut au réalisateur Serif Gören qui, alter ego de Güney, a su traduire avec un rare respect les intentions de l'auteur.

Ce film est une oeuvre d'amour certes, de ténacité aussi, une preuve incontestable de talent et de maturité. Certaines images sont difficilement soutenables, certaines situations impensables à notre époque. Il vaut pourtant mieux vivre avec un code d'honneur rigide et juste et le respecter, que de s'associer à la dépravation, à l'hypocrisie, à la vénalité et à la bassesse. Güney a choisi la vérité et la revendication. Puisse son film faire réfléchir ceux qui en ont provoqué l'interdiction et osé enfermer un tel porte-parole. Mais après tout, ne cherche-t-on pas aujourd'hui à étouffer toute vérité et toute liberté? Les génocides, la famine, les tueries politiques, la torture, la famine, le vol et la mort sont partout. Et ce sont des hommes comme Güney et Gören qui, par leurs cris de liberté et de victoire, feront un peu reculer les murs de notre ultime prison.

Patrick Schupp

UNE CHAMBRE EN VILLE — Réalisation: Jacques Demy — Scénario et dialogues: Jacques Demy — Images: Jean Penzer — Musique: Michel Colombier — Interprétation: Danielle Darrieux (Mme Langlois), Richard Berry (François), Dominique Sanda (Edith), Michel Piccoli (Edmond), Fabienne Guyon (Violette Pelletier), Jean-Louis Rolland (Ménager), Jean-François Stévenin (Dambiel), Anna Gaylor (Mme Pelletier), Marie-France Roussel (Mme Sforza), George Blanes (Officier de C.R.S.), Marie-Pierre Feuillard (la femme à l'enfant) — Origine: France — 1982 — 92 minutes.

En dépit de sa stratégie publicitaire (ou peut-être à cause d'elle parce que trop sûre de soi), le film tant attendu de Jacques Demy (vous vous souvenez?... *Les Parapluies de Cherbourg*, ce gentil (?) *Love Story* français) n'aura pas fait les salles qu'il espérait. Je connais même des fines gueules cinématographiques qui l'ont ridiculisé: la musique en serait moins « chantante », le scénario plutôt insipide, la violence mal venue, bref, on regretterait un *Parapluies II* puisque la mode oblige les succès aux rééditions.

Comment le critique pourra-t-il convaincre, alors, par « raisons démonstratives »? On rétorquera que c'est là affaire de goût (dont il ne faut pas, paraît-il, discuter). Mais, si le goût actuel avait justement besoin d'être redressé, abrutis que nous devenons tous sous la dictature des sous-cultures qui continuent leurs ravages? Assoiffés d'images exhibitionnistes, noyés par elles, amoureux exclusifs du récit-surprise, nos bonnes gens, friands de laisser-aller et courtisiers d'improvisation (certains ne vont-ils pas au cinéma comme on va en pique-nique ou en discothèque?) devien-

draient-ils imperméables aux oeuvres d'art construites solidement, à celles surtout qui, passant d'abord par les tripes (ou le coeur, si vous préférez) aboutissent, non pas à la vague sentimentalité des émotions faciles, mais à la véritable émotion esthétique, conduite par la vraie beauté?

Parler, alors, de ce film?... À quoi bon! Les irréductibles ne démordront point. Les autres? Les abandonner au jeu des commérages. Car, c'est évident: *Une Chambre en ville* fait chambre à part dans la production cinématographique actuelle. Je me contenterai de dire pourquoi ce film m'a tellement plu.

Parce qu'il est, d'abord, une bande sonore exceptionnelle. Signée Michel Colombier et non plus Michel Legrand, le musicien accoutumé de Demy. Quel défi de taille! Rassurons-nous: il est gagné. J'ai été « happé » tout de suite, dès le générique. Comme autrefois avec *Les Parapluies*, malgré mes systématiques et conscientes appréhensions.

Nous voici, avec ce film, à la fois très proche et très loin des *Parapluies*. Même procédé cinématographique, même style, pratiquement la même thématique d'amour fou abandonné... Mais, *Une Chambre en ville*, c'est bien autre chose. En mieux, je pense...

Parce que la partition musicale est plus fouillée, plus élaborée, avant toute chose. Je n'aime pas dire qu'il s'agit ici d'une musique populaire parce qu'on la croira tout de suite du disco. Populaire, soit, mais dans le sens où elle finira par plaire à bien du monde quand tout ce monde l'aura assez apprivoisée. Or, il y a dans cette musique-ci une noblesse, une gravité qui reposent, en tout cas, des éternelles batteries et des « swings » d'usage. C'est le piano (tiens, du nouveau, dans les films

« musicaux » de Demy) qui introduit le film comme en une sorte de concerto et qui dominera presque tout le film. La palette orchestrale est somptueuse; elle utilise tous les registres, tous les instruments, des cuivres et cordes aux ondes et claviers. Le quatuor y voisine le quintette. On y flaire certains cousinages avec Brahms, Puccini, Franck et vous allez sourire: une structure de mélodie qu'on retrouve dans le répertoire des messes de Monseigneur Refice! L'harmoonie se ressent, en outre, de l'école faurienne française.

Moins chantante, cette partition? Moins chantante que quoi?... Que *Les Parapluies*? (Toujours, ces *Parapluies*!) (Mais, c'est quoi, au juste, *chanter*?) car, pour ceux qui ne s'en douteraient pas encore, le film est chanté tout entier. Ni opéra, ni music-hall, mais tout en *chanté* quand même. Il est *enchanté* blaguerait Jacques Demy lui-même! (Ce qui est parfaitement juste). Or, le chant trouve ici sa triple fonction: il impose son rythme, ralentit l'élocution (en laissant la progression dramatique, elle, se précipiter) et définit le personnage par sa voix, comme autrefois, le théâtre par le masque. Embarqués dans ce rythme, pris au piège de ce ralenti, nous ne remarquons même pas la durée des séquences, leur succession rapide ou estompée, leur ellipse autant que leur chute. Voilà du langage cinématographique neuf. Or, le chant est paradoxe: il est ornement en dépouillement, parure et nudité (Edith, sous son manteau grotesque). Il ramène à l'essentiel et dit ce qu'il cache. Étonnant, en plus, chez Demy, ce parti pris de « dépoétiser » le dialogue qui devient à l'image du discours actuel: dru, cru, nu, abrupt. Et qui ne craint pas de s'étaler, déniait la modernité en art et l'impossibilité, selon Valéry, d'y dire: « La marquise est sortie à

cinq heures! ».

Trame musicale prioritaire, cette musique n'accompagne pas, toutefois, les images, elle les exige. En quoi elle se dissocie des trames ordinaires qui veulent créer un « climat », à tout prix. Elle n'est pas non plus un contrepoin: elle est le tissu même sur quoi vont se greffer les plans, les séquences et les images.

La mélodie ici définirait-elle, pour lors, la psychologie des personnages? On le déduirait, sans doute: un thème pour chacun! Nenni. Il s'agit d'une musique qui, pour s'accrocher aux images et servir les atmosphères, se poursuit pour elle-même. L'entendre hors du film fait mieux retracer son itinéraire. Il s'agit, en fait, de quelques thèmes assujettis qui se développent, se poursuivent, s'enchevêtrent et se fusionnent, à la manière classique, alternant les plans binaires et ternaires. À y regarder de près, tout repose sur le thème initial qui, repris cycliquement, assure l'édifice et son unité tonale. La musique fait autant le film que le reste et on ne peut juger du tout sans faire l'exégèse de cette dernière. C'est elle qui donne au film sa cohérence impressionnante, sa force d'impact qui amène le spectateur à la limite du tolérable tragique. Le rire final qui s'est déclenché dans l'auditoire, le soir où j'ai visionné le film à l'Élysée, contrastait éloquentement avec le silence religieux durant la présentation. Preuve que quelque chose d'insoutenable se déclarait. Le rire est la plus sûre porte de sortie de l'angoisse camouflée.

Bien sûr, ici et là, des accents qui rappellent autant *Les Parapluies* que *Les Demoiselles de Rochefort* ou *Peau d'Âne*. La parenté est assurée. Chapeau, Monsieur Colombier!

J'ai, de plus, aimé ce film

parce qu'il est une parfaite leçon de style cinématographique. Inclassable, certes, et en même temps hors de toute idéologie, de toute école. Il se fait école lui-même et rappelle les principes anciens et éternels. Il nous dit que la vérité en art n'est pas dans la reproduction de la réalité, mais dans sa transposition. Que la vérité jaillit, en art, dans l'artifice. Ne sommes-nous pas, avec *Une Chambre en ville*, au sommet de l'artifice? Voyons tous ces plans qui semblent tirés de la réalité mais qui la contredisent paradoxalement. Témoin, le suicide d'Edith.

On sait que Jacques Demy est un horloger subtil qui sait associer couleurs, ballet, cadrages. Ici, il se révèle un admirable sorcier qui manipule les ressorts secrets des émotions-chocs. Car, si le film nous gêne, c'est qu'il nous atteint d'une manière ou d'une autre. Demy redonne à l'art son rôle d'*artefact* au sens le plus étymologique du mot, sans s'encombrer d'aucune prétention métaphysique ou d'interprétation psychologique. Il

donne à voir, voilà tout. Puis, il ne craint pas de raconter. Le récit est toujours un risque. Combien de cinéastes ne l'engluent-ils pas sous un impressionnisme sophistiqué! Comme une pensée vraie qui ne s'embarrasse pas de circonvolutions, la caméra de Demy dit, ici, ce qu'elle a à dire. En quatre-vingt-douze minutes bien comptées. Sans plus.

Or, cette écriture est efficace: elle laisse la place à la caméra, sans tromper l'oeil. Elle ne brouille rien, elle ose, elle écrit en lignes nettes, sobres, condensées. Je me réfère, entre autres, à la première séquence où les policiers, rangés, bottés, casqués, armés, bloquent la rue devant la préfecture (l'armée du côté du pouvoir). En face, les manifestants sur un fond de cathédrale (l'Église du côté du prolétariat). Slogans naïfs, définitifs. Masse de gens et d'orchestre. Plans fixes en couleur sépia, alignements à la manière d'Eisenstein (Alexandre Nevsky). Puis, le tout s'anime en couleurs d'aujourd'hui, la mélodie s'é-

lance, le dialogue s'installe en contrepoint de l'image. Le débit est familier, au goût du jour, mais effrontément anachronique en rapport au genre reçu. La tragédie peut donc sortir du théâtre grec pour se retrouver dans le quotidien, comme ça, sans apparence comme sans grandiloquence.

Il fallait le faire, n'est-ce pas?

