

## Image d'ici et d'ailleurs

---

Number 113, July 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50956ac>

[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*, (113), 32–70.

# 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**



**MARIA CHAPDELAINÉ** — Réalisation: Gilles Carle — Scénario: Guy Fournier et Gilles Carle, d'après le roman de Louis Hémon — Images: Pierre Mignot — Musique: Lewis Furey — Interprétation: Carole Laure (Maria Chapdelaine), Nick Mancuso (François Paradis) Claude Rich (le curé Cordelier), Amulette Garneau (Laura Chapdelaine), Yoland Guérard (Samuel Chapdelaine), Pierre Curzi (Eutrope Gagnon), Donald Lautrec (Lorenzo Surprenant), Gilbert Sicotte (Da'Bé Chapdelaine), Guy Thauvette (Esdras Chapdelaine), Stéphane Quéry (Tit-Bé), Josée-Anne Fortin (Alma-Rose Chapdelaine), Louis-Philippe Milot (Téléphore Chapdelaine), Gilbert Comtois (Edwige Légaré), Claude Evrard (Caumartin), Paul Berval (Ephrem Surprenant), Guy Godin (Minoune), Marie Tifo (Marie-Ange), Rolland Bédard (le bedeau), Guy l'Écuyer (le capitaine), Raoul Duguay (le crieur), Michel Rivard (le médecin), Jean-Pierre Masson (Tit'Zèbe), Patrick Messe (le Canayen Corneau) — Origine: Canada (Québec), 1983 — 107 minutes.

Pour la troisième fois (1), voici le roman de Louis Hémon porté à l'écran. Aujourd'hui par un cinéaste de chez nous. Chaque fois qu'un cinéaste touche à un roman — surtout quand il s'agit d'un chef-d'œuvre universellement connu comme *Maria Chapdelaine* — se pose le problème inévitable de l'adaptation cinématographique. Disons tout de suite que le cinéma et la littérature ont chacun leur spécificité. Et qu'au cinéma phraséologie doit faire place aux images. Mais il faut reconnaître que le cinéaste n'est pas un banal illustrateur de

l'oeuvre romanesque. Il n'est pas à la recherche de l'équivalent des mots à tout prix. Il n'entend pas copier fidèlement le romancier ou, au pire, le doubler. Il n'y aurait là qu'une ennuyeuse transposition picturale. Et le travail du créateur serait anéanti au profit d'une mesquine servilité. Disons plutôt que la fidélité du cinéaste face à l'oeuvre même réside précisément dans son infidélité. Dans son travail de création qui naît de sa vision de l'oeuvre écrite. Comment arriver à rendre par des images ce que l'auteur a dit par des mots? Car ici toute tirade littéraire doit passer dans des scènes significatives. En d'autres termes, le respect de l'oeuvre commande de la transformer en des plans suggestifs. Je prendrai en exemple les premières images du film. Elles sont admirables. Gilles Carle nous décrit le pays. Et pendant que se déroule devant nos yeux cette immensité à la fois saisissante et austère, on entend une voix qui nous rappelle que « nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés. » Pourtant ces paroles de l'inoubliable page de Louis Hémon terminent presque le roman. La fidélité de Gilles Carle l'a fait placer en ouverture et se justifie pleinement. Elle prophétise la finale du film (comme du roman d'ailleurs). Maria ne partira pas. Elle chassera les appels d'outre frontières car « il faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu. ». Ce pays vaste et solitaire, nous le découvrons par des plans successifs. Et c'est là, dans ce milieu éloigné et presque désert, que va se dérouler la vie de la famille Chapdelaine. Heureuse trouvaille.

Ce qui importe avant tout pour un cinéaste qui veut restituer une époque, c'est de créer l'atmosphère. Avec *Maria Chapdelaine*, nous sommes ramenés vers 1913, dans la région

du Lac Saint-Jean, précisément à Péribonka. Et toute l'ambition de Samuel Chapdelaine, c'est de « faire de la terre ». Voilà son tourment car, pour lui, il ne faut jamais s'installer. C'est ainsi qu'il a fait subir à sa famille cinq déplacements, toujours entêté de « faire de la terre » où l'horizon n'est jamais bouché et où les voisins restent toujours éloignés. Et cette terre toujours recommencée, comment est-elle? Rebelle, revêche, avare. Elle exige un labeur épuisant pour abattre les arbres, pour « des-soucher », pour la libérer de ce qui peut compromettre la culture, car ici les gens ne vivent que de la terre. Quel travail exigeant auquel se mêlent les femmes également! Le métier d'« habitant » — comme le dit expressément Lorenzo Surprenant — est un métier d'esclaves qui fait que chacun est soumis à la terre et à ses animaux. Mais travail indépendant qui demande à ne compter que sur soi et les siens.

Le film se déroule au gré des saisons. Et l'on sait que chaque saison amène ses joies et ses inconvénients. L'auteur a su nous faire passer de l'une à l'autre, nous permettant d'apprécier les travaux et les loisirs propres à chacune d'elles. Car dans ces vastes étendues, les « habitants » savent lire dans la nature, reconnaître les sortilèges de la pleine lune et deviner les incantations des « sauvages ». Il suffit de quelques plans un peu mystérieux pour suggérer la proximité des Indiens et leur vie au grand air ponctuée de cérémonies magiques.

Cette vie saisonnière est également rythmée selon les fêtes religieuses. Gilles Carle n'a pas écarté ces éléments qui imprègnent l'existence de ces gens voués à la terre. « Nous avons apporté d'outre-mer nos prières et nos chansons: elles sont toujours les mêmes. » Il y a là plus que

(1) Voir dans *Séquences*, no 104, avril 1981, l'étude d'André Fortier, « Maria Chapdelaine à l'écran », p. 17 à 30.

de la superstition, plus que du folklore. La pensée de Dieu habite ces gens, les aide à bien vivre et à transcender les jours gris d'une vie sans éclat. La fête de sainte Anne est associée à la cueillette des bleuets; les Chapdelaine déplorent la tempête qui les empêche de se rendre à la messe de minuit; Maria compte ses mille Avé dans l'espérance de retrouver François Paradis; Samuel Chapdelaine fera dire des messes pour le repos de l'âme de François Paradis, mort dans le bois. Dommage que les scénaristes aient éliminé le curé au chevet de Laura Chapdelaine mourante! Cela aurait été moins caricatural que de voir Maria traire les vaches, le chapellet à la main. Car la présence du curé s'affirme constamment dans le train-train de ce petit peuple. Le curé Cordelier fera sa visite de paroisse et en profitera pour confesser ses ouailles. Bref, tous ces gestes partent d'un sentiment religieux profond qui élève ces « colons » loin des bêtes dont ils ont la garde.

Pour rendre cette « paysannerie », il fallait une distribution homogène qui donne pleine véracité au jeu des acteurs. On peut dire que le choix de Gilles Carle, dans l'ensemble, a été heureux. Amulette Garneau traduit Laura Chapdelaine à la perfection. Son attitude, ses mouvements et sa diction donnent l'impression d'une de ces femmes fortes comme il y en a dans ces campagnes éloignées des villes. Quant à Yolande Guérard, c'est une agréable surprise de le voir incarner sobrement et dignement Samuel Chapdelaine avec sa voix et ses gestes graves. On peut dire que Claude Rich donne l'image d'un de ces prêtres optimistes qui se dévouent entièrement au service de ses paroissiens. Il faut savoir que les prêtres de ces régions étaient des missionnaires — particulièrement des Oblats de

Marie Immaculée — venus de France ou de Belgique. Le curé Cordelier est à la fois pasteur et conseiller. C'est pourquoi il propose à Eutrope et à Marie-Ange de se fiancer à Noël, comme il rappelle à Maria qu'elle se doit de rester fidèle à la terre. Gilbert Sicotte et Stéphane Quéry apportent aux fils Chapdelaine leur bonne humeur et leur entrain. Tous deux manifestent leur attachement à leur mère par l'argent qu'ils lui rapportent des chantiers et aussi par la douleur qu'ils éprouvent lors de sa mort. Les deux jeunes, Josée-Anne Fortin et Louis-Philippe Milot, glissent sans difficulté leurs espiègleries et leurs taquineries dans les personnages d'Alma-Rose et de Téléphore Chapdelaine. Les deux prétendants de Maria, Eutrope et Lorenzo campent deux hommes bien différents. Donald Lautrec a su se camoufler sous un masque et un costume qui en font un pseudo-Américain. Quant à Pierre Curzi, il a la carrure large et la démarche lourde d'un de ces cultivateurs tenaces qu'aucune rebuffade ne décourage. On peut dire que même les acteurs qui ne font qu'une brève apparition apportent leur note pittoresque au film. Que ce soit Paul Berval en marchand général présentant ses nouveaux « patrons » à Eutrope Gagnon; que ce soit Rolland Bédard en bedeau tirant les cloches; que ce soit Marie Tifo en maîtresse de poste annonçant la mort de François Paradis; que ce soit Gilbert Comtois en Edwige Légaré, homme engagé des Chapdelaine et j'en passe, tous marquent de leurs traits particuliers leur personnage.

Il reste les deux protagonistes qui constituent le duo d'amour du film: François et Maria. Le choix de Nick Mancuso peut paraître étrange. Il n'empêche que sa prestance, sa force, son courage et même sa timi-

dité en font le personnage séduisant créé par Louis Hémon. Faut-il regretter qu'il ait été doublé? A vrai dire, cela ne gêne aucunement, tant le travail a été bien fait. François Paradis est un personnage énigmatique et chaque fois qu'il apparaît dans un groupe, on dirait qu'il jette du mystère autour de lui. C'est vrai qu'il ne vit que dans les bois, ayant vendu définitivement sa terre et se livrant à la traite de fourrures. On comprend que Maria ne puisse résister à tant d'attraits.