J'ai enfin aimé ce film parce que c'est un film sur notre temps. Mine de rien, à travers la féerie des couleurs, des rythmes, du jeu — comme en rêve, somme toute, mais cauchemardesque cette fois!... parce que les temps ne sont plus à rire ni à espérer! — *Une Chambre en ville* est le miroir de nos vies de maintenant. Avec ses violences, ses exaspérations verbales, les courts-circuits de la tendresse et de la non-communication. Le miroir de la cruauté apprivoisée et des passions actuelles auxquelles tout le monde finit par se résigner et n'en plus faire cas. Où allons-nous? Où va l'amour? Jusqu'où continueront d'aller les injustices, les incompréhensions et les lâchetés?

Car, même s'il raconte une « histoire » d'amour des années passées (1955: une anecdote qui est aussi un hommage à la vie du père de Demy), c'est au monde d'aujourd'hui que le film renvoie. Le fond en demeure la problématique sociale actuelle: les dirigeants, patrons de tous acabits contre les syndicats. Allez-y voir! Car, contrairement aux apparences, ce n'est pas en deux corps que la société se divise, c'est en trois: François, l'ouvrier, le syndiqué, le bon ange (?) persécuté; le pouvoir, l'ordre dans la cité, celui que veulent, en tout cas, les patrons. Mais, entre les deux, la bourgeoisie « discrète », Edmond l'effacé, le commerçant, le souffre-douleur inconscient qui vit en



dehors de ce monde, en l'exploitant, dans sa cage à illusions (il vend des télévisions), même s'il habite au coeur de la ville. Edmond, de la classe dite moyenne, celle qui manipule l'argent et fait ramper tout le monde. La baronne du film, aristocrate déchu (admirable Danielle Darrieux qui se demandait, après le tournage du film, si elle avait bien fait d'endosser le rôle! Modestie des Grandes.) le dit (chante) avec une aisée désinvolture qui en révèle long sur le rejet des tabous et le naufrage des valeurs: « J'emmerde les bourgeois! ». Il y a là une certaine continuité de la tradition cinématographique française, de Pagnol en passant par Renoir et les autres.

Un dernier mot: j'ai été d'autant plus touché par ce film qu'empporté par la musique, les personnages (tous sympathiques comme dans un conte triste) et la fiction, que je me suis senti autant amusé par les artifices et l'humour élégant, que médusé par la simplicité du ton. Bien sûr: on aime ou on n'aime pas. D'autres s'y sentiront dérouter? Mettront-ils en doute leur propre jugement ou leur propre goût? Soixante-douze critiques français (quelle coalition pour l'individualisme gaulois!) viendront à leur rescousse... qui ont signé et fait publier, à leurs frais, un réquisitoire pour acclamer le film à l'unanimité!

Bien sûr, le film n'a pas gagné de Césars. Il n'est pas encore en lice pour les Oscars. Mais depuis quand l'art sérieux, profond, vraiment original s'accommode-t-il des flatte-gout et des préférences de la publicité-consommation?

En tout cas, merci, Jacques Demy, pour ce regard cruel et beau. Pour ce cri sans complaisance. Pour cette amère vérité que vous venez de dire, sans biaiser, avec le sourire des choses en fleurs, qui cachent toutes

leurs poisons subtils.

Jean-René Ethier

* Pour les références, je m'en reporte à Jean Collet dont je recommande l'article paru dans les *Études* de novembre 1982 et où j'ai glané quelques idées sympathiques.

THE VERDICT — Réalisation: Sidney Lumet — Scénario: David Mamet, d'après un roman de Barry Reed — Images: Andrzej Bartkowiak — Musique: Johnny Mandel — Interprétation: Paul Newman (Frank Galvin), Charlotte Rampling (Laura Fischer), Jack Warden (Mickey Morrissey), James Mason (Ed Concannon), Milo O'Shea (le juge Hoyle), Edward Binns (l'évêque Brophy), Lindsay Crouse (Kaitlin Costello Price), Julie Bovasso (Maureen Rooney) — Origine: États-Unis — 1982 — 128 minutes.

On dirait que Sidney Lumet ne se contente pas de dénoncer la corruption des grandes institutions sociales comme la police (*Serpico*), la télévision (*Network*) et maintenant la justice et la médecine. Tout en la dénonçant, il propose aussi un remède: l'action courageuse et obstinée d'individus inspirés par le sens du devoir. Pour montrer que son appel s'adresse à tous et à chacun, il prend soin de choisir ses héros parmi les gens très moyens, voire même déçus.

Frank Galvin, l'avocat du *Verdict*, se trouve menacé d'expulsion par le barreau pour inconduite et pour alcoolisme, après avoir été abandonné par une clientèle déçue. Condamné à l'oubli peu glorieux, il se réveille un jour sous le coup d'une injustice criante que la société risque d'infliger à la victime d'une faute professionnelle commise dans un grand hôpital de Boston. À cause de cette faute, un banal accouchement avait transformé

Deborah Ann Kaye en cadavre vivant, condamnée à des soins perpétuels dans une institution spécialisée, et laissait sans moyens d'existence ses enfants, y inclus le nouveau-né. Contre la profession médicale, contre l'intérêt de l'archevêché de Boston, propriétaire de l'hôpital, contre Ed Concannon, avocat des plus prestigieux, qui les représente, Galvin accepte de plaider la cause apparemment déshonorée de Madame Kaye et de ses enfants. Comme un Phoenix qui renaît des cendres, il se dresse contre les puissants de ce monde. Avec l'aide de Mickey Morrissey, son ancien patron, éprouvé par l'âge et la maladie, il entreprend la poursuite acharnée des preuves. Aucun moyen ne semble pourtant indigne à ses adversaires pour le démolir. Il connaîtra l'amertume d'une trahison sentimentale de la part de Laura Fischer, jeune avocate de la partie adverse qui s'introduit dans son intimité pour l'espionner. Il supportera les pires humiliations du juge Hoyle, visiblement contre lui. Il verra le témoignage de son expert, le docteur Thompson, ruiné pas tellement par la qualité de sa déposition que par la couleur noire de sa peau. Heureusement pour lui, un personnage modeste et effacé apportera l'arme de la victoire. Une ancienne infirmière ne se laisse pas intimider par l'agressivité de l'interrogatoire et produit la preuve irréfutable du faux sur les registres de l'hôpital commis pour couvrir les médecins.

À propos de cette preuve, notons une différence importante entre le roman de Barry Reed et la version adaptée par David Mamet pour Lumet. Dans le roman, le juge Hoyle accepte comme pièce à conviction une copie Xerox apportée par le témoin, Madame Costello Price. Dans le film, par contre, il refuse d'admettre ce

document à preuve. Ainsi le verdict final du jury perd une bonne partie de sa crédibilité et puise toute sa justification dans le talent persuasif de l'avocat et dans l'impression de sincérité produite par le témoignage verbal de l'infirmière. De telle manière, la signification du film valorise l'action d'individus sans prestige mondain, mais forts d'une profonde conviction quant à la justesse de leur cause.

Le personnage central étant Frank Galvin, c'est autour de lui que Lumet a reconstruit l'action du roman. Dans Paul Newman, il a trouvé un interprète idéal, je dirais presque trop flamboyant pour le rôle. On a de la peine à croire qu'un si bel homme, si intelligent, ait pu tomber si bas. Sa performance face aux assises rappelle les meilleures plaidoiries de l'histoire du cinéma. Deux autres avocats ont subi des amputations

regrettables de la part des adaptateurs. Je pense à Concannon que James Mason incarne avec un métier éprouvé, mais qui a été réduit à de brèves apparitions relativement peu convaincantes. Mais surtout à Mickey Morrissey, trop rajeuni et revigoré par l'excellent Jack Warden, et qui n'a pas du tout la même importance dans la version cinématographique que dans le roman. On se demande ce qu'un spectateur qui n'a pas lu le livre pourra comprendre du personnage énigmatique de Laura Fischer incarnée à l'écran par une Charlotte Rampling plutôt hésitante. Quant au juge Hoyle, il conserve toute la saveur de la médiocrité décrite dans le roman.

On regrette, par ailleurs, une certaine neutralisation du contraste que Barry Reed avait fait ressortir dans le livre entre les deux attitudes de l'archevêque de Boston, en tant que propriétaire de l'hôpital

incriminé. Après avoir, au début, cherché sans succès de séduire Galvin par une proposition peu honorable de règlement hors tribunal, cet administrateur des biens ecclésiastiques finit par accepter la lourde indemnité fixée par les jurés et ordonne à ses avocats de renoncer à toute procédure d'appel. « Il n'y aura pas d'appel — dit-il à leur grand scandale — Nous payerons nos dettes... Les responsabilités de l'Église dépassent ce procès. » Dommage qu'on n'entende pas ces paroles du livre à la fin du film.

Très sûr dans la direction des acteurs, Sidney Lumet a su les placer dans un décor approprié. Le cabinet vétuste et délabré de Galvin; le pub où il consomme des quantités respectables de bière; l'hôpital; les salles de conférence et surtout le tribunal où siègent les assises: tout respire l'authenticité. À signaler aussi le travail du directeur de la photographie qui a réussi des éclairages exceptionnels dans les scènes de plaidoirie.

Tout compte fait, il s'agit d'un film solide, construit autour d'un acteur de haute classe par un metteur en scène qui a quelque chose à dire sur le potentiel de l'homme moyen et qui sait comment le dire au cinéma.

André Ruszkowski



CIRCLE OF DECEIT (Le faussaire) — Réalisation: Volker Schlöndorff — Scénario: Volker Schlöndorff, Jean-Claude Carrière, Margarethe von Trotta et Kai Herrmann, d'après le roman de Nicolas Bron — Images: Igor Luther — Musique: Maurice Jarre — Interprétation: Bruno Ganz (Georg Laschen), Hanna Schygulla (Ariane Nassar), Jerzy Skolimowski (Hoffmann), Gila von Weitershausen (Greta Laschen), Jean Carmet (Rud-

nik), Martin Urtel (Berger), John Munro (John), Fouad Naim (Excellence Joseph), Josette Khalil (Madame Joseph) — Origine: Allemagne fédérale - France — 1981 — 109 minutes.

Le reporter Georg Laschen trouve toujours le moyen, entre deux missions journalistiques aux quatre coins du monde, de se disputer avec sa femme Greta avec qui il croit ne plus entretenir que des relations purement sexuelles. C'est en pleine confusion qu'il doit la quitter à nouveau et, dans l'avion qui l'emmène au Liban, un Liban en ruines, il s'attelle à la tâche difficile d'écrire une lettre à Greta, lui proposant une séparation. Elle pourra ainsi mettre un terme aux frustrations provoquées par ses départs constants et accepter cet emploi qu'on lui offre à Hambourg.