Carole Laure en Maria Chapdelaine? C'est vrai qu'on ne s'y attendait pas tellement. Louis Hémon la présente comme « une belle grosse fille », puis il ajoute plus loin: « ses beaux cheveux drus, son cou brun de paysanne, la simplicité honnête de ses yeux et de ses gestes francs ». Eh bien! Carole Laure, oubliant tous les rôles qu'elle avait déjà remplis, s'est transformée en cette fille modeste, discrète, attentive à ses parents et aux soins du foyer, cuisant le pain, apportant de l'eau aux bûcherons... et conservant en son cœur le secret de son amour. Un amour pur et sincère. Un amour qu'alimente une foi inébranlable. Un amour à toute épreuve. À vrai dire, Gilles Carle a donné un rôle plus effacé à Maria que le romancier. Si c'est surtout la vie des défricheurs qui a préoccupé le cinéaste, le film n'est pas emporté par le souffle intérieur de Maria comme dans le livre de Louis Hémon. On s'en rend compte quand on compare la finale du film avec celle du roman. Il y a dans le roman un *balancement* qui renvoie sans cesse Maria d'Eutrope à Lorenzo et de Lorenzo à Eutrope, car sa fidélité à la terre est ébranlée. Ce débat qui se joue dans l'âme de la jeune fille, on ne le remarque pas vraiment dans le film qui se termine par son consentement à la demande d'Eutrope,

comme l'annonce la dernière phrase du roman.

Heureusement, les images de Pierre Mignot nous restituent des scènes inoubliables. Que ce soit le départ sur le lac alors que le bateau s'éloigne et qu'un panache de fumée strie le ciel; que ce soit la coupe du bois dans une forêt inextricable; que ce soit la cueillette des bleuets dans un vaste champ jaune comme une peinture de Van Gogh; que ce soit la tempête de neige où l'on sent le froid pincer brutalement le téméraire François Paradis; la beauté sauvage du pays du Nord du Québec nous apparaît dans son originalité primitive.

Quant à la musique de Lewis Furey, si elle semble passablement théâtrale au début — nous rappelant même des thèmes d'opéra —, elle se fait plus discrète par la suite, accompagnant les saisons avec soumission aux images.

Gilles Carle vient de nous donner un film d'une réelle beauté. Il n'a pas trahi le roman célèbre de Louis Hémon. Il l'a interprété avec intelligence et goût. Il nous le donne à voir en stimulant notre imagination. À sa manière, il apporte un témoignage. Maintenant nous pouvons oublier Julien Duvivier et Marc Allégret. La *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle, non seulement nous suffit, mais elle nous comble.

Léo Bonneville

**T**HE GREY FOX — Réalisation: Phillip Borsos — Scénario: John Hunter — Images: Frank Tidy — Musique: Michael Baker — Interprétation: Richard Farnsworth (Bill Miner), Jackie Burroughs (Kate Flynn), Wayne Robson (Shorty), Ken Pogue (Jack),

Timothy Webber (le sergent), Gary Reineke (le policier américain), David Petersen (Louis), Samantha Langevin (Jennie) — Origine: Canada — 1982 — 90 minutes.

Quand s'ouvrit la porte de la prison où il était renfermé depuis plus de trente ans, Bill Miner se retrouva dans le vingtième siècle. Bill Miner était un voleur de diligences; il en voulait plus à la cargaison qu'elles pouvaient transporter qu'aux passagers. Ses habitudes courtoises envers ceux-ci l'avaient même fait surnommer « le bandit gentilhomme ». Il exerçait sa profession, car pour lui c'en était une, dans les territoires du Sud-Ouest, peu de temps après la guerre de Sécession. On finit par l'arrêter alors qu'il était encore dans sa fringante vingtaine; quand il fut libéré trente-trois ans plus tard, il était presque un vieillard. On était en 1901.

Bill Miner emprunta d'abord les chemins de l'honnêteté. Il alla

travailler à la pêche aux huîtres sur les côtes de l'État de Washington. Aux propositions que certains lui faisaient de reprendre une vie de hors-la-loi, il répondait qu'il était un professionnel, donc un spécialiste et que sa spécialité n'avait plus cours, étant donné qu'il n'y avait plus de diligences. Un jour pourtant, il eut l'idée de s'orienter vers un autre moyen de transport, le train.

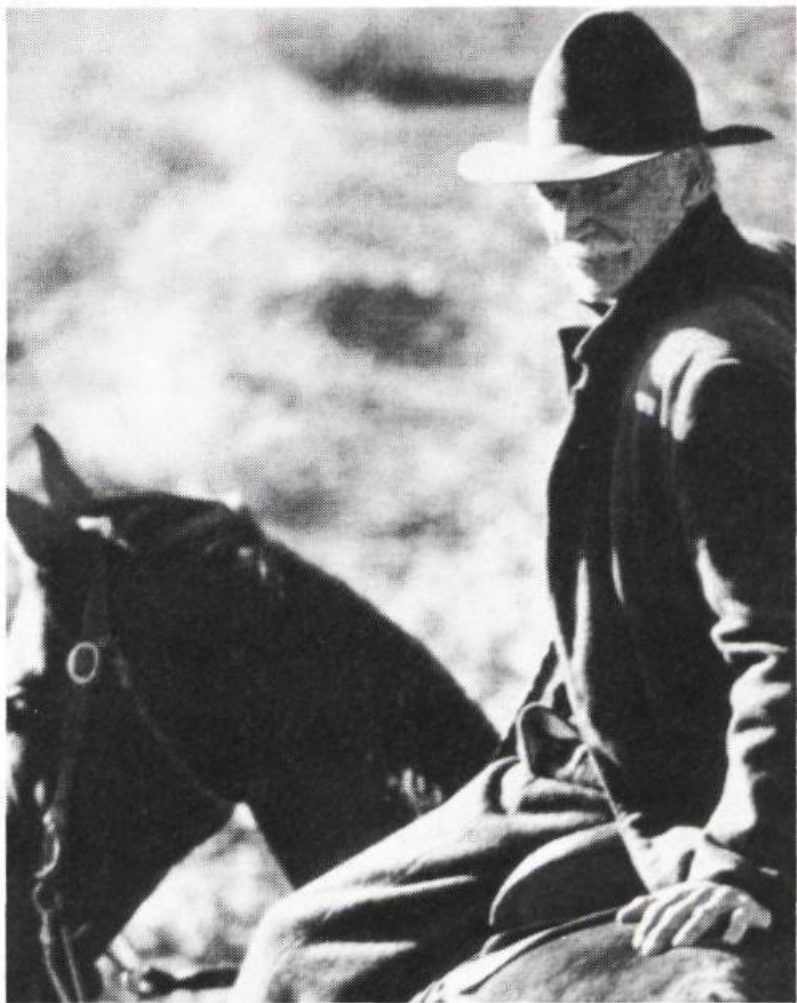
C'est de façon astucieuse que le scénario suggère ce tournant dans l'orientation de Bill Miner. Un soir, le vieil homme assiste à une manifestation de cette invention née depuis peu, le cinématographe. On présente un film tout neuf, tourné au New Jersey mais évoquant un épisode courant de la légende de l'Ouest: *The Great Train Robbery*<sup>(1)</sup>. Les réactions

(1) *The Great Train Robbery* est un film tourné en 1903 par Edwin S. Porter. Ce fut un des premiers films narratifs et surtout le premier western de l'histoire du cinéma.



du public sont houleuses; certains spectateurs vont même jusqu'à tirer sur l'écran lorsque le protagoniste du film semble viser le public. Bill Miner reste calme, même s'il est visiblement touché, mais un sourire se dessine derrière sa moustache blanche. Peu de temps après, il tente avec trois ou quatre complices son premier vol de train. C'est un échec lamentable. Poursuivi par la police, Bill Miner traverse au Canada, plus précisément en Colombie Britannique où il allait continuer sa carrière hasardeuse. Et voilà comment un hors-la-loi américain est devenu le héros d'un film canadien.

Devant l'assaut de la science-fiction, le western, genre naguère si florissant dans le cinéma américain (un auteur français allait même jusqu'à le qualifier de « cinéma américain par excellence »), a pratiquement disparu des écrans, malgré des efforts sporadiques pour le faire revivre. Il semble qu'il n'y ait plus que les étrangers pour s'y intéresser, à preuve ce phénomène européen des années 60 et 70, alors qu'il se tournait plus de westerns en Italie, en Espagne et en Allemagne qu'aux États-Unis même. Quand le réalisateur australien Fred Schepisi, auteur de *The Devil's Playground* et de *The Chant of Jimmie Blacksmith*, vint travailler en Amérique, c'est un western qu'il entreprit sous le titre de *Barbarosa*: le film, terminé depuis deux ans, n'a pas encore connu de distribution régulière. Et maintenant, il semblerait que des producteurs canadiens veuillent prendre la relève. Lors de la dernière distribution des « Genies », deux films du genre étaient en lice: *Harry Tracy*, succédané assez adroit dirigé par un réalisateur américain dans des paysages albertains tenant lieu de Colorado et *The Grey Fox* où les traditions prenaient un bain de nouveauté dans un contexte spécifiquement canadien. Ce



dernier film rafla à bon droit une demi-douzaine de prix et fut proclamé meilleur film canadien de l'année.