Bientôt, préjugés et idées préconçues commencent à tourmenter Laschen, lorsqu'il débarque à Beyrouth, en compagnie de son photographe Hoffmann. Tout d'abord, à travers les commentaires des correspondants étrangers logés à son hôtel, il distingue un climat d'incertitude, mêlé à des prises de position de part et d'autre. Sont-ce les milices chrétiennes qui sont à l'origine de la guerre civile libanaise, comme il l'avait toujours soutenu en Allemagne en compagnie d'amis? Ou bien s'agit-il des Palestiniens installés sur le sol libanais depuis plusieurs années? Il est successivement témoin de terribles atrocités d'un côté comme de l'autre. Il rend visite à une riche famille chrétienne retranchée dans la montagne libanaise et fière de son passé millénaire. Il assiste à de violents combats de rues. Il arrive très vite à se poser des questions sur sa propre responsabilité de journaliste. Sa conscience et son sens de la justice sont rudement mis à l'épreuve lorsqu'un tireur embusqué

au haut d'un immeuble propose à Hoffmann de tirer sur un passant pour que le photographe puisse avoir l'exclusivité d'une photographie criante de vérité. Autour de lui, dans le hall de l'hôtel, des photos de massacres sanglants deviennent l'objet d'une vente au plus offrant.

L'étau de conscience se resserre encore plus autour de cet homme à la recherche de la validité de sa propre existence. Comment se mettre à penser à sa femme et à ses petits problèmes conjugaux lorsque, devant lui, le monde s'écroule, des familles entières sont exterminées, victimes de contradictions souvent inexplicables? Comment mesurer la dimension d'un carnage en termes journalistiques alors que l'événement vital se transfère rapidement de l'observation objective d'un état de choses (est-ce possible?) à une crise purement personnelle (donc subjective)?

Pour enrubanner le tout, Schlöndorff a eu (avec ses collabo-

rateurs-scénaristes) l'excellente idée de placer entre ces deux mondes une femme qui viendra éclairer Laschen sur la fragilité de la condition humaine et l'aider à déchiffrer les conflits destructeurs qui l'accablent. C'est une ancienne amie de Laschen, Ariane Nassar, une Allemande mariée à un Arabe mais maintenant veuve et employée d'ambassade.

Une passion froide s'installe entre eux, construite autour de scènes d'amour sur fond sonore d'explosions et de coups de feu. Pour avoir une idée de cette relation ambiguë, déracinée, contrefaite, il faut avoir vu ces scènes d'amour, dans le décor d'un énorme salon aux plafonds très hauts, par terre, entre deux sofas et une table basse où le café turc se refroidit, au milieu des détonations nocturnes.

Laschen essaie de se raccrocher à quelque chose d'humain dans cet univers qui ne l'est plus. À cette femme, par exemple. Cette femme frustrée par les préjugés orientaux à



l'égard des mariages mixtes et qui cherche à adopter un enfant. Laschen l'accompagne à l'orphelinat français où on lui permet avec difficulté d'emporter un bébé. Il essaie de comprendre les réactions d'Ariane lorsqu'on les informe que l'enfant a probablement des troubles mentaux dus à la malnutrition. Ariane, femme complexe mais sans complexes, demande alors à Laschen de la laisser seule quelque temps, l'avertissant par la même occasion qu'il y a un autre homme dans sa vie.

Entretiens, le journaliste s'incruste dans Beyrouth.

Lorsque la situation se détériore et que les correspondants prennent joyeusement la route de l'aéroport pour rentrer chez eux, Laschen a un geste qu'on peut interpréter comme un coup de tête, mais qui a toutes les caractéristiques d'un acte gratuit. Il reste au Liban.

La caméra de Schlöndorff se fait alors de moins en moins souple, balancée au rythme d'une conscience en proie à la confusion la plus totale. Laschen se rend chez Ariane, l'espionne et la voit dans les bras d'un Arabe. Pris d'une panique que la rage et la peur accentuent, il se mêle à une foule lors d'un raid d'une extrême violence, et poignarde un homme dans un geste si équivoque qu'on a du mal à parler de légitime défense.

Maintenant, il est impliqué dans quelque chose. Maintenant, il croit appartenir à une idée, faire partie d'une cause, entrer dans le jeu. Est-ce cela s'engager?

Il a atteint le point ultime de sa crise et, lorsqu'il décrit cet épisode dans son article, il parle de la satisfaction de s'être impliqué, « d'avoir pris un intérêt désespéré dans la mort de quelqu'un... » Dès son retour en Allemagne, il assiste, désemparé, à une réunion de son comité de rédaction,

discutant du nombre de pages à accorder à son reportage sur la guerre au Liban et du choix des photos qui l'illustreraient.

C'est sans doute la rage au cœur (images métalliques) et l'esprit en déroute (la pluie sur le pare-brise) qu'il revient à sa femme dans la scène finale.

Volker Schlöndorff est parvenu à faire de son film un violent pamphlet sur l'intelligence, le besoin de survie des valeurs humaines et l'âpre et déprimante condition des victimes de guerres fratricides. C'est un film sur le doute, la responsabilité et les désespoirs quotidiens, une diatribe en faveur de la raison et d'une vérité souvent ignorée sous prétexte qu'elle est issue d'idéologies trop impossibles à atteindre. Sur ce dernier point, Schlöndorff semble avoir voulu prouver que les « vérités trop idéalisées » sont aussi des vérités.

Maurice Elia

L A BALANCE — Réalisation et scénario: Bob Swaim — Images: Bernard Zitzermann — Musique: Roland Bocquet — Interprétation: Nathalie Baye (Nicole), Philippe Léotard (Dédé), Richard Berry (Palouzi), Christophe Malavoy (Tintin), Maurice Ronet (Massina) Jean-Paul Connart (le Belge) — Origine: France — 1982 — 102 minutes.

Une « balance », dans l'argot du milieu, c'est un informateur. Et un informateur, c'est en plein ce qu'il manque à Palouzi et son équipe de flics. Premièrement, parce que sans « balance », il est tout à fait impossible de mettre la main sur Massina, le chef de la pègre locale, rusé comme un renard. Et deuxièmement, parce que Paulo, celui qui leur refilait des

renseignements, vient de se faire descendre d'une décharge de carabine dans le ventre. À défaut de « volontaires », Palouzi décide de forcer le cours des choses. Il met la main sur Dédé, un petit proxénète amoureux de sa protégée, Nicole, et lui fait une offre qu'il ne pourra pas refuser: ou bien il lui donne Massina, ou bien on le jette en prison. Le jeu des trahisons et des promesses non tenues commence, sur fond de drogue, de vols, de meurtres.

Un film policier français. Un autre. Décidément, les Américains n'ont plus qu'à se retrancher dans le genre fantastique, les histoires de police et de gangsters ne sont plus leur apanage exclusif. Bien sûr, chacun sait qu'au pays de la tour Eiffel, on a toujours aimé le « polar », mais là, le phénomène s'est généralisé, à un point tel qu'il devient difficile d'imaginer un acteur français sans revolver. Là-bas, le cinéma, mesdames et messieurs, ne cause plus: il flingue.

Avec le nouveau film de Bob Swaim (qui a déjà réalisé *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés*, d'après Léo Malet — un « polar », vous l'aurez deviné), les Français mettent, par contre, leur montre à l'heure. Finis les détectives privés en veston trois pièces, les agents très spéciaux, les câds trois étoiles et les buildings aseptisés avec vue sur la Seine. Le policier, maintenant, a entre vingt et trente ans, et porte jeans et walkman. Son territoire, c'est la rue, le quartier des prostituées, des cinémas porno, de la misère. Et sa personnalité n'est pas au-dessus de tout soupçon: on pourrait même dire qu'il est plutôt raciste, malhonnête, et amateur de coups bas. Bref, la France redécouvre ses bas-fonds, sa faune, ses prédateurs, et cela, près d'un demi-siècle après sa vague de réalisme poétique. Le mot d'ordre est donc: réalisme, sans le

romantisme des films noirs; sans le lyrisme de l'avant-guerre; sans l'esthétisme de Beineix et compagnie. On prend le genre non comme moyen, mais comme fin; non pour ce qu'il pourrait être, mais pour ce qu'il est. Et le cinéma policier est d'abord deux choses: action, mouvement, et observation du milieu.

Action, observation. Ce sont les deux pôles du film, les deux plateaux de *La Balance*. Ces deux temps constituent en fait sa respiration, comme dans tout bon film policier, d'ailleurs. Inspiration: le milieu conspire, les coups se mettent en branle, l'attente s'allonge et la tension monte. Puis expiration: tout éclate, on frappe, on tire, on poursuit. La difficulté, c'est de trouver le bon rythme, l'équilibre, de faire alterner avec intelligence ou du moins efficacité, ces moments.

Bob Swaim s'en tire habilement. Sans faire languir le spectateur, ni trop l'essouffler, il le mène de main de maître, grâce à un scénario bien dosé et une réalisation souple, qui sait

à la fois être nerveuse et attentive. Ses moments d'action sont haletants, le suspense est bon et quelques notes d'humour, pointant ici et là, vernissent le tout. Du côté de la confection du film, donc, rien à redire, sinon qu'elle fait de *La Balance* l'un des « polars » français les mieux construits des dernières années.

Si le rythme est juste, on ne peut malheureusement en dire autant du ton du film. Car, à force de bonne volonté, le cinéaste finit par trop dévoiler son jeu, ses intentions, ses efforts. Les répliques, par exemple, relèvent quelques fois d'un naturel trop recherché, les détails, par leur accumulation, s'intègrent plus ou moins bien à l'ensemble, et une foule d'éléments, à priori corrects, laissent à la longue transpercer leur fonction dramatique. À trop chercher à tourner le dos au cinéma, l'on sacrifie la vraisemblance. Ces policiers qui répètent souvent que ce qu'ils vivent, ce n'est pas du cinéma, nous apparaissent justement chaque fois un peu plus factices; et les affiches de films

policiers qui garnissent leur bureau, loin de souligner la réalité de ces personnages, commentent leur nature fictive. Bob Swaim n'a pas réussi à retenir ces jeux de miroirs de fonctionner en sens contraire ce qui, bien que n'entravant pas outre-mesure son long métrage de fonctionner comme « polar », nuit tout de même à sa recherche de réalisme. Ce qui est d'autant plus dommage que ces personnages, disons, réalistes, étaient visiblement sensés s'opposer à deux autres personnages représentant le pôle inverse, c'est-à-dire les stéréotypes figés du genre: le Capitaine, ex-officier de la guerre d'Algérie, maintenant flic, et Massina, chef de bande au visage impassible et à l'attaché-case. Malheureusement, cette confrontation intéressante n'a pas lieu. À sa place, nous ressentons un agacement allant croissant devant ces deux derniers individus, grossièrement découpés dans le carton le plus épais et le moins maniable. Jusqu'à ce que ces caricatures déteignent enfin sur les autres personnages, et qu'on ne voit plus dans Nicole que LA prostituée — plutôt qu'UNE prostituée — dans Dédé, LE proxénète — plutôt qu'UN proxénète — etc. et qu'ainsi le film perde tristement toute son originalité. D'une façon plus imagée, disons qu'avec le Capitaine et Massina, constituant deux gros poids à placer dans le plateau fiction, et les autres personnages, n'arrivant pas à alourdir suffisamment le plateau réalité, *La Balance* s'en trouve... débalancée.

Mais il serait tout de même injuste et malhonnête de faire la fine bouche. D'accord, ce film n'arrive pas à la hauteur de ses ambitions, ne marque pas une date importante dans l'histoire du genre, ni ne réussit à en modifier habilement les codes, mais il n'en constitue pas moins un divertissement de qualité supérieure à la



production française moyenne. En plus de sortir le film policier des culs-de-sac de l'hommage rétro, du pastiche et de l'exercice de style.

Richard Martineau

SOPHIE'S CHOICE —
Réalisation: Alan J. Pakula
— Scénario: Alan J. Pakula
d'après le roman de William Styron
— Images: Nestor Almendros —
Musique: Marvin Hamlisch — Inter-
prétation: Meryl Streep (Sophie Zawistowski), Kevin Kline (Nathan Landau), Peter MacNicol (Stingo), Rita Karin (Yetta Zimmerman), Steven D. Newman (Larry), Gunther Maria Halmer (Rundolf Hoess) —
Origine: États-Unis — 1982 — 157 minutes.

La description d'une fleur est une tâche ardue, presque impossible. Pour ce faire, certains souligneront la forme, d'autres les teintes, d'autres encore la texture mais personne ne transmettra jamais à un être privé du sens de la vue l'impression laissée par une espèce florale. À moins d'avoir recours à certaines analogies ou à l'expression de sentiments analogues. Alors, il sera possible de saisir la beauté d'une fleur. Aux voyants, il est donné de pouvoir jeter un regard sur le monde. Cependant, tantôt par suffisance, tantôt par ignorance, ce regard permettra bientôt de jauger, de juger. La facilité avec laquelle on le porte fera tôt ou tard perdre conscience de sa valeur propre, de son rôle fondamental: celui de l'ouverture à autrui. Et pourtant, comme dans *Sophie's Choice*, l'essentiel n'est jamais vu, il est ailleurs, le plus souvent invisible. Il faut acclamer ce film.

Le cinéphile sera peut-être déçu de ne pas trouver ici l'exposé des qualités et des faiblesses du film

d'Alan J. Pakula. Tant s'en faut. Comment peut-on l'aborder autrement que par le sentiment? Comment traiter autre chose que le lyrisme débordant de *Sophie's Choice*. En regard de cette marque essentielle — et par l'approche sensible de l'émotion du spectateur — les autres particularités techniques du film, de son scénario, du jeu de ses acteurs paraissent irrémédiablement reléguées au second plan. Seul compte le fait que le réalisateur ait pu adapter à l'écran, de remarquable façon, le roman de William Styron.

Les trois personnages principaux s'attirent et se repoussent dans un bercement sentimental. L'amour qui les unit s'oppose au déroulement inévitable du drame impitoyable qu'ils vivent côte à côte. Dans ce film, règne une unité de temps et de lieu saisissante. Seuls les épisodes de la vie de Sophie présentés sous forme de retours en arrière viennent s'insérer

dans le déroulement très dense de son existence-aux côtés de Nathan et de Stingo. Sa vie troublée, le poids des difficultés qui s'acharnent sur Sophie font d'elle un personnage plus grand que nature auquel le destin réserve périls après périls. Cette grandeur qu'elle acquiert tient justement du fait que son être tout entier est ailleurs; Sophie ne pourrait décrire, même aux voyants qui l'aiment, la beauté d'une fleur. Elle est, tout comme Nathan, atteinte de schizophrénie, entièrement possédée par les marques laissées par sa vie. Il est intéressant, à cet égard, de constater l'importance que revêt le rôle et la présence de Nathan à partir du moment précis où l'on apprend qu'il est incurablement atteint. Cette douleur qui le possède rejoint celle qui habite Sophie. Ils ne peuvent être séparés. Plus que l'amour, un impitoyable châtimeur les pousse l'un vers l'autre. Témoin de ce déchirement insoutena-



ble par sa force et sa véracité, le spectateur assume un rôle dont la passivité rend mal à l'aise. Il est pénible d'être plongé dans l'univers de personnages si puissants. Aucune analyse ne saurait rendre justice à la vigueur et à la force des sentiments des protagonistes. Nous nous bornerons donc à regarder ce film avec respect et à le laisser faire seul son chemin à l'intérieur de nos émotions.

S'il est un reproche que l'on pourrait faire au film d'Alan J. Pakula, ce serait peut-être celui d'exister. Il nous communique l'expression de vie de ses personnages avec une telle maîtrise de son art. Celle-ci n'est pas mise en doute. Par contre, le sujet trouve ici une forme presque définitive — c'est la nature du cinéma — alors qu'il paraît presque injustifié de s'acquarer, pour les mettre en scène, de pensées si fortes. La passion qui unit Sophie et Nathan tient plutôt d'une communion intime semblable à celle que l'on retrouve entre un livre et son lecteur. Cette forme sert mieux, par l'évocation libre de l'action décrite, les relations des trois personnages du roman. Ce faux reproche devra tout de même être tempéré par le fait que *Sophie's Choice* aura permis à de nombreux spectateurs d'assister à 157 minutes de cinéma intéressant. Qui plus est, ce film met en vedette Meryl Streep dans le rôle de Sophie et Kevin Kline dans celui de Nathan. Évitions les superlatifs depuis longtemps spoliés. Par la diversité des émotions qu'elle exprime et par les exigences propres à son personnage, Meryl Streep atteint la perfection. meurtrie, enjouée, triste, déchirée, elle reste poignante et envoûtante. Pour sa part, Kevin Kline, incarne Nathan avec un brio incontestable qui lui permet de côtoyer et de rivaliser avec Sophie. Son personnage de demi-dieu tantôt fou, toujours intelligent est

servi de façon fort juste; la rage et la douceur constituent les deux pôles de son registre.

S'il était possible de le voir les yeux fermés, on percevrait dans sa plénitude ce film qui va droit au cœur.

Marc Letremble

L E COUTEAU DANS LA TÊTE — Réalisation: Reinhard Hauff — Scénario: Peter Schneider — Images: Frank Brühne — Musique: Irmin Schmidt — Interprétation: Bruno Ganz (*Bertold Hoffmann*), Angela Winkler (*Ann Hoffmann*), Hans Christian Blech (*Anleither*), Heinz Höning (*Volker*), Hans Brenner (*Scholz*), Udo Samel (*Schurig*), Eike Gallwitz (*Dr Gröske*), Carla Egerer (*Angelika*), Gabrielle Dossi (*Emmie*) — Origine: Allemagne fédérale — 1978 — 108 minutes.

Un soir, dans son laboratoire, Bertold Hoffmann, biogénéticien s'occupant du vieillissement des cellules, reçoit un téléphone d'Ann sa femme, qui l'a récemment quitté pour aller vivre avec Volker, un jeune aux idées politiques radicales. Ann crie à l'aide et implore Bertold de venir lui prêter secours. À la maison des jeunes squatters où elle travaille, la police effectue une rafle avec brutalité afin de mettre la main sur des terroristes. Bouleversé par l'appel de sa femme, Hoffmann se précipite à son secours. Sur place, la police perquisitionne la maison et sans discernement, « embarque » ceux qui s'y trouvent. Hoffmann brise le barrage, se lance à l'intérieur, fouille nerveusement les pièces, sans succès. Dehors, Ann et Volker grimpent dans le panier à salade. Un coup de feu retentit à l'intérieur de la maison, une balle tra-

verse, de part en part, le crâne de Bertold et projette celui-ci dans un profond coma.

Hospitalisé, puis opéré au cerveau, Hoffmann, atteint de paralysie partielle et amnésique, reprend lentement conscience dans l'atmosphère aseptisée, immergée dans une lumière d'aquarium du bloc opératoire.

Le corps meurtri, Hoffmann transpire de toutes ses pores la souffrance, la solitude, le désespoir. Sa tête enveloppée de bandages souligne, de façon dramatique, les douleurs déchirantes inscrites sur son visage. Son regard creux et pathétique, sa bouche difforme aux lèvres boursoufflées, sa peau tout entière livide et tuméfiée font de lui un moribond.

En même temps que Hoffmann entend une longue et pénible rééducation, il plonge en lui-même, au moyen des quelques forces morales qu'il possède, à la recherche de son passé et de son identité perdue. Il réapprend à marcher, à parler, à lire, à renouer ses rapports avec les êtres et les choses sous l'oeil inquisiteur et brutal des policiers qui ne le quittent pas un seul instant, escomptant l'incarcérer au moindre signe de guérison.

Les journaux, à l'affût du sensationnel, racontent que Bertold a attaqué à coup de couteau, à la maison des jeunes, un policier qui, en légitime défense, lui a logé une balle dans la tête. Du jour au lendemain, cet intellectuel, individualiste et solitaire, pour qui les débats politiques ne soulèvent aucun intérêt, ni passion, devient, pour l'opinion publique et ses fabricants, un dangereux terroriste. Tandis que pour Ann, Volker et leur ami avocat, il représente la parfaite victime de la terreur policière et le symbole d'une société qui n'a plus que la force pour se maintenir au pouvoir.

Qui réussira à récupérer Bertold Hoffmann à son avantage? Les forces de l'ordre tentent de lui faire intérioriser la responsabilité d'un acte criminel car ils ont besoin d'un coupable. Les radicaux d'extrême gauche, amis d'Hoffmann, cherchent à le convaincre que ce couteau est une invention policière afin de légitimer la terreur et la répression. Dans un cas comme dans l'autre, Hoffmann est une caution idéologique, un cas politique.

Avec patience et opiniâtreté, Hoffmann réussit à retrouver, presque complètement, ses capacités. Redevenu lucide, il décide, seul, évitant les manipulations, de reconstituer les faits. En bon scientifique, il sait qu'il faut des preuves et pas des préjugés pour savoir la vérité, sans laquelle il n'arrivera jamais à coïncider avec son passé et obtenir une guérison complète.