C'est la deuxième année de suite que le premier film d'un nouveau réalisateur reçoit cet honneur. L'an dernier, *Ticket to Heaven* de Ralph L. Thomas l'emportait sur *Les Plouffe* de Gilles Carle. Cette année, Phillip Borsos est honoré en tant que

cinéaste en même temps que son film remporte d'autres honneurs. Jusque là spécialisé dans le court métrage documentaire, Borsos s'était surtout fait connaître par un film intitulé *Nails* où l'on observait de près, et avec art, la fabrication de ces objets si familiers que sont les clous. Déjà s'y manifestaient le sens de la tradition et le goût du travail bien fait, une atten-

tion aux objets aussi qui se retrouve dans *The Grey Fox*; les inventions nouvelles du début du siècle y sont présentées avec un mélange d'amusement devant leur aspect vétuste (pour des yeux d'aujourd'hui) et d'admiration à cause de leur potentiel futur, qu'il s'agisse d'une simple épilucheuse de fruits, d'un appareil de projection ou d'un train.

Le respect des traditions pousse Borsos à inscrire dans son film des extraits de vieux westerns américains, créant ainsi un lien de parenté spirituelle non-équivoque. Pourtant *The Grey Fox* est bien différent des westerns d'antan, en ce sens qu'il ne s'agit pas d'abord et avant tout d'un film d'action; d'ailleurs, connaît-on beaucoup de westerns qui soient centrés sur un héros de soixante ans?

*The Grey Fox* est donc curieusement un western placide et pondéré, un écho assourdi des aventures pleines de bruit et de fureur originant de chez nos voisins d'en-bas. Il y a bien quelques échauffourées à l'occasion des rares coups d'éclat du protagoniste, mais même là le suspense perd ses droits à l'avantage d'une description souvent savoureuse des comportements: réactions des cheminots; allures mi-déterminées, mi-hésitantes de voleurs point trop endurcis. Toujours domine le souci de décrire des gestes plausibles reflétant d'une façon aussi peu arbitraire que possible l'état d'esprit de personnes dotées d'une certaine complexité psychologique, d'un certain mystère humain, reflétant aussi la véracité des faits d'après une recherche historique un peu poussée.

L'accent est donc mis sur les relations personnelles du héros avec ses compagnons d'aventure, avec ses concitoyens d'occasion. Entre deux mauvais coups, Bill Miner se cache sous un nom d'emprunt, George An-

draws, dans le village de Kamloops. Il s'y crée des liens d'amitié (et même plus) avec une suffragette, Kate Lynch, en même temps qu'il gagne la sympathie de l'officier de police local, qui est loin de se douter que le vieux prospecteur qu'il côtoie est un bandit recherché. Le film s'attarde plaisamment sur ces passages qui apportent à l'histoire un courant certain de sympathie ainsi qu'une touche de romantisme à travers une curieuse idylle entre une vieille fille aux idées féministes, brillamment interprétée par Jackie Burroughs avec des accents à la Katharine Hepburn, et ce cheval de retour qu'est Miner. Pas de sentimentalisme inutile pourtant dans ces descriptions, mais une approche mûre et directe, tempérée d'une ironie discrète. Même lorsque le hors-la-loi finit par être traqué et arrêté (par la Gendarmerie royale bien sûr), cela se fait sans pétarade et le contraste entre cette fin simple et véridique et les affrontements coutumiers des films populaires est bien soulignée par l'insertion au montage des souvenirs gardés par Miner de sa vision de *The Great Train Robbery*.

Pour une fois, la présence d'un acteur américain dans le premier rôle d'un film canadien se justifie amplement, d'autant que Richard Farnsworth campe son personnage avec toutes les nuances voulues, allant selon les circonstances de la circonspection à la témérité, de la morosité à un enthousiasme mesuré. Ancien cascadeur, acteur de second plan dans divers films américains, Farnsworth n'est pas à proprement parler une vedette, mais il s'impose ici par une savoureuse composition. Soulignons aussi la part importante apportée au film par le chef opérateur Frank Tidy qui a su composer une imagerie nette et fort belle, rappelant les gravures du début du siècle. Il faut féliciter Phil-

lip Borsos d'avoir déniché de tels collaborateurs et d'avoir lui-même orchestré les éléments de son premier film de long métrage de façon à en faire une oeuvre pleine et sympathique, un western astucieux qui ne se perd pas dans la grisaille.

Robert-Claude Bérubé

**R** IEN QU'UN JEU — Réalisation: Brigitte Sauriol — Scénario: Brigitte Sauriol et Monique Messier — Images: Paul Van Der Linden — Musique: Yves Laferrière — Interprétation: Marie Tifo (Mychèle), Raymond Cloutier (André), Jennifer Grenier (Catherine), Julie Mongeau (Julie), Julie Desjardins (Maude), Jimmy Bond (le pianiste), Madeleine Arsenaault (Rachelle), Jean-Pierre Saulnier (le disc-jockey), Marisol Sarrazin (Sylvie) — Origine: Canada (Québec) — 1983 — 101 minutes.

En tournant *Rien qu'un jeu*, Brigitte Sauriol comptait réaliser « non pas un documentaire mais un film choc. » Malheureusement, quand les mêmes situations se répètent, l'impact finit par s'éousser. On a vu quatre films sur l'inceste durant le festival de Cannes. Ce sujet est donc devenu une mode qui fait place à un tabou. Il n'y a rien de caché qui ne soit révélé; rien de secret qui ne soit dévoilé. Brigitte Sauriol cherche donc à dénoncer ce qui lui apparaît « important ». Et comme elle est femme, c'est aux femmes qu'elle entend parler. Le silence, c'est fini.

Voici donc Catherine (14 ans) qui s'amuse sur le lac quand son père vient la chercher. C'est dans la voiture que nous découvrons l'audace du père offrant son sexe à sa fille qui s'en détourne. « Tu aimes ça », lui

réplique-t-il. Mais Catherine, se sentant mal à l'aise, se réfugie dans le silence. En fait, depuis cinq ans une liaison tacite semble unir le père et la fille. Et c'est elle que nous regardons vivre dans un état constant de méfiance et de peur. Car elle conserve toutes ces choses en elle-même, se réfugiant dans le mutisme de l'introversion. Même ses amies la trouvent bizarre, tant elle vit un drame éprouvant. Si son père ne manque pas de la provoquer, toujours elle se démène pour l'évincer. Ce qui fait tourner le père vers sa petite fille Julie (9 ans). C'est avec elle qu'il cherchera son plaisir et qu'il obtiendra ses faveurs en la comblant de cadeaux. Jusqu'au jour où la mère surprendra sur le vif André et Julie. Et c'est ici que le drame éclate. Mychèle et André auront une rencontre pénible, mêlée de violence et de larmes. André abattra son jeu, exposera son « problème », sollicitera compréhension et appui de sa femme et promettra de se relever plus fort que jamais. Mychèle rentrera ses griffes, soutiendra son mari et finira par reconnaître que tout cela est la faute de... Catherine.

Si le sujet est bien l'inceste, toutefois le film passe par la communication. Tout est là. Quels sont les rapports père-filles, mari-femme? Sur les premiers, on constate que la provocation vient du père et non des enfants. Et on comprend facilement que Catherine devienne de plus en plus perturbée par une situation embarrassante et même insupportable. Quant à Julie, on peut supposer que son jeune âge ne lui permet pas de faire les distinctions nécessaires. Ce sont les rapports mari-femme qui méritent le plus d'attention. La scène où tous deux se trouvent dans un bar fait jaillir la jalousie chez André, face à Mychèle qui semble flirter avec le musicien. Tout cela n'est peut-être

« rien qu'un jeu », il n'empêche que chez André s'affiche une sorte de déception et de mépris. Les relations intimes des deux époux paraissent plutôt ternes. D'où peut-être le plaisir qu'André trouve chez ses enfants. Mais Mychèle reste fort gênée quand elle découvre André avec Julie. Elle rage intérieurement. Elle n'intervient pas. Pourquoi? Tout n'est pas explicite dans les images. Mais on comprend — après la fête de l'anniversaire de Catherine qui finit brutalement — que la mère veut « couvrir » son mari et faire retomber toute la responsabilité sur Catherine qui porte tout l'odieux des impudences de son père. Pourquoi donc? Parce que Mychèle, sans travail, est « à la merci de son mari » (dixit Brigitte Sauriol). Alors pour garder ses privilèges, elle préfère fermer les yeux et accabler sa fille.

Tout n'est pas aussi évident dans le film que le prétend l'auteur. Et le fait de la mère de s'en prendre à sa fille pour excuser le père ne paraît pas motivé par son besoin de sécurité. C'est le père qui supplie Mychèle de venir à son secours. C'est lui qui avoue sa détresse. L'épouse consent à se rapprocher de son mari. Mais est-ce pour lui-même ou pour elle-même? Tel est le dilemme que Brigitte Sauriol ne semble pas trancher. Quoi qu'il en soit, le film se présente comme une

tranche de vie familiale. La caméra se contente de filmer les personnages qui se rencontrent. On se croirait davantage au théâtre. Je prends comme exemple la scène dans laquelle Mychèle aperçoit son mari au fond d'un couloir, en train de recevoir les caresses de Julie. Mychèle est en avant-plan. Quand elle découvre la situation, elle se retourne vers nous dans un geste désespéré comme sur une scène théâtrale. Tout le film accuse une pauvreté de création cinématographique. De plus, jamais on n'aura vu un homme pleurer avec autant d'acharnement. André est le frère malheureux de Lucien (Brouillard). Tous deux rivalisent dans un déluge lacrymal. Si les deux enfants s'acquittent de leur tâche avec satisfaction, on peut dire que Marie Tifo fait de son mieux pour paraître plausible, tandis que Raymond Cloutier incarne lourdement un homme déséquilibré aux prises avec le sexe, comme dans *Mourir à tue-tête*.

Je ne crois pas que ce film fasse scandale malgré son sujet délicat. On en sort perplexé sur les volontés de l'auteur et même déçu qu'un tel sujet ait été traité si sommairement, sans grande psychologie. Au fait, ce n'est peut-être qu'une *freudaine*.

Léo Bonneville





# Images d'ailleurs

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



**L** A TRAVIATA — Réalisation: Franco Zeffirelli — Livret: Francesco Maria Piave — Musique: Giuseppe Verdi, opéra dirigé par James Levine, avec l'orchestre et les chœurs du Metropolitan Opera de New York — Images: Ennio Guarnieri — Décors: Bruno Carlino — Costumes: Piero Tosi — Interprétation: Teresa Stratas (Violetta Valery), Plácido Domingo (Alfredo Germont), Cornell MacNeil (Germont), Allan Monk (le baron Douphol), Axelle Gall (Flora), Pina Cei (Annina) — Danseurs: Ekaterina Maksimova et Vladimir Vassiljev, du théâtre Bolchoï de Moscou — Origine: Italie — 1982 — 112 minutes.

Opéra et cinéma procèdent tous deux du spectacle. Mais l'un peut-il, sans souffrir, se faire transposer par l'autre? En d'autres termes, l'opéra au cinéma est-il possible, et même valable?

L'opéra est un genre statique, où une action dramatique pourra être étirée ou répétée sans que le compositeur tienne compte de l'unité de temps. Seule la musique est maîtresse, dans la mesure où elle tient compte des sentiments des personnages, les exprime clairement et soutient une action dramatique à peu près plausible. Le cinéma, art de l'ellipse et de la litote, s'accommode mal de ces obligations, et tentera, selon le talent et le degré de compréhension du metteur en scène, de trouver les solutions qui clarifient l'action, tout en laissant chanter la musique sans le contraindre.

L'opéra au cinéma a, si j'ose dire, une longue carrière; certains essais utilisaient des vedettes (en Italie, Sophia Loren, en début de carrière, ou Gina Lollobrigida, dans des présentations discutables de *Aida* et *Cavalleria Rusticana*, sous la direction de Carmine Gallone. Mais ces dames

étaient doublées par Renata Tebaldi, avec plus ou moins de bonheur). D'autres essais du même style nous ont valu une *Traviata* (originaire d'Allemagne, à l'aube du IIIe Reich) puis un *Don Giovanni* avec, entre autres, le comédien français Jean Weber; tous ces gens-là étaient doublés. Ensuite, on tenta l'opéra tel quel, mais filmé, avec quelques vagues recherches sur le plan de la technique cinématographique. Herbert von Karajan fonda même sa propre maison de production, et distribua ainsi un *Rosenkavalier*, un *Aida*, un *Noces de Figaro* et deux de ses productions de Salzbourg. Mais cela ne constituait qu'un pis-aller, puisque la production scénique originale se contentait d'être filmée avec plus ou moins de talent; mais au moins, les voix que l'on entendait appartenaient-elles à celles et ceux qu'on voyait sur l'écran.

Puis Ingmar Bergman, avec *La Flûte enchantée*, et Joseph Losey, avec *Don Giovanni*, tentèrent de réaliser une oeuvre originale, à partir de la musique et du livret proposés par le compositeur, Mozart en l'occurrence. Le premier comprit fort bien ce qu'il pouvait faire, puisqu'il se situait à la charnière d'activités théâtrales autant que cinématographiques, toutes deux avec un égal bonheur; le second rata magistralement son coup en s'empêtrant dans le joli et le cinématographique au détriment de l'expression musicale<sup>(1)</sup>. Zeffirelli se situe dans ce courant de « récréation » et ce film, qu'il voulait faire avec Maria Callas en 1960, c'est avec Teresa Stratas qu'il le réalisera, en 1982, puisque la mort avait fauché Maria et ses grands projets.

— *L'oeuvre*: L'opéra est né d'une rencontre fortuite de Verdi avec la pièce d'Alexandre Dumas fils, *La*

*Dame aux camélias*. Verdi comprend tout de suite que Dumas est un révolutionnaire audacieux, et ouvre la voie à un théâtre totalement neuf dans son esprit comme dans ses techniques. Et l'opéra, qui connaîtra un fiasco retentissant lors de la première au théâtre de la Fenice, à Venise, en 1853, justement en raison de cette audace littéralement transposée sur la scène et... chantée (!!!), sera finalement accueilli par la postérité comme l'une des oeuvres les plus marquantes du répertoire lyrique et, avec *Carmen*, l'une des plus souvent jouées depuis sa création.

— *Le film*: Zeffirelli avait été l'assistant de Luchino Visconti lors de sa création la plus saisissante: *La Traviata* de 1955, à la Scala de Milan, avec Maria Callas et Giuseppe di Stefano, dans des décors et costumes de Lila de Nobili. Un témoin de ces représentations triomphales (Jacques Bourgeois) souligne le « véritable miracle de la visualisation scénique par rapport à la façon dont elle assimilait la musique. Remettre les opéras dans le cadre de leur époque, tel était le principe de l'esthétique de Visconti. C'est pourquoi celui-ci avancera d'un quart de siècle l'action de la pièce de Dumas, à une époque où les "grandes cocottes" constituent l'apothéose de la femme-objet-de-luxe. »

Zeffirelli assume à son tour une mise en scène de *La Traviata*, avec Callas, pour Dallas en 1960, qui s'inspire directement de celle de Visconti et que l'on retrouve sur de nombreux plans au cinéma. Zeffirelli affirma ensuite que seule Teresa Stratas pourrait remplir le vide laissé par Callas, tout au moins pour le film qu'il envisageait.

Alors, en définitive, que reste-t-il de tout cela dans le film qui a fait courir toute l'Europe, et que

(1) Voir *Séquences*, no 84, pp. 28 à 31, et no 102, pp. 39 à 42.

certains considèrent comme le meilleur opéra jamais filmé?

Incontestablement, Zeffirelli, qui connaît sa matière à fond, a réalisé un travail exceptionnel de recherche et de montage, un peu trop même, à mon avis. J'oserais ajouter que finalement la mariée est un peu trop belle! Ce parti pris de recherche cinématographique, cette obsession de vouloir traduire la moindre note ou expression par un mouvement de caméra deviennent finalement lassants. Placido Domingo, interviewé par Isabelle Partiot dans « L'Avant-Scène Opéra » d'avril 1983 (numéro consacré à *La Traviata*), déclare que « le soin et le génie avec lequel Zeffirelli travaille pour prendre chaque scène sous plusieurs angles et ainsi trouver le ton juste l'a heureusement surpris. Le seul tournage du "Brindisi" a requis quatre jours de mise au point... » Et voilà justement où je voulais en venir: cette surabondance de détails, cette profusion de mouvements de caméra, cette juxtaposition d'éléments « révélateurs » nuisent finalement à la cohésion du tout. Le Brindisi, justement, en est un exemple frappant: le montage, morcelé, ne s'attache à aucun des personnages, saute de l'un à l'autre, donne un bout ici, une note là, et la grande envolée lyrique, qui doit obligatoirement être unifiée pour traduire exactement ce mouvement giratoire voulu par Verdi et décrit dans la musique, tourne finalement en volutes creuses autour d'un axe dont on ne devine ni le moyeu, ni les extrémités.

Par contre, beaucoup de touches légères, admirables et dignes d'un grand metteur en scène: le jeune garçon grâce auquel nous découvrons Violetta mourante, l'attente d'Alfredo sous la pluie pour répondre, en contre chant (et contre-champ!) au Sempre Libera de Violetta, et surtout,

surtout l'étonnante séquence où Alfredo, ivre de rage et de désespoir, traîne Violetta devant ses invités pour lui jeter à la face l'argent dont, croit-il, elle a besoin pour se faire payer ses faveurs. Cela était seulement possible au cinéma, et si le film avait maintenu cette qualité tout le temps, il aurait alors été le chef-d'oeuvre que j'aurais souhaité voir, et conserver dans mon coeur. À côté de ça, de ridicules numéros de productions pour lesquels on va chercher des vedettes du Bolchoï! Je vous demande un peu! Zeffirelli n'a-t-il donc jamais entendu parler de l'admirable chorégraphie d'Antonio Gadès réalisée pour *La Traviata* de 1955, tellement précise, juste et intelligente? Ce sont les invités de Flora qui se déguisent en matadors, et non des super vedettes engagées pour faire un numéro de cabaret glorifié!

J'ai aussi particulièrement

aimé les costumes, qui recréent avec une irréprochable justesse la mode française sous Charles X, mais moins les décors, qui m'ont semblé un peu trop fastueux pour une simple demimondaine. Sa maison ressemble au palais de l'Elysée, et Zeffirelli l'utilise comme tel. C'est un peu trop.

— *L'interprétation:* Teresa Stratas, que je connais bien, est ici semblable à elle-même: extraordinairement belle, et tout à fait apte à justifier la passion d'un Alfredo entre deux âges (et non plus le jeune amant de 23 ans mis en scène par Dumas fils), et avec une voix souvent très belle, parfois criarde et aigre. Son emploi n'est pas celui de soprano lyrique, comme était Callas, mais bien plutôt de soprano dramatique. C'est pourquoi sa *Lulu* à l'opéra de Paris était une telle réussite — indépendamment de la sublime mise en scène de Chéreau — et pourquoi, vocalement,



sa Traviata n'est pas toujours convaincante. À part cela, prestations remarquables des deux hommes: Domingo est certainement l'un des Alfredo les plus intéressants de l'heure, et MacNeil est admirable de force et d'intelligence dans ce rôle si difficile du père Germont, mais si admirablement écrit!