Peu de temps après avoir

quitté l'hôpital, il retrouve la trace du policier qui l'a abattu et prend son domicile d'assaut. Face à face, Hoffmann et Schurig reproduisent, à la manière d'un psychodrame, de façon inversée « Toi, tu es moi et moi, je suis toi », la situation qui les a mis en présence pour la première fois, ce qui permettra enfin à Hoffmann de connaître la vérité.

Le douzième film de Reinhard Hauff, *Le Couteau dans la tête*, porte tout entier sur la mémoire comme structure déterminante et essentielle à tout individu pour connaître son identité. En coupant son personnage principal de toute allégeance politique, Hauff souligne de manière tragique la solitude et la peur avec lesquelles chaque personne doit vivre et le combat qu'il doit engager pour surmonter le ballottage des idées reçues autant à droite qu'à gauche, s'il désire atteindre une certaine authen-

ticité; et en ce sens, *Le Couteau dans la tête* est un film éminemment politique.

Réalisé en 1978, ce film évoque le souvenir de la révolte étudiante et les actions terroristes de la bande à Andreas Baader, un an plus tôt. Ce moment historique, dans l'Allemagne d'après-guerre, vient hanter chaque plan du film et constitue en filigrane le fond de scène auquel le spectateur doit sans cesse se référer. Ce portrait-chargé de l'Allemagne d'aujourd'hui, Reinhard Hauff nous le présente sans manichéisme: les gauchistes ne sont pas plus excusables que les policiers. L'Allemagne, dans ce film, semble une société scindée politiquement, brisée de l'intérieur, divisée entre une génération qui s'est imposée les pires sacrifices afin d'atteindre une sécurité et une aisance économique, mettant tout en oeuvre pour oublier son passé et se déculpabiliser mais qui a réussi à fabriquer, après tant d'efforts, une société matérialiste et autoritaire, sans finalité autre que le bien-être économique, et une autre génération qui doit en payer le prix.

L'histoire de Bertold Hoffmann, son apolitisme, son exploitation, son amnésie, sa recherche d'identité, sa peur et ses tremblements, c'est l'histoire du peuple allemand. Ce peuple à la recherche d'une nouvelle identité qui doit assumer le poids d'un passé tragique et s'interroger sur les conséquences sociales de la réussite de son miracle économique. Ce lien constant que Reinhard Hauff effectue entre le destin d'un individu et celui de toute une nation creuse un sillage identique à celui laissé par les films de Rainer Werner Fassbinder.

Bruno Ganz dans le rôle de Bertold Hoffmann est extraordinaire. Il adhère totalement au personnage qu'il incarne et nous atteint en plein coeur. Une force et des ressources



d'une profondeur peu commune marquent le jeu tragique et pathétique de ce grand comédien qu'est Bruno Ganz, performance qu'il répètera avec la même maîtrise dans *Le Faussaire* de Volker Schlöndorff. Par son impassibilité, ses gestes tantôt saccadés, tantôt précis, le comédien communique d'une façon indubitable l'état émotif de Bertold Hoffmann, paralytique, amnésique, aux prises avec les pires souffrances physiques d'une réhabilitation et la terrible douleur morale d'une perte d'identité.

Contrôlé, dosé, rigoureux et d'une justesse remarquable, le scénario du jeune romancier berlinois Peter Schneider, allié à la mise en scène sobre, toujours équilibrée, axée continuellement sur les tensions idéologiques motivant les différents groupes et les contradictions existantes entre les individus, font du *Couteau dans la tête* une oeuvre puissante, véridique, personnelle qui restera gravée dans la mémoire de tout spectateur, même le plus indifférent.

André Giguère

I NVITATION AU VOYAGE — Réalisation: Peter Del Monte — Scénario: Peter Del Monte et Franco Ferrini, d'après le roman de Jean Bary, « Moi, ma soeur » — Images: Bruno Nuytten — Musique: Gabriel Yared — Chansons: Nina Scott et le groupe Law Less Ness, Christophe Rambault et le groupe Rambo — Interprétation: Laurent Malet (Lucien), Aurore Clément (la femme rousse), Mario Adorf (Timour, le Turc), Corinne Reynaud (Nina Scott), Raymond Bussiès (le vieux), Robin Renucci (Gérard), Franca Maresa (la mère de Lucien), Serge Spira (le voyageur de commerce), Peter Semler, Jeffrey Kime

(les Norvégiens), Manuela Gouray (la tenancière de la cafétéria), Jean-Claude Sachot (le directeur artistique) — Origine: France — 1982 — 93 minutes.

« Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble! »

Si aucune allusion à Baudelaire et à ses écrits ne se retrouve dans le cinquième film de Peter Del Monte, ces vers de l'auteur des *Fleurs du Mal* n'en sont pas moins présents tout au long de la réalisation. En fait, ils sous-tendent tant bien que mal le long métrage du premier au dernier plan. C'est d'ailleurs, sans aucun doute, ce qui a motivé le cinéaste à emprunter au poème dont ils sont tirés, poème intitulé *L'Invitation au voyage*, le titre de sa plus récente production — article défini en moins — ce qui lui permet ainsi de prendre toutes distances voulues d'avec l'oeuvre originale.

L'histoire est plutôt simple. Lucien vit un amour intense avec sa soeur, une jeune chanteuse punk qui vise la célébrité. Il lui voue une admiration sans borne et est tout simplement fasciné par sa personnalité, ce qui resserre encore plus ces liens incestueux. Bouleversé par sa mort accidentelle — elle s'électrocute dans son bain —, il s'entête à nier sa disparition et décide de la faire revivre. C'est ainsi qu'il prend la route, transportant, sur le toit de son auto, un étui de contrebasse qui contient le cadavre de sa soeur Nina. Et qu'il roule droit devant lui, au hasard des rencontres, des aventures. Avec, dans la tête, l'idée, l'obsession, de continuer comme si sa soeur existait toujours. Ce qui l'amène à poser des gestes étranges: il écoute sans cesse ses enregistrements, il colle un peu partout des

affiches la représentant, il fétichise ce qui lui appartenait. Jusqu'à ce qu'il prenne bel et bien son identité, après avoir brûlé sa dépouille au sommet d'une dune de sable.

On voit la parenté du film avec ledit poème, et avec tout l'univers baudelairien en général: le désir immense de surmonter le malheur; la quête d'une impossible plénitude; la souffrance de sentir son âme fêlée, divisée; l'éternelle ambivalence entre le dégoût et l'exaltation, le désespoir et l'extase. Mais ce qui ressort plus particulièrement, c'est le refus du naturel, que Baudelaire poussa lui-même à ses limites.

Car ici, à l'instar de l'écrivain, l'artifice est privilégié, et le naturel, rejeté jusqu'à la nausée, jusqu'à la folie. Dans l'histoire de Lucien, bien sûr (il combat la mort et le cours des choses aux dépens de son équilibre personnel), mais aussi dans l'atmosphère du long métrage, le milieu choisi, la manière de raconter.

Premièrement, le climat. Le voyage de Lucien est principalement un voyage nocturne, les villes qu'il traverse, il ne fait que les apercevoir à la lueur des lampadaires, des néons, des phares balayant le paysage. On sait que pour Baudelaire, la nuit était un refuge dans lequel il fuyait la réalité du jour, une sorte de paradis artificiel capitoné, sécurisant.

Deuxièmement, le choix de faire évoluer les personnages dans un environnement punk. Cette démarche, rappelons-le, fut également celle adoptée par Monique Leyrac lors de son dernier récital consacré à Baudelaire, alors qu'elle se présenta les cheveux teints à la manière punk. Là encore, tout est mis en ordre pour représenter la pensée du poète qui lui-même loua le maquillage et se pavana les cheveux teints en vert, en plus d'avoir articulé un code complexe

d'habitudes vestimentaires, le dandysme. En ce sens, le mouvement punk, avec sa volonté de choquer et de dénaturaliser le monde, s'accorde parfaitement avec l'esprit du film, et participe à sa thématique.

Troisièmement, le refus de toute vraisemblance dans le récit. Dans *Invitation au voyage*, tout comme dans *Diva*, d'ailleurs, le ton est à l'artifice, au factice, au fabriqué. Les situations sont absurdes, jamais complètement développées, les personnages sont incroyables, à peine esquissés, les couleurs un peu trop recherchées. On vise l'effet, l'onirisme règne en maître et le récit glisse sans vraiment prendre pied quelque part.

Mais, malgré cette cohérence interne et cette homogénéité des éléments, on ne peut dire que le film de Del Monte soit une réussite totale. Le long métrage, bien que s'intégrant avec aisance dans cette sensibilité baudelairienne qui ressemble largement à

celle de notre époque — ou vice-versa — agace. Bien qu'honnête et justifiée, sa démarche possède le défaut de s'inscrire dans un tout nouveau courant du cinéma français, à cheval entre le cinéma publicitaire et le film rock, ce qui lui enlève de sa fraîcheur et de son originalité. Qui plus est, au contraire de *Diva* qui profitait, bien sûr, de l'effet de surprise, mais qui sut refléter l'air du temps avec intelligence, *Invitation au voyage* appuie trop sur ses effets. Del Monte est en quelque sorte trop conscient de créer un film d'allure moderne, il pêche par excès de démagogie. L'on n'a qu'à penser à la scène où Raymond Bussières (dont c'était, en passant le dernier rôle) nomme les idoles rocks qui le font pâmer pour s'en rendre compte: le réalisateur, ici, cherche trop la sympathie des jeunes. À force de leur tendre un miroir, il oublie de se créer un monde qui se suffirait à lui-même — ce que Beineix n'a pas manqué de

faire. Sous sa patte qui écrase chaque moment du film, les tics qui, par exemple, faisaient le charme de *Diva*, apparaissent ici comme de grossières fioritures maniérées: personnages caricaturés, interprétation plate, déroulements forcés, enchaînement arbitraire des scènes, tout se dévoile sous ce vernis « modern look », sous cette esthétique de la digression.

Domage. Car, à quelques reprises (la mort de Nina, la transformation finale de Lucien), là où Del Monte faisait preuve de délicatesse et de subtilité, voire du pudeur, l'on atteint vraiment cet état où, selon les mots de Baudelaire, « tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ». Si l'invitation est tentante et bougrement bien présentée, le voyage, lui, déçoit.

Richard Martineau



COME BACK TO THE 5 & DIME JIMMY DEAN, JIMMY DEAN — Réalisation: Robert Altman — Scénario: Ed Graczyk, d'après sa pièce — Images: Pierre Mignot — Interprétation: Sandy Dennis (Mona), Cher (Sissy), Karen Black (Joanne), Studie Bond (Juanita), Marta Heflin (Edna Louise), Kathy Bates (Stella May), Mark Patton (Joe Qualley) — Origine: États-Unis — 1982 — 109 minutes.