Enfin, la grande vedette du film, à mon avis, c'est James Levine, dont l'impeccable direction d'orchestre, la conception d'ensemble et le choix des tempi font de la trame musicale un véritable régal pour l'oreille, et établissent un ordre de référence dont le seul égal demeure pour moi l'enregistrement pirate de Giulini, avec Callas, en 1955.

Les autres chanteurs se montrent à la hauteur de la tâche, et suivent correctement les indications du chef et du metteur en scène.

En définitive, une oeuvre qui est loin de laisser indifférent, mais que je conseillerais davantage à ceux qui n'aiment pas l'opéra, qu'à ceux qui le connaissent et l'aiment avec discernement.

**Patrick Schupp**

rien d'attendre, à ce Rupert Pupkin. Il fait même preuve d'une patience d'ange, attendant tranquillement que ses rêves se réalisent. Mais il y a attendre et attendre, et cela, il s'en rend bientôt compte. Car on ne devient pas le Roi du rire du jour au lendemain, même si on y travaille fort, passant des heures et des heures à réciter ses blagues devant un miroir. Il faut forcer sa chance, embêter les gens en place, les convaincre que devant eux se tient la nouvelle coqueluche des téléspectateurs. Et, si tout cela ne donne aucun résultat, prendre d'autres moyens. Ce que notre pauvre Rupert ne tarde pas à faire. Même qu'il utilise les grands moyens. Avec l'aide d'une copine complètement cinglée, il enlève l'animateur-vedette de talk-show le plus écouté au pays, Jerry Langford, et menace de le tuer si on refuse de le mettre en ondes sur cette même émission. Tout simplement.

Le cinéma de Martin Scorsese est d'une simplicité désarmante. Et c'est ce qui fait sa force. Rien, pas même son goût occasionnel pour la stylisation (voir *Raging Bull*), ne vient entraver son propos. Comme tous les autres jeunes cinéastes de son pays, il se veut d'abord et avant tout un fabuleux conteur. Ce qui le différencie des comparses de sa génération (Spielberg, De Palma et compagnie), c'est que, pour lui, l'acteur demeure sacré. Il n'intègre donc pas l'acteur à son film, mais bâtit ce dernier autour de celui-ci. De là à dire que Scorsese se limite à servir attentivement le comédien, il n'y a qu'un pas, qu'on ne pourrait, par contre, franchir. En effet, même si son cinéma est un cinéma d'acteurs, sa réalisation dépasse le respect figé de Redford, la servitude de Mazursky ou de Lumet. Car sa vénération du comédien est lyrique, magnifiée, passionnelle. Martin Scorsese se situe dans la tradition

des conteurs romantiques, dans la lignée du John Huston des premiers jours, et de Nicholas Ray, ces metteurs en scène qui surent toujours transpercer la force de leur vedette pour imposer la leur.

Quelle surprise, alors, de se confronter à cette mise en scène transparente et quasi-inexistante de *The King of Comedy*! Sans être particulièrement froide et figée, sa réalisation, en effet, ne nous donne à voir rien de ce qui caractérise le romantisme de Scorsese. Les mouvements de caméra de *Raging Bull*, le montage de *Taxi Driver*, le flamboiement de *New York, New York*, tout cela se situe loin de ce long métrage qu'on qualifierait volontiers de banal.

Mais voilà. *The King of Comedy* est tout, sauf banal. Scorsese a fait de cette histoire grotesque et bouffonne une réussite totale. Qui plus est, il n'a pas reculé devant l'humilité afin de mieux servir le scénario somme toute quelconque de Zimmerman. Sa discrétion, qui vient par surprise après le lyrisme si provocateur de *Raging Bull*, loin de constituer une faiblesse, rehausse complètement le film. Car Scorsese, s'il a renoncé, cette fois, aux effets criards qui faisaient la beauté de ses longs métrages précédents, n'en continue pas moins de modeler à sa façon cette drôlatique aventure, par application de petites touches révélatrices et inspirées. Question de traiter différemment son thème de prédilection.

Car *The King of Comedy* se présente comme une variation sur un thème fort connu des fans du réalisateur italo-américain: la soif de réussir, le besoin irrésistible qu'éprouvent certaines personnes de se sortir de leur anonymat. L'obsession du rêve américain, déformée jusqu'à la folie, menant à tous les excès pour ceux dont les issues sont limitées. Le meur-

**T**HE KING OF COMEDY  
— Réalisation: Martin Scorsese — Scénario: Paul Zimmerman — Images: Fred Schuler — Musique: Robbie Robertson — Interprétation: Robert De Niro (Rupert Pupkin), Jerry Lewis (Jerry Langford), Diahnne Abbott (Rita), Sandra Bernhard (Masha), Shelley Hack (Cathy), Tony Randall (lui-même), Ed Herlihy (lui-même), Lou Brown (chef d'orchestre), Margo Winkler (réceptionniste) — Origine: États-Unis — 1983 — 101 minutes.

« Really, I don't mind waiting. »

C'est vrai que ça ne lui fait

tre pour le Travis de *Taxi Driver*, l'instinct de destruction pour Jake LaMotta dans *Raging Bull*. Et le kidnapping pour Rupert Pupkin. Un thème d'autant plus près de Scorsese, qu'il a lui-même vécu le douloureux produit de cette quête du vedettariat-à-tout-prix, alors qu'un dénommé John Hinckley, voilà quelque temps, tenta d'assassiner le Président Reagan afin d'être remarqué par Jodie Foster, la jeune star de *Taxi Driver*. Donc, juste retour des choses: pour *The King of Comedy*, Scorsese s'inspire d'un fait divers qu'il a lui-même, en quelque sorte, inspiré.

Première variation: dans ce dernier film, les personnages ne sont pas des violents. Les moyens qu'ils emploient, leur attitude, leur caractère ne relèvent pas d'une rage hyperréaliste d'arriver à leur fin. Rupert et son amie Masha (merveilleusement interprétée par Sandra Bernhard) sont depuis longtemps coupés de toute réalité. Ils vivent dans un monde d'illusions, perdus dans leurs rêves (elle, s'offrir une nuit d'amour avec son idole, Jerry Langford; lui, se voir invité à l'émission de télé que Langford anime). Ils ne sont pas des animaux qui se battent pour survivre. Ils sont des enfants qui « fantasment » à voix haute. Toute la différence est là.

*The King of Comedy* ne se présentera donc pas comme un drame réaliste, mais comme une comédie aux accents surréalistes. Et c'est là que la démarche de Scorsese s'avère d'une finesse remarquable. Cet aspect quasi-surréaliste, il ne l'atteindra pas en ayant recours au slapstick, au sabotage pur et simple de la logique, non. Il travaillera plutôt selon une méthode rappelant Magritte. Sa réalité ne sera chambardée que par l'intrusion d'un élément qui lui semble totalement étranger, tout comme le peintre pou-

vait rendre une pomme irréaliste en la coiffant d'un chapeau. Ne serait-ce de cet élément, le ton deviendrait sérieux, crédible, concret. Banal. C'est ainsi que l'atmosphère du film s'appuie sans cesse sur un tel élément dont elle dépend entièrement.

À commencer par la distribution. Car Scorsese, dès le départ, subvertit son film, son cinéma d'acteurs, par un élément-clé: Jerry Lewis, dans le rôle de l'animateur Jerry Langford, vedette blasée, idole fatiguée et paranoïaque. L'idée est tout simplement géniale, et, à la limite, on pourrait dire que le film vaut d'être vu ne serait-ce que pour en apprécier la magie. Si De Niro donne une performance dont on pouvait s'attendre de sa part, Lewis (plus par son rôle que par ses talents de comédien) vole le spectacle tant il perce l'écran par son sérieux morbide et son cynisme incurable. Intégré dans le long métrage, il agit en catalyseur irremplaçable, l'ensemble ne prenant sens que par lui.

Si le ton de *The King of Comedy* est ainsi conditionné par la présence de Lewis, l'évolution dramatique du film est entièrement dépendante du personnage de Pupkin, celui par qui tout se met en branle. Sans ce Pupkin, le milieu de la télévision américaine présenté dans le film demeurerait de marbre, atrocement vrai, donc inintéressant. C'est Pupkin qui le bouleverse, qui le démonte et en montre les mécanismes internes, c'est par lui que le scandale arrive. Sans Pupkin, une salle d'attente n'est qu'une salle d'attente. Avec lui, elle se transforme en scène de vaudeville, en salon de psychiatre, elle prend une nouvelle dimension, étrange mais semblant beaucoup plus vraie ainsi. Comme si, après Magritte, seules les pommes coiffées d'un chapeau nous paraîtraient naturelles.

Cet effet de débalancement se répercute tout au long du film. Prenez un souper aux chandelles bien ordinaire, mais ligotez un des convives avec du sparadrap, et tout bascule.



Montrez-nous un personnage assis confortablement dans une chaise, et faites-le côtoyer une silhouette en carton de Liza Minnelli, par exemple. Faites-nous entendre, au cours d'une scène normale, la voix d'une maman invisible et mystérieuse, pour que tout de suite cette scène prenne une toute autre allure. De même qu'une table à dîner convenablement servie se métamorphose lorsqu'un revolver traîne dans une des assiettes.