S'il est une qualité qu'on doit bien reconnaître à Robert Altman, c'est le brio avec lequel il sait diriger ses interprètes. Rien d'étonnant, donc, à ce qu'Altman s'en donne à cœur joie dans son nouveau film où, pendant cent neuf minutes et dans un seul décor, six actrices se donnent la réplique presque sans relâche. Tout au long du film, on sent le plai-

sir qu'Altman a dû éprouver en filmant ces brillants échanges, lequel plaisir devient celui du spectateur à les admirer. Jolies performances de six actrices, parfaitement à l'aise dans des rôles qu'elles reprennent ici après les avoir défendus au théâtre: le film est l'adaptation d'une pièce écrite par Ed Graczyk et qu'Altman avait lui-même mise en scène à Broadway.

L'adaptation, au cinéma, d'une pièce de théâtre constitue souvent un transfert réductif et inutile. Les cinéastes essaient, le plus souvent, de masquer l'origine du sujet par des diversions qui ne sont que des excroissances improductives sur le plan de la construction dramatique. On pense, par exemple, à l'inévitable plan de transition filmé à l'extérieur pour lier deux séquences intérieures.

Altman est visiblement conscient de l'inutilité évidente de nier la nature théâtrale d'un sujet pour tenter de le déguiser, d'en faire autre chose. Le problème étant qu'une telle démarche risque de retirer à l'oeuvre son unité narrative et son rythme. Première démarche, donc, d'Altman: revendiquer l'origine de son sujet. Ainsi l'action est entièrement concentrée dans un seul décor, un petit comptoir-lunch. L'extérieur de ce décor, une route de campagne, n'est vue que de l'intérieur, ce qui impose au départ la provenance théâtrale du sujet. Altman va plus loin en évitant de dissimuler l'aspect artificiel de cet « extérieur », évidente imitation en studio de la lumière du jour. Le peu d'action située en dehors du *snack-bar* est, soit entendu, soit vu de l'intérieur seulement.

L'habileté d'Altman est de ne pas faire naître, chez le spectateur, le moindre sentiment de frustration causé par ce refus de franchir les murs qui nous séparent de l'extérieur. Il y arrive en tirant le maximum des pos-

sibilités visuelles de son unique décor. Ce petit magasin *snack-bar* (un *5 and Dime*, comme on les nomme aux États-Unis) est d'emblée présenté comme un espace mythique. Rempli de références culturelles, c'est une sorte de microcosme, comme l'était Nashville ou la noce de *A Wedding*. Dans *Come Back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean*, Altman ne fragmente plus l'espace de la même façon que dans ses films précédents, c'est-à-dire en passant d'un lieu à un autre, mais opère plutôt en faisant sortir et entrer ses personnages. Il ne va plus chercher ses héros, d'un endroit à l'autre, ce sont eux qui viennent à un même endroit, au moment voulu. Le processus est inversé, mais fonctionne pourtant sur le même principe.

À cela s'ajoute un ingénieux traitement visuel servant à introduire quelques retours en arrière. Derrière le comptoir du *snack-bar*, sur un pan de mur, un grand miroir réfléchit le décor et l'action qui s'y déroule.

Cela permet à la caméra de jouer avec deux images identiques de la même scène. Mais l'idée remarquable qui se cache derrière ce miroir est d'en faire à certains moments un écran autonome, une sorte de cadre dans le cadre, sur lequel on voit s'animer les retours en arrière. La force de cette trouvaille réside dans le fait que ces retours sont eux-mêmes situés dans le *snack-bar* et que le décor change à peine. Cela crée souvent une délicieuse ambiguïté, puisqu'à certains moments nous ne sommes pas certains si ce décor dans le miroir est la simple réflexion du *snack-bar* qu'on voit en avant-plan, ou celui d'un retour en arrière. À d'autres moments, Altman s'amuse à inclure, dans le même plan, une action au temps présent et un retour en arrière vu à l'arrière-plan, dans le miroir. Il s'agit, au fond, d'une sorte de montage parallèle exécuté à l'intérieur d'un seul plan continu. C'est une idée remarquablement cinématographique.

Elle sert, cette idée, à éclai-



rer et enrichir la narration. Ainsi peut-on voir deux personnages discuter à l'avant-plan, tout en les voyant à l'arrière-plan, dans le *snack-bar* réfléchis par le miroir, discuter vingt ans plus tôt. Cela permet à Altman de superposer, en concurrence, deux dialogues qui prennent dialectiquement un sens particulier. Ainsi l'action réelle du film et celle des retours en arrière deviennent parfaitement concomitantes.

Quant au sujet, qui me semble presque secondaire par rapport à la qualité de la réalisation, il concerne six anciennes amies, membres en 1955 d'un *fan club* de James Dean, qui se revoient vingt ans plus tard. La rencontre donne lieu à des frictions, aboutissant à des révélations pénibles. Les dialogues sont souvent brillants, permettant largement aux interprètes de mettre en valeur leur talent, qui est indiscutable. Le film arrive fort habilement à créer une certaine tension dramatique sans pour autant négliger un certain humour quasiment caricatural. C'est du théâtre bien troussé, sans originalité marquante dans le contenu. À quelques moments on sent un certain essoufflement, ce qui permet de jouir, en attendant, des belles images composées par Pierre Mignot, puis ça repart de plus belle. Bref, ça se défend plutôt bien, surtout si on aime le genre. Il n'y a pas meilleur observateur du comportement humain qu'Altman et le plaisir d'admirer d'excellents interprètes se lançant la balle ne peut que satisfaire le spectateur.

Martin Girard

L E BEAU MARIAGE —
Réalisation et scénario: Eric
Rohmer — Images: Bernard

Lutic, Romain Winding et Nicolas Brunet — Montage: Cécile Decugis, Lisa Heredia — Musique: Ronan Gire — Interprétation: Béatrice Romand (Sabine), André Dussolier (Edmond), Féodor Atkine (Simon), Huguette Faget (l'antiquaire), Arielle Dombasle (Clarisse) — Origine: France — 1981 — 97 minutes.

On aime Rohmer comme on aime le style Louis XV, la peinture flamande ou les surréalistes. On aime Rohmer pour son bon goût, son élégance, sa continuité et son évolution. Par fidélité aussi peut-être. Ma rencontre avec Rohmer se situe en 59 lors de son premier long métrage, *Le Signe du lion*, une histoire d'Américain perdu à Paris en été, histoire simple et déroutante dont l'écriture cinématographique me séduisit d'emblée. Depuis, j'attends toujours les films de Rohmer avec le même intérêt. Avec *Le Beau Mariage*, Eric Rohmer poursuit sa série « Comédies et proverbes » dont le premier volet nous fut livré sous le titre de *La Femme de l'aviateur*. Donc thème et variations sur un air connu.

Entre Le Mans et Paris, Sabine rêve, un livre sur *L'Art gothique* entre les mains. À quoi rêvent les jeunes filles? Sabine ne rêve à rien de précis.

Que faire d'étonnant dans cette vie médiocre? Rompre d'abord avec Simon, son amant, peintre à succès, mais un peu trop marié, et puisque le mariage tient une place si forte dans la vie des gens, elle décide sur le champ d'en faire un motif de rupture. « Puisque c'est comme ça, dit-elle à Simon, en sautant du lit, je vais me marier. » C'est un comportement comme un autre, face au rejet et à l'humiliation que lui fait subir Simon. Pour bien se persuader de la nécessité de changer de vie, elle le proclame à tue-tête. Pour son amie Clarisse, le

mariage n'est qu'un arrangement social. La réalisation de soi est ailleurs, dans la création personnelle.

Pour la mère de Sabine, le mariage n'est qu'une institution démodée. « Tu parles comme il y a cent ans. », dit-elle.

Au cours d'un cocktail, Sabine rencontre Edmond, jeune avocat, célibataire et amateur de vieilles faïences. Sabine a fixé son choix, ce sera lui et pas un autre.

Tout le film repose sur l'art de la séduction ou l'entêtement systématique. Edmond n'est pas insensible au charme de Sabine. Il aime, paraît-il, les filles brunes, petites et graciles.

Pourtant, au fur et à mesure que le récit avance, Sabine ouvre son jeu, alors qu'Edmond bat en retraite. N'écouterant que son courage, elle forcera la porte du jeune avocat pour découvrir que si Edmond est célibataire, il entend bien le rester. Sabine est amèrement déçue, son projet s'effondre et elle réalise que l'homme en face d'elle, n'est qu'un égoïste, un lâche et un peureux. Acceptant avec stoïcisme ce rejet, elle dira à Clarisse, à la fois sincère et dépitée: « Dans le fond, il ne me plaisait pas tant que ça », et d'ajouter « D'ailleurs si je me marie, ce sera avec un homme qui m'aura plu dès le début. » Dans le train entre Le Mans et Paris, Sabine ne rêve plus, elle a repéré une place en face d'un jeune homme qui lui sourit. Moralité: un de perdu, dix de retrouvés.

L'intérêt du film repose aussi bien sur la forme que sur le fond. La petite ville du Mans, avec ses toits bleus poudre, ses ruelles aux pavés mouillés, ses lumières fauves, enveloppent admirablement le propos conformiste de cette jeune fille émancipée qu'est Sabine. Que cherche-t-elle dans le mariage? Une échappatoire à la société médiocre basée sur le com-



pour soutenir un propos dépassé. Rohmer démontre une fois de plus l'habileté d'un cinéaste raffiné et son extrême jeunesse.

Minou Petrowski

MAMAN A CENT ANS
 — Réalisation: Carlos Saura — Scénario: Carlos Saura
 — Images: Teo Escamilla — Interprétation: Geraldine Chaplin (Anna), Rafaela Aparicio (l'aïeule), Norman Brinsky (Antonio), Amparo Muñoz (Natalia), Fernando Fernán Gómez (Fernando), Charo Soriano (Luchi), José Vito (Juan), Angeles Torres (Carlota), Elisa Nandi (Victoria) — Origine: Espagne — 1979 — 98 minutes.

merce et non sur les sentiments? Elle tient à se marier pour s'accomplir, dira-t-elle, ne serait-ce que créer un enfant? Le mariage, cette institution périmée aux yeux des autres, prend l'allure, pour Sabine, d'un sauvetage. Sabine n'accepte pas sa dépendance financière et affective. Tant qu'à être sous les ordres ou à la merci de quelqu'un, mieux vaut être marié. Le milieu physique où évolue Sabine ne peut qu'engendrer cette réflexion. À quoi bon *L'Art gothique*, les hommes à temps partiel et l'existence d'une petite vendeuse dans une boutique d'antiquité? Se marier, c'est prendre le chemin de la liberté.