C'est donc le débalancement de la réalité, l'intrusion du désordre et de l'irrationnel dans l'ordre et le rationnel que nous donne à voir Scorsese, et de façon si habile. L'intrusion de la folie dans un monde trop intelligent, la présence d'une passion illimitée de réussir dans un univers où pourrissent ceux qui ont réussi. L'espoir du désespéré rencontrant le désespoir du vainqueur. On ne pourrait faire qu'un reproche à cette peinture sans complaisance. C'est que, dans cette jungle où les grenouilles se gonflent si ridiculement afin de ressembler aux gros boeufs las et dégoûtés, aucun personnage n'attire notre sympathie. Du frondeur Arlequin ou du triste Pierrot, aucun de ces clowns ne paraît digne de notre estime, mais ce serait un reproche bien mince, sans réelle importance et, qui plus est, pas très sincère. Car, convenons-en, tout comme Scorsese qui, dans le rôle d'un réalisateur de télévision, rit des blagues de Rupert Pupkin, le personnage de De Niro, qui a tout à gagner, interpelle notre penchant naturel pour les « aspirants » de tout acabit.

D'autant plus qu'un peu de désordre, au cinéma, du moins, est toujours le bienvenu. Surtout lorsqu'il est aussi méticuleusement préparé et intégré. *The King of Comedy* est le type même du film qui tente le tout pour le tout afin de nous divertir intelligemment pendant près de deux heu-

res. Et, s'il ne nous éblouit pas particulièrement en nous en mettant plein la vue (dramatiquement et/ou formellement) l'on se doit quand même de l'applaudir avec chaleur.

En effet, comme le dit lui-même Rupert, ne vaut-il pas mieux être roi pour un soir, que rien du tout pour la vie?

**Richard Martineau**

**L'ÉTOILE DU NORD** — Réalisation: Pierre Granier-Deferre — Scénario: Michel Grisolia, Jean Aurenche et Pierre Granier-Deferre, d'après le roman « *Le Locataire* » de Georges Simenon — Images: Pierre William Glenn — Musique: Philippe Sarde — Montage: Jean Ravel — Interprétation: Simone Signoret (Louise Baron), Philippe Noiret (Édouard Binet), Fanny Cottenette (Sylvie), Julie Jezequel (Antoinette), Jean Rougerie (M. Baron), Jean-Pierre Klein (Moïse), Gamil Ratis (Nemrod) — Origine: France — 1982 — 120 minutes.

C'est une pyramide de bon film! Pourquoi parler des pyramides? Parce qu'on voit les célèbres monuments de Chéops, Chéphren et Mykérinos à l'ombre de *L'Étoile du Nord* qui file son petit mystère de chemin entre la Belgique et Paris. Parce qu'elles sont omniprésentes dans le film à la manière d'un symbole lancinant qui vous travaille son leitmotiv comme un boléro de Ravel. Les nombreuses « fuites » en Égypte qui parsèment l'itinéraire du film me font penser à la publicité subliminale. La mystérieuse Égypte vous hante comme par enchantement à telle enseigne que le désir d'y aller un jour s'insinue dans vos projets de voyages. J'y ai vu aussi comme une sorte de

montage pyramidal dans le fait que les souvenirs projetés par Édouard Binet sur ce pays deviennent le siège de la motricité et de la sensibilité de toute cette affaire dite policière.

Pour continuer dans la même veine, j'irai chercher mes comparaisons surtout en géométrie. Premièrement, dans une pyramide régulière, on retrouve l'apothème qui est la hauteur de chaque triangle latéral. C'est ici que je situe la présence assidue de l'Égypte dans la marche du récit filmique.

Deuxièmement, dans toute pyramide qui se respecte, on remarque un tronc, la partie solide qui part de la base jusqu'au plan sécant. Cette partie la plus importante de ce drame se situe nettement au coeur d'une étude psychologique qui observe l'évolution d'une relation étrange entre Édouard Binet et Louise Baron.

Troisièmement, une pyramide tronquée, c'en est une dont on a retranché, par un plan sécant, la partie contenant le sommet. Dans l'adaptation du roman de Simenon, les scénaristes ont privilégié le plan psychologique au détriment du drame policier. On ne s'en plaint pas. L'humain prend le dessus sur la machine policière. C'est un troc fascinant. Maintenant que nos coordonnées sont en place, partons à la recherche du problème.

L'apothème de ce drame se nourrit à même la présence obsédante de l'Égypte. Présence véhiculée par un Français, Édouard Binet, qui doit quitter ce pays en janvier 34 pour aboutir en Belgique, le mois suivant. On découvre peu à peu que ce personnage si amène est un escroc sur les bords. Homme d'aventures, il serait même mythomane. Là-bas, en bon professeur, il vivait à l'ombre d'une chanteuse célèbre, Jasmina, qui lui a donné sa bague avant de mourir. Ce

rubis représente à ses yeux la chose la plus précieuse du monde. Jusqu'au jour où il se voit contraint de le vendre. Question de survie. Après expertises, on découvre que la bague n'a aucune valeur: elle est en sucre. Édouard se refuse toujours à croire cette supercherie. Et c'est aux rêves qu'il confiera cette maldonne comme pour conjurer le mauvais sort qui s'est abattu sur lui. Débarqué dans une pension de famille en Belgique, sa chambre deviendra une vraie minicasbah avec la voix de Jasmina sur disque. Il s'habille à l'avenant. Tous ses propos sont empreints de références à l'Égypte. Le matin, par exemple, il vous avoue avec un naturel déconcertant: « J'ai dormi comme une momie. » Il explique à Mme Baron avec minutie le rituel du repassage dans ce pays dont l'immémorial soleil veille à déposer de la dorure sur toutes choses, anciennes et nouvelles. Pressé de fuir la Belgique, il donnera aux pensionnaires des souvenirs d'Égypte, comme de juste.

Quant à la partie solide du récit, on la savoure à l'intérieur de cette pension familiale à Charleroi. Cette pension chaleureuse dans un climat terne et les premières fureurs du nazisme est dirigée d'une main vigoureuse par Mme Baron. Sous des apparences froides — elle reçoit sèchement une de ses filles —, on découvrira une ménagère attentionnée qui veille sur chacun de ses « protégés », formant une sorte de société des nations. Elle sympathisera d'une façon spéciale avec « ce malade qui a besoin de repos ». Les souvenirs d'Édouard rejoignent en elle le désir de voyager à travers le vaste monde. Désir depuis longtemps contrarié. S'établit entre eux une connivence telle que Louise Baron ira même jusqu'à lui confier le plus grand secret de sa vie, au sujet d'un certain Albert, le fiancé mou-

rant. Aveuglée par les sables ensoleillés de Binet, elle se refusera à croire Édouard coupable du crime crapuleux dont il est accusé. Cependant, comme ce soleil d'Égypte devient une plaie de plus en plus purulente à cause de soupçons solidement fondés, elle devra se faire une raison. Mais le cœur la poussera à lui ménager une fuite à la dernière minute. Elle ira même assister à son départ pour le bagne. Confier ces deux rôles principaux à deux monstres sacrés, c'est vraiment gâter les spectateurs. On en sort ébloui et ému. Il faut voir Simone Signoret raconter avec passion le drame d'Oedipe qui tue son père et couche avec sa mère sans le savoir. Ce qui rend cette scène si intéressante, c'est que Mme Baron ne se doute pas qu'une tragédie d'un autre ordre menace de se dérouler à l'intérieur de sa grande famille. Tragédie provoquée par Édouard, le sphinx de plus en plus encombrant.

Au sujet de la pyramide tronquée, disons que la trame policière se fait discrète à côté de la relation amicale, Binet-Baron. Il faut savoir que Binet, en rentrant d'Égypte, s'associe avec Sylvie, une danseuse belge qu'il présente à Memrod sur le bateau. Ce dernier aime les belles dents de ses maîtresses qu'il torture à l'occasion. Il se croit tout permis, parce qu'il se vautre dans l'or. Dans le train de *L'Étoile du Nord*, Binet tuera Memrod. C'est alors que Sylvie aura pitié d'Édouard et le cachera dans la pension de sa mère.

Avec ce film, on n'éprouve aucun remords à raconter l'intrigue. Parce que même si on sait qu'Édouard est coupable, l'intérêt véritable se noue autour de nos deux tourtereaux. C'est d'ailleurs Louise qui expliquera le comportement bizarre de son locataire par une sorte d'état second qui aurait causé une amnésie qu'un cauchemar est venu réveiller.



Quant aux 17 coups assénés sur la tête de la victime, la résistance du blessé aurait provoqué l'acharnement de l'agresseur. « Nous avons tous quelque chose à cacher », dixit Édouard.

*L'Étoile du Nord*, c'est un rubis de film, serti par une distribution remarquable. Ce n'est pas du toc. Un film qu'on garde dans son écrin à souvenirs comme un bon moment de cinéma passé sous une bonne étoile.

**Janick Beaulieu**

**L A FEMME TATOUÉE**  
 Réalisation: Yoichi Takabayashi — Scénario: Chiho Katsura, d'après une nouvelle de Baku Akae — Images: Masaru Sato — Musique: Toshiyuki Shozu — Interprétation: Masayo Utsunomiya (*Akane, la femme tatouée*), Yuhsuke Takita (*Fujieda, son amant*), Tomisaburo Wakayama (*le vieux tatoueur*), Masaki Kyomoto (*Harutsume, le jeune tatoueur*), Naomi Shiraishi (*Haruna*), Harue Kyo (*Katsuko*), Taiji Tonoyama (*Horiatsu*) — Origine: Japon — 1980 — 108 minutes.