Rohmer campe donc ses personnages dans une ville empreinte d'un passé, où la douceur de vivre et la campagne verdoyante incitent à la rêverie. Il établit un lien très fort entre le lieu choisi, déterminant, et le discours de Sabine. C'est l'environnement qui conditionne le comportement. Tout au long du film s'installe

une langueur. On est enveloppé de tons pastels et d'éclairage intime. La soie, les pierres, le bois, les coussins de velours soulignent l'attitude de Sabine. Le discours est toujours en fonction des lieux. Lorsque Sabine est au restaurant avec Edmond, on subit le charme discret de cette bourgeoisie de province. Il serait impensable que Sabine tienne les mêmes propos si la scène se passait à Paris. Même si l'action est à peu près nulle, elle se déroule comme un suspense psychologique. Comment Sabine s'y prendra-t-elle pour arriver à ses fins? Qui est Edmond? Que veut-il dans toute cette histoire? Comment ne pas se laisser séduire par ces réflexions intemporelles sur le mariage? *Le Beau Mariage* propose une image de la jeunesse d'aujourd'hui, mais il semblerait qu'il y perce une certaine nostalgie d'une époque à peine révolue.

Le Beau Mariage est une oeuvre séduisante, pleine d'humour où le cadre sert de merveilleux écrin

Il y a déjà un certain temps qu'on attendait ce jubilé. Les admirateurs québécois de Saura (faudrait-il dire les sauriens?) ont beau se résigner à voir l'oeuvre du cinéaste en discontinuité, il y a parfois des manques qui leur font mal (pas au point de verser des larmes tout de même, surtout pas des larmes de crocodiles). Signalons que dans la filmographie de Saura, *Maman a cent ans* se situe entre *Les Yeux bandés* et *Vivre vite*, deux films qui n'ont pas circulé chez nous, mises à part des présentations exceptionnelles en festival ou en cinémathèque. Ces deux films étaient des tentatives inhabituelles du cinéaste pour saisir la réalité contemporaine à travers les phénomènes de la torture ou de la délinquance. Sandwiché entre les deux, *Maman a cent ans* est un retour à ces ruminations souvent moroses sur la société espagnole qui ont fait la réputation de Saura: *Cria Cuervos*, *Elisa mon amour*, *Le Jardin des délices*, etc.

Tous ces films sont tissés

d'une trame complexe où s'entrelacent les fils du passé, du présent, de l'avenir, du rêve, de la réalité. *Doux Moments du passé* est venu récemment rappeler en mineur (et en répétitif) cette tendance du réalisateur espagnol. Pourtant, *Maman a cent ans*, tourné trois ans auparavant, apparaît bien comme un adieu à une manière et à des thèmes trop souvent triturés. Ici la construction est plus simple; même s'il y a évocation constante de souvenirs dans les mises en situation et dans les conversations, le récit est étonnamment linéaire; un seul retour en arrière vient en rompre la marche et encore cette réminiscence est une scène empruntée à un film précédent de Saura, *Anna et les loups*. Car c'est là qu'est le truc; dans l'esprit du réalisateur, il y a référence continue entre ces deux films. Anna, le personnage témoin de *Maman a cent ans* est cette jeune femme qui, sept ans auparavant, venait servir de préceptrice temporaire aux enfants d'une famille bourgeoise et vivait de curieuses expériences dans une maison peuplée d'excentriques. Ayant maintenant résorbé cette aventure, elle revient sur les lieux avec un mari tout neuf, prête à affronter d'un air plus dégagé la curieuse tribu. N'est-il pas étonnant cependant qu'Anna soit la seule étrangère admise à la fête? N'y a-t-il pas eu d'autres personnes qui ont partagé la vie de cette famille au long de ces années? La présence d'Anna apparaît donc dès l'abord comme un procédé de style plutôt qu'une nécessité dramatique. Elle est le lien visible entre deux approches d'une même situation, l'une dramatique et grinçante (à ce que j'ai pu en lire), l'autre plus détendue et même loufoque à divers points de vue. C'est la différence entre l'attitude « pognée » de quelqu'un qui tente une critique masquée d'un



régime répressif et celle, plus à l'aise mais un peu décontenancée, du même que l'on a privé de ses cibles favorites par une libéralisation inespérée. Autrement dit, Saura peut-il continuer à être Saura après la mort de Franco? La vitalité sarcastique de *Maman a cent ans* rassure ceux que laissaient perplexes les redondances de *Doux Moments du passé* et pourtant l'un est antérieur à l'autre. Ah la la! on se croirait dans un film de Saura.

Bien sûr, il eût été plus enrichissant, plus satisfaisant de voir *Maman a cent ans* quelques années après *Anna et les loups* pour que les rappels estompés de celui-ci éclairent les intentions de celui-là. Heureuse-

ment, cette *Maman* est assez vivante pour emporter l'adhésion du spectateur, même privée en partie de son passé. S'il y avait des aspects grotesques dans les films antérieurs de Saura, ils apparaissent inquiétants; ici, ils sont plutôt réjouissants, qu'il s'agisse des idiosyncrasies des trois frères, maintenant transposées, comme par hérité, sur les trois filles, ou de l'excentricité sympathique de l'aïeule, solide et plantureux spécimen de la permanence d'un peuple. Si l'on accepte que cette centenaire soit le symbole d'une tradition, on peut jouer ensuite avec les représentations significatives des autres personnages. Dans le premier film, le fils aîné Fer-

nando était une sorte de fou mystique; il n'est plus ici qu'un sympathique détraqué qui a remplacé les envols spirituels par de pathétiques essais de vol à voile. Un deuxième frère souffrait de répression sexuelle auprès d'une femme revêche; on apprend dès l'abord qu'il est parti avec une servante sensuelle. Sa fille aînée par ailleurs est devenue une créature superbe et sans complexes qui suit et précède même ses instincts. Un troisième rejeton sublimait son impuissance dans la passion des uniformes; il est mort, mais l'une de ses nièces semble avoir hérité de cette tendance.

La religion, l'armée, le sexe, voilà une triade d'expressions caractéristiques du tempérament espagnol, tel que vu par Saura. Valeurs déformées certes par l'usage et la patine d'une culture particulière, valeurs que l'on peut considérer avec curiosité, réulsion ou sympathie selon ses propres dispositions. Chez Saura, il y a eu des trois.

Mais un vent nouveau s'élève qui menace les assises solides bien que lézardées des traditions; c'est la spéculation, issue de l'ouverture de l'Espagne au monde des affaires internationales en cette période post-franquiste. D'où ces bouffées soudaines qui semblent évoquer l'entrée d'un personnage mais introduisent plus sûrement un esprit de destruction. Pris d'une folie d'agiotage, les enfants de l'Espagne se liguent pour supprimer leur mère, quels que soient les intérêts qui les divisent entre eux. Mais la vieille Espagne est solide. Comment, avec l'aide de l'étrangère, elle parvient à déjouer les manoeuvres de ses rejetons. Voilà qui fait le sujet du film, voilà qui peut donner lieu à de doctes dissertations sur la valeur symbolique des personnes et des actes.

Réjouissons-nous que, malgré ses orientations nettement signi-

fiantes, l'affabulation reste assez colorée pour divertir par elle-même. S'il y a eu dans l'oeuvre antérieure de Saura quelques percées sardoniques, notamment dans *Le Jardin des délices*, *Maman a cent ans* est le premier de ses films qui puisse être considéré comme une comédie et même comme une farce, une farce grinçante peut-être mais une farce tout de même. L'aspect caricatural de divers personnages, le côté outré de plusieurs situations, la truculence irrésistible de la grand-mère, autant d'éléments qui invitent à rire sans empêcher de réfléchir sur les intentions, ouvertes ou cachées.

Vraiment, voilà une centenaire qui est bien guillerette.

Robert-Claude Bérubé

A LLEMAGNE, MÈRE BLAFARDE — Réalisation et scénario: Helma Sanders-Brahms — Images: Jürgen Jürges — Musique: Jürgen Knieper — Interprétation: Eva Mattes (Hélène), Ernst Jacobi (Hans), Elisabeth Stepanek (Hanne), Angelika Thomas (Lydia), Rainer Friedrichsen (Ulrich), Gisela Stein (Tante Ihmchen), Fritz Lichtenhahn (Oncle Bertrand), Anna Sanders, Sonja Lauer et Miriam Lauer (Anna) — Origine: Allemagne fédérale — 1980 — 107 minutes.

L'avant-dernier film de Helma Sanders-Brahms résultant d'une démarche auto-biographique, il s'impose que cette critique s'articule autour de certains propos de la cinéaste elle-même — ne serait-ce que pour mieux rendre justice à ce film important et faire clairement ressortir toute la richesse émanant de sa simplicité.

Donc, premier propos (1):

« Hitler dans beaucoup de films (...) Les films et les célébrations concernent les protagonistes. Et une fois de plus, on oublie ceux qui ont rendu possible le jeu des protagonistes. »

Le principal objectif d'*Allemagne, mère blafarde* est de réparer cet oubli, de donner vie à la mémoire d'un peuple. Non de rappeler son Histoire collective à la manière des manuels scolaires ou des super-productions cinématographiques qui glorifient la guerre à force de l'abstraire, mais justement d'en tracer un portrait de l'intérieur. C'est-à-dire de faire revivre les destins individuels de ce peuple, de ces gens qui continuèrent à chercher le bonheur malgré cette tragédie.

Quoi, direz-vous, encore la guerre? Oui. Mais peut-on traiter d'autre chose, en Allemagne? De toute façon, le regard qu'y porte la réalisatrice diffère tellement des autres metteurs en scène que nous lui devons de tendre l'oreille et d'ouvrir les yeux une autre fois. Car sa caméra tourne le dos au phénomène qu'elle ne tente même pas d'analyser, aux officiers qu'elle oublie volontairement hors-champ, afin de regarder vivre ses compatriotes à travers l'orage, au rythme de la quotidienneté.

Deuxième propos:

« Nous leur faisons des reproches, mais de quel droit? En quoi sommes-nous meilleurs? Notre seul avantage est d'être nés après eux. »

C'est pour cela même que Helma Sanders-Brahms se garde bien de juger. Elle se fait discrète, réservée, pudique; elle témoigne; elle n'essaie même pas de comprendre. Car peut-on vraiment accuser les gens ordinaires de cette époque d'avoir

(1) Ces citations sont extraites du livre écrit par Helma Sanders-Brahms, *Allemagne, mère blafarde*, paru aux Éditions des Femmes, Paris, 1982, 141 pages.

voulu vivre leur vie avant tout, vie à laquelle ils avaient droit comme tout le monde, même si cela voulait dire ignorer les attaques antisémites, les emprisonnements, le nazisme? Si la cinéaste prend position dans son oeuvre, ce sera contre le nazisme, non contre l'Allemand moyen qui, par son inaction, a permis au mouvement de croître. Si l'on sent quelquefois sa présence au milieu de ces gens, ce sera sous une tout autre forme de manifestation, non idéologique, mais artistique.