Le romancier Tanizaki a écrit un essai intitulé « Éloge de l'ombre ». Ce titre dit à la fois ce qui m'a séduit dans *La Femme tatouée* et pourquoi mon contentement n'est pas absolu.

Trois thèmes dominent le film et font de leur enchevêtrement son sujet. Il s'agit du temps, de l'art et de l'érotisme. Si c'est ce dernier qui semble attirer les foules, notons qu'il a une fonction seconde par rapport aux deux autres. De même que c'est le désir de l'amant, comme celui de triompher de sa rivale, qui poussera

l'amante à consentir au tatouage, de même c'est la peau de la femme au moment du coït qui se révèle au maître à la fois le meilleur matériau et la meilleure expression de cette « fleur de neige », cette rencontre de l'enchantement du beau apparue à l'ombre du tragique de son évanescence. Enfin, si l'art est souffrance, si l'amour pour lequel on accepte de se laisser « marquer » par l'autre est souffrance pire que celle que l'on soupçonnait, le rapport des corps sans autre mot que le nom de l'amant, est protestation, révolte, refuge contre la souffrance. Il n'y a pas ici plaisir de la souffrance, mais, concomitant à elle, en opposition à elle. Cette association dans le souvenir pourra faire qu'il y ait désormais plaisir par la souffrance. Cela même n'est pas sûr. De l'horreur face à la souffrance des premières incisions, au choix d'une incision plus douloureuse, il y a ce passage de la souffrance refusée au consentement qu'elle existe, et, par là, à la possibilité de la dominer.

Dans cette entreprise, les hommes sont quémandeurs et remplis de remords. Le pôle masculin blesse,

met l'oeuvre au-dessus du rapport concret, mais c'est par là qu'il est sacrilège. L'amant et le maître supplieront donc la femme tatouée. Le maître, en outre, par deux fois, sans dire le secret de sa méthode, préviendra l'amante de la difficulté de l'entreprise, du fait que ce dessin, destiné à être invisible, marquera sa vie en l'insérant dans le cercle des tatoués. Le pôle féminin, disponible, d'abord par amour, puis par compassion et curiosité pour ce que révèle, de soi, l'expérience en cours, non seulement agit, par cette disponibilité sur l'artiste, mais se révèle, alors qu'il était à l'origine inspiration, seul capable de mener à terme l'oeuvre. En effet, la « fille » du maître donnera l'incision finale. Ainsi le film, par le biais des rapports homme-femme, exprime-t-il le jeu des forces du yin et du yang en tout être humain. L'art et ses exigences (la fin justifie-t-elle les moyens?), tel est donc le sujet du film.

Face à cet art, Takabayashi choisit de se situer dans le prolongement de sa tradition. Par le choix du motif tatoué, emprunté à Kuniyoshi, il nous renvoie à une période qui vit





la fin de l'isolement nippon, les craquements dus aux pressions internes et externes, une esthétique de la crispation et de la dissonance par opposition à celle d'Harunobu. Par le choix même de l'art comme sujet du film, du tatouage et de l'architecture d'un intérieur ancien, des temples, il répond à une tendance millénaire en tout art japonais d'en prendre un autre comme objet de son propos. En escamotant tous les bruits à l'exception de celui de l'incision (coût rapide) de la guitare japonaise entendue par les passants de Kyoto (et ainsi le seul instrument ancien est-il bruit environnant), de la clochette au chevet du maître défunt, de la cloche de bronze simultanément à cette veillée funèbre (bouddhisme connoté), du moteur de la voiture ou du passage sur les rails (seuls bruits de la modernité), il nous renvoie à la volonté de peindre un univers intérieur. Si la musique est produite par violons et flûtes, les sonorités qu'on entend seront conformes aux usages mélancoliques ou obsessifs du cinéma nippon. La flûte, en son crescendo, renverra au point le plus exalté d'une danse de nô, pour dire la friction du tragique et du plaisir, tandis que les instruments à cordes diront le souvenir affectueux qui provient du fait que cette expérience est, pour les protagonistes, leur histoire et, à ce titre, aimée. Enfin, les lents travellings donnent visuellement cette qualité d'ambiguïté qui fait l'apport spécifique de l'art. Si, comme le rappelle Jankélévitch, la musique est art par excellence de l'ineffable, du trop-plein à dire, alors le choix des éléments susdits devient, en conjuguant le découpage spatial issu de l'héritage plastique et le découpage sonore issu de l'héritage sonore un jeu dans l'ombre, le jeu du non-explicable.

Ce qu'il s'agit ici d'organiser, d'exprimer, c'est notre rapport au

temps. Non seulement le début du film (40 mn) est-il composé de flashback, chacun en contenant un autre qui éclaire la raison de la présence du protagoniste à tel endroit, mais encore, si la chair paraît en même temps le canevas le plus précieux et le sujet d'émerveillement le moins épuisable, c'est que le grain de la peau, dans sa fraîcheur évanescence, appelle le désir de braver la loi de l'éphémère en dessinant ce motif qui résistera au temps, le temps que dure toute chair. Le dialogue lui-même fait référence au temps: cinq ans, vingt ans, une fois par semaine, dans un ou deux ans etc. Ainsi se trouve conjugués l'éros qui déclenche la prise de conscience, le temps, qui menace toute entreprise humaine, et l'homme lui-même, et l'art qui serait volonté de construire en dépit du sentiment de vanité laissé par le sens trop vif de l'éphémère.

On comprendra pourquoi, si la dernière demi-heure du film me paraît justifiée, en rappelant que c'est le créateur et ce qu'il impose aux gens qui l'entourent qui est au coeur du film, et non, en soi, le rapport des amants, elle me déçoit en explicitant les rapports du maître et de l'apprenti. De poème tout en ambiguïtés, le film passe au suspense sans surprise, car l'aveu que la mère de l'apprenti lui avait fait ce tatouage au dos, et de la découverte du deuxième volume complétant celui donné par la mère, nous aurions conclu à la paternité du maître. Le suicide de l'apprenti exprimé dès avant le générique, et cette découverte de la paternité du maître nous auraient mené au secret du fils. En sortant de l'ombre le ressentiment du fils, le réalisateur sort du ton donné initialement au film. Mais peut-être l'homme moderne a-t-il trop pris l'habitude de s'expliquer pour pouvoir soutenir une esthétique de l'ombre.

La dernière fois que l'on

voit vivant le maître, c'est au pied d'un escalier de pierres; il regarde vers le sommet, là où nous avons vu que se tenait la femme tatouée. Mais c'est comme si c'était vers nous qu'il regardait, à nous qu'il adressait sa prière.

À la toute fin, la femme tatouée, dans le super-express qui la ramène à Tokyo, entraîne avec elle le secret de ce qu'elle est devenue, touchant ce cristal dessiné par l'apprenti à l'aisselle.

Il neige comme au début. Évanescence, mort et fraîcheur tout à la fois.

Claude R. Blouin

**L**OCAL HERO — Réalisation: Bill Forsyth — Scénario: Bill Forsyth — Images: Chris Menges — Musique: Mark Knopfler — Interprétation: Peter Regert (MacIntyre), Denis Lawson (Urghart), Burt Lancaster (Happer), Fulton Mackay (Ben), Norman Chancer (Moritz), Jenny Seagrove (Marina), Jennifer Black (Stella), Peter Capaldi (Aldsen), Rikki Fulton (Geddes), Christopher Rozvocki (Viktor), Christopher Asante (le pasteur) — Origine: Grande-Bretagne — 1982 — 110 minutes.

Comme le cormoran qui fait son nid entre quelques roches, le village se blottit frileusement au fond d'une anse, face à la Mer du Nord. C'est un hameau écossais qui semble installé là depuis des siècles et dont les rudes habitants poursuivent leur difficile métier de pêcheurs, apparemment indifférents aux beautés naturelles qui les entourent et ignorant le vaste monde qui s'étend au-delà des collines avoisinantes. Mais le vaste monde ne les oublie pas; déjà, c'est

un ecclésiastique à la peau noire, venu d'Afrique, qui veille aux besoins spirituels des habitants; déjà un marin russe, amateur de musique « country » et curieux des fluctuations de la bourse, s'arrête chez eux à l'occasion du passage de son cargo dans les environs. Et surtout une compagnie pétrolière américaine, dont le bureau chef est au Texas, s'intéresse à leur existence, des experts ayant jugé que la baie de Ferness (c'est le nom du village) était le site idéal pour construire une raffinerie.

Le président de l'entreprise a tendance à somnoler pendant les réunions du conseil et semble s'intéresser plus aux étoiles qu'au pétrole; il s'est même fait construire un planétarium privé au-dessus de son bureau. Il a pourtant gardé le sens des affaires et souscrit au projet de ses conseillers; on construira donc une raffinerie en Écosse. Encore faut-il négocier avec les habitants du lieu. Un rapide survol de la liste des employés révèle qu'un jeune cadre dynamique porte un bon vieux nom écossais, MacIntyre; c'est l'homme de la situation. Il appert que MacIntyre, malgré son patronyme, est d'ascendance hongroise; ses parents, émigrants de fraîche date, ont choisi ce nom pour mieux se fondre dans le « melting pot » américain. De plus Mac, comme on l'appelle, est un converti à la philosophie de la revue « Playboy » et n'a nulle envie de s'isoler dans un coin perdu, ne serait-ce que pour quelques jours. Heureusement, on a eu raison quand on a pensé qu'il était l'homme de la situation; c'est surtout l'homme qui tient à sa situation. Aussi, sans souffler mot de ses origines magyares, se trouve-t-il bientôt dans l'avion pour l'Écosse, après s'être engagé à rester en contact quotidiennement avec son employeur, quand ce ne serait que pour lui décrire

la configuration du ciel au-dessus du village de Ferness.