Troisième propos:

« Cette histoire est d'une part pour Lene et d'autre part pour Anna. »

Lene, c'est Helene, la mère de Helma Sanders-Brahms. *Allemagne, mère blafarde* est son histoire. Comment elle rencontra Hans, son époux, ami d'un S.A. Son mariage. Le départ de son mari pour le front polonais. La solitude, la peur, le

temps, qui rongent peu à peu le couple au rythme des permissions de Hans. Son désir d'avoir un enfant, son accouchement sous les bombes, la destruction de sa maison. Puis son errance à travers la région, portant fille et bagages sur le dos. Enfin, la fin du conflit, le retour de son mari et ce qui s'ensuit. C'est-à-dire la fatigue, le découragement, la paralysie faciale et la tentative de suicide.

Quant à Anna, elle est la fille de Helma Sanders-Brahms. C'est pour elle que la réalisatrice raconte ce pan de vie, afin que sa génération sache. Et, aussi, afin d'exorciser ce vécu qui hante la génération de Lene, pour qu'elle et les autres s'y reconnaissent et y retrouvent leurs expériences.

Témoigner d'un individu traversant une période difficile, mais aussi témoigner d'un vécu de femme. Ce qui fait qu'*Allemagne, mère bla-*

farde articule sur un même niveau un discours féministe, l'un des plus convaincants, car, là aussi, marqué du sceau de la vie quotidienne. Ni pamphlet politique, ni réaction colérique, ce discours gagne en puissance car il puise ses sources dans l'essence même d'un vécu personnel. Le message féministe ne se situant pas dans le film lui-même, mais résultant d'un affrontement avec le spectateur, sa crédibilité se voit ainsi multipliée et, de même, son efficacité.

Quatrième propos:

« Mon histoire avec Lene n'a pas été exactement comme on le voit dans le film. »

La qualité première du film de Sanders-Brahms se situe dans ce parti pris fictif, dans cet effort — qui tourne éventuellement à la réussite — de transcender le contenu, de ne pas s'en laisser imposer, malgré sa puissance. Car si l'Histoire est d'abord une affaire d'expérience personnelle, comme l'aventure de Lene nous le laisse entendre, de même en est-il pour sa reconstitution. On ne peut faire revivre une subjectivité dans le cadre d'une création objective qui, du coup, nierait sa propre démarche, et c'est d'ailleurs pourquoi la réalisatrice tourne le dos au (néo)réalisme. L'aventure de Lene pendant la guerre se plaçant sous le signe de l'individualité et des sentiments personnels, l'aventure de Helma Sanders-Brahms et de son film se subordonneront à ces mêmes éléments, à ces mêmes facteurs décisifs, dans l'espoir d'atteindre, par cette fidélité respectueuse, un plus haut degré de vérisme. On ne peut qu'apprécier ce respect envers Lene et, par le fait même, envers le spectateur et cette humilité avouée de la cinéaste qui reconnaît sa subjectivité, en plus de savoir l'utiliser en fonction d'une oeuvre cinématographique.

C'est ainsi que Hans, le



père, gardera toujours son visage vieilli, celui d'un homme épuisé et trompé, le seul visage paternel que sa fille, Anna/Helma, garde en mémoire. C'est ainsi que Hans et Lene, le soir de leur première rencontre, danseront sur une musique que nous n'entendrons jamais. C'est ainsi que leur étreinte amoureuse restera pour toujours invisible (car comment imaginer l'étreinte de nos parents?). C'est ainsi que toutes sortes de signes: chat noyé, oubli du mari de porter son épouse pour lui faire passer le seuil de la nouvelle maison, bris de la vaisselle à l'annonce de la mobilisation laisseront présager l'avenir malheureux des personnages (l'histoire étant biographique, le déroulement est connu d'avance et permet ces « prédictions à posteriori » qui transforment leur vie en destin). C'est ainsi que les femmes que Hans sera forcé d'abattre deviendront l'incarnation de son épouse. Et c'est ainsi que, afin de questionner directement sa fille et elle-même, afin d'intégrer ce récit à une problématique qui relève de son propre vécu, Helma Sanders-Brahms adopte une attitude narcissique: son propre rôle est interprété par sa fille, Anna; et la scène de sa propre naissance prend des allures de thérapie de cri primal, de règlement de comptes personnel, de confession d'une incroyable intimité.

Cinquième propos:

« Quand j'ai vu et revu les films documentaires, j'ai compris que cette fois, c'était ça la guerre. »

L'aboutissement de cette démarche, fusionnant le contenu objectif et la forme subjective, se retrouve dans l'utilisation extrêmement habile et intelligente que fait la réalisatrice des films documentaires. Car les actualités filmées, intégrées à l'ensemble, jouent sur ces deux niveaux en même temps, les mettant

dos à dos et les forçant à réagir à leur propre affrontement. En soi, elles nous offrent une image plus réaliste, plus objective de la guerre, sans pyrotechnie spectaculaire, sans fausses émotions, sans effets glorieux. Mais, plus encore, annexées aux moments fictifs, elles soulignent le véritable propos de ce genre de réalisation: les rapports entre le présent et le passé.

Car, tout le long d'*Allemagne, mère blafarde*, le présent et le passé se jaugent, la fiction et le documentaire se fascinent réciproquement, se séduisent. S'hypnotisent. Les actualités, présentes en pleine fiction (les bombardements pendant l'accouchement, les travellings sur les ruines, etc.), donnent un nouveau sens à cette fiction, l'éclairent sous un jour différent. Ainsi, le présent se fait réinterpréter par le passé.

Et, dans un même temps, le présent questionne le passé, à la recherche de réponses, de vérités, de conseils, comme s'il se mirait dans son propre reflet, comme s'il tentait d'y apercevoir son image en plus clair. Comme nous l'indique cette belle scène où Lene, par l'alternance de la fiction et du documentaire, questionne un petit garçon de l'époque qui se tient seul au milieu des ruines. Cette scène est d'autant plus efficace qu'elle reprend en quelque sorte la démarche même de Helma Sanders-Brahms, questionnant elle aussi le passé en l'image de sa mère, afin d'y puiser une leçon qu'elle pourra appliquer à sa vie présente et qu'elle pourra ensuite passer à sa fille.

« Je crois que nos parents cherchent eux aussi quelqu'un qui leur raconte leur propre histoire », a dit la réalisatrice. J'espère que l'on aura compris que non seulement Helma Sanders-Brahms l'a contée, cette histoire, mais qu'en plus elle l'a fait d'une façon fort originale. En sachant

maîtriser et les éléments cinématographiques de son film et les éléments thématiques qui y étaient présents en surface comme en profondeur. Sans parler de la douce symbolique de ses images, transparente sans devenir lourde, de la superbe musique de Jürgen Knieper, et des quelques codes théâtraux qui ont l'authenticité des actualités. J'espère qu'on l'aura compris, et qu'on ira voir (et revoir) son merveilleux témoignage. Ses propos en valent largement la peine.

Richard Martineau

THE DARK CRYSTAL

— Réalisation: Jim Henson et Frank Oz — Scénario:

Jim Henson, Barry Froud et David Oswald Morris — Musique: Trevor Jones — Personnages (voix): Stephen Garlick, Lisa Maxwell, Billie Whitelaw, Percy Edward, Barry Dennon — Origine: Grande-Bretagne — 1982 — 93 minutes.

Le succès des Muppets, et la forme d'esprit particulière de leur créateur, Jim Henson, devaient tout naturellement le conduire à la réalisation de *Dark Crystal*, qui est en fait un film d'animation — des marionnettes — dans le style d'un Trnka matiné de Topor. Une chose frappe tout d'abord: le film est extrêmement soigné, bien fait, et le scénario, bien que stylisé, est logiquement et habilement construit. Il est évident, par exemple, que, lorsqu'Alan Gardner a fait de vastes recherches pour créer de toutes pièces plusieurs « langages », ou que Brian Froud a véritablement inventé une religion, avec les rites, les manifestations et la philosophie, et que les personnages agissent logiquement et humainement, pourrait-on

dire, à l'intérieur du cadre qui leur est alloué, cela va plus loin qu'un simple film de divertissement. C'en est un, bien sûr, mais suffisamment habile pour nous faire croire au monde imaginaire qu'il évoque, et suffisamment bien fait pour nous « embarquer » psychologiquement dans les aventures des personnages. Brian Froud est également l'auteur des dessins qui ont été à l'origine de cette création de « races » étrangères. Froud, l'auteur de *The Land of Froud* et surtout de *Faeries*, best-seller dans les milieux anglo-saxons, a donc, pour les besoins du film, inventé quatre races: les méchants Skelsis, moitié vautours, moitié reptiles, les Mystics, entre l'éléphant et le tamanoir, les Pods, sorte de pomme de terre aux grands yeux, et enfin les Gelfling, auxquels appartiennent les deux héros, Jen et Kira, dont l'apparence quasi-humaine est cependant démentie par quatre doigts au lieu de cinq, d'immenses yeux, des oreilles pointues et un visage triangulaire. Si je détaille ces créations, c'est pour montrer la variété et la nature des effets spéciaux, en plus du talent, bien sûr, qui ont été nécessaires pour que le film « vive ». Comme je le disais, cela va plus loin qu'un simple divertissement et, sous les archétypes que le film évoque — l'éternelle lutte entre le Bien et le Mal — on trouve cette nouvelle tendance du cinéma américain qui veut arriver à rendre les plus réalistes possible des éléments ou des actions autrefois strictement réservés au simple divertissement. Entre les « serials » de Flash Gordon avec Buster Crabbe et *Star Wars*, il y a un abîme technologique autant que psychologique. Entre les films d'animation de Trnka et des réalisations dans le genre *Monde perdu* (monstres animés image par image, mais en trois dimensions), il y a aussi une distance incommensurable. Aujourd'hui, les

animateurs — Frank Oz pour le Yoda de *Empire Strikes Back* ou Carlo Rambaldi pour *E.T.* — ont remplacé les superstars d'autrefois. Et un film

comme *Dark Crystal* annonce désormais la sorte de critère auquel on mesurera les réalisations futures.

Patrick Schupp