Ce pourrait être là le point de départ d'un conflit classique: des paysans drus et naturels entrent en lutte contre les avances d'une technologie triomphante et vive l'écologie. Mais ce serait compter sans l'esprit particulier de ce nouvel humoriste écossais qui s'affirme depuis peu sur les écrans, Bill Forsyth. *Local Hero* n'est que son troisième film; le deuxième était *Gregory's Girl* dont on parle ailleurs dans ces pages et le premier, *That Sinking Feeling*, n'a pas encore traversé l'océan. L'humour écossais n'est pas une denrée tellement répandue; pour en trouver des exemples au cinéma, on doit remonter aux années 50 alors qu'Alexander Mackendrick se fit connaître avec des films comme *Whisky Galore*, *The Man in the White Suit* et *The Mag-*

*gie. Whisky Galore et Local Hero* ont d'ailleurs une parenté certaine et Forsyth ne se cache pas d'avoir visionné quelques fois l'oeuvre de son prédécesseur avant d'entreprendre son propre film. Dans l'un comme dans l'autre, l'humour sourd aussi bien des personnages que des situations, mais on doit reconnaître que l'approche de Forsyth apparaît plus subtile. En général, le jeune cinéaste n'a pas tendance à souligner ses effets et le spectateur distrait risque de perdre diverses touches savoureuses. Il y a bien sûr une jolie collection d'excentriques dans le village, à commencer par la seule « punkette » du lieu, atterrie là on ne sait trop comment. Un motard fantôme sillonne la rue principale, un pêcheur peint et repeint sa barque, une plongeuse intéressée à la culture sous-marine déploie innocemment des orteils palmés (la fonction crée l'or-



gane), un hôtelier débrouillard cumule les fonctions de notaire, d'agent d'affaires et de chef-cuisinier. Mais aucune idiosyncrasie n'est jamais montée en épingle; les attitudes paradoxales ou les manies bénignes paraissent habituelles dans une région où la communion avec la nature est assainée d'un grain de folie.

Non pas que les habitants du lieu soient irrémédiablement attachés à leur mode de vie; quand ils apprennent (en catimini) les plans d'expropriation de la multinationale, ils rêvent déjà de condominiums, de télévisions couleur et de voitures sport. Mais ils sont trop rusés pour acquiescer d'emblée. Aussi font-ils traîner les négociations, d'autant qu'un vieux finaud, installé sur la plage, semble irrédicible à toute vente. Pendant ce temps, MacIntyre musarde dans les environs, s'entiche du contexte régional, se met les pieds à l'eau et oublie les affaires. L'arrivée en dernière ressource du grand patron, véritable « deus ex machina » (il descend d'un hélicoptère), semble devoir mettre un point final à l'aventure, mais rien n'est vraiment résolu car le capitaliste astrophile a eu vent d'aurores boréales et de cieus d'un bleu particulier constellés de points lumineux et striés d'étoiles filantes; une autre conversion est en vue.

Si l'on aime les oppositions bien tranchées, la dialectique aux solutions nettes, si l'on est marxiste de tendance Karl, on risque d'être déçu par un film où il ne se passe pas grand chose et où ce pas grand chose ne passe pas vite. Si l'on est entiché de fantaisie, si l'on envisage l'anarchie imaginative avec quelque indulgence, si l'on est marxiste de tendance Harpo, il est possible que l'on reçoive les données de l'expérience dans un état d'euphorie permanente. Euphorie née d'une photographie lumineuse

évoquant les beautés naturelles du site, euphorie augmentée par la finesse des gags, euphorie couronnée par l'attitude détendue des personnages et la musicalité du langage. Pendant une heure et demie on est sous le charme. Seules apparaissent incongrues les interventions d'un psychiatre croyant aux vertus de la thérapie de l'insulte.

Le charme tient d'autant mieux que les comédiens nous sont presque tous inconnus, ce qui laisse l'impression d'une saisie spontanée de leur façon de vivre. La seule vedette en titre de la distribution est Burt Lancaster (ce qu'il vieillit bien cet homme) qui n'intervient guère qu'en début et en fin de film dans le rôle du grand patron.

On pourrait se demander qui est le héros local désigné par le titre, car si plusieurs personnages ont une présence savoureuse, aucun ne peut prétendre à des dimensions héroïques. Ne nous mettons pourtant pas martel en tête et reconnaissons que la vraie vedette de cette entreprise sympathique est le réalisateur qui a cru qu'en traitant le particulier, il pouvait atteindre à l'universel. Dans un cinéma international standardisé, mécanisé, robotisé, informatisé, il témoigne que la touche personnelle, le point de vue régional ont encore leur place. En ce sens, il est un vrai héros local.

**Robert-Claude Bérubé**

---

**R**ETURN OF THE JEDI  
— Réalisation: Richard Marquand — Scénario: Lawrence Kasdan et George Lucas — Images: Alan Hume — Musique: John Williams — Interprétation: Mark Hamill (Luke Skywalker) Har-

— rison Ford (Han Solo), Carrie Fisher (la princesse Leia), Billy Dee Williams (Lando Calrissian), Peter Mayhew (Chewbacca), Anthony Daniels (C-3PO), Ian MacDiarmid (l'empereur). Origine: États-Unis — 1983 — 133 minutes.

Après *Star Wars* et *The Empire Strikes Back*, qui connurent l'immense succès que l'on sait, il était normal de s'attendre, pour ce troisième et dernier volet de la trilogie, à une extraordinaire réussite, à un feu d'artifice technique, ainsi qu'à la réponse à toutes les questions posées dans *Empire*: Luke est-il le fils du méchant Darth Vader? La princesse Leia filera-t-elle le parfait amour avec Han Solo, et ce dernier sera-t-il enfin libéré de sa prison de plastique?

Et de fait, *Return* répond à toutes ces questions. Mais Richard Marquand, à qui Lucas a confié la mise en scène du film, n'est ni Kershner (*Empire*), ni Lucas lui-même, qui avait réalisé le premier *Star Wars*. Et ce qui aurait dû littéralement soulever le spectateur de son siège et tourner à l'apothéose sombre — du moins pendant la première heure — dans l'ennui et la longueur: tout l'épisode de Jabba the Hutt (croisement de crapaud et de Humpty Dumpty), maladroitement calqué sur les films de pirates des années 50, avec donjons, oubliettes et méchants gardes, aurait beaucoup gagné à être raccourci d'une bonne demi-heure, malgré — je devrais dire en dépit de — la multiplicité d'effets spéciaux et autres bestioles extra-terrestres. On sent le parti pris de récupérer l'idée du bar intergalactique, qui avait eu tant de succès dans *Star Wars*, mais l'imagination fait ici défaut.

L'action dramatique, malgré les grandes protestations des intéressés, c'est-à-dire les scénaristes, est souvent maladroite, et je dois avouer

que Carrie Fisher et Mark Hamill, surtout dans leurs scènes « tendres », ne m'ont guère épaté. Ils annoncent leur texte, jouent faux, ont l'air à la fois fatigués et ennuyés, et semblent plus que soulagés à la fin du film, et non parce que les forces du Bien ont vaincu celles du Mal!

Le film devient cependant plus intéressant dans sa seconde (les poursuites dans la forêt) et sa troisième partie (l'attaque et la destruction de la nouvelle base de l'Empire), et on y retrouve les qualités des deux premiers films: de l'imagination, un montage nerveux et souple, une action dramatique plus resserrée et servie par une technique exceptionnelle. Mais, même avec ça, la confrontation ultime Darth Vader — Luke ne possède pas les dimensions épiques qu'elle devrait avoir pour être convaincante: après tout, c'est le sommet et l'aboutissement de cette gigantesque aventure, le noeud de l'intrigue, et je m'attendais à mieux!

Paradoxalement, le film m'a

semblé puéril, maladroit même, bâclé par endroits (les transparences sont si mal faites, au début du film, dans la séquence sur la planète Tatooine, que ç'en est gênant), et surtout très inférieur aux deux premiers. *Empire*, magnifiquement dirigé, tenait hautement les promesses de *Star Wars*; *Return* déçoit et laisse sur sa faim. Je pense que la faute en incombe au premier chef à Marquand qui n'a su imprimer ni style ni rythme au film, en dépit d'un scénario de qualité, d'effets spéciaux parfois étonnants et de comédiens qui, bien dirigés, auraient pu être excellents: ils l'ont prouvé par le passé.

La vague d'hystérie provoquée par la sortie du film (et soigneusement entretenue par les médias spécialisés, les interviews dévoilant juste assez du scénario pour titiller davantage encore la curiosité) va finalement se briser sur la grève de la déception. Il semble que Lucas ait finalement opté pour un public plus jeune que celui auquel s'adressaient les films

précédents: *Star Wars* et *Empire* réunissaient dans une même ferveur les jeunes, les amateurs de science-fiction, les cinéphiles et le grand public. *Return* est la fin rapidement tournée d'une aventure qui ne trouvera d'écho valable qu'auprès des moins de quinze ans et, à cet égard, je ne me fais guère d'illusions: si les cinéphiles et le public plus averti peuvent formuler certaines réserves, ce sont les jeunes et le gros public du samedi soir qui continueront à remplir les salles et à vivre ce rêve impossible et dérisoire qui aura au moins eu le mérite de les distraire de la pénible vie quotidienne. Par contre, ce qui commence à m'intéresser, ce sont les projets de Lucas pour une autre trilogie qui raconterait alors les événements ayant conduit à la situation que l'on trouve au début de *Star Wars*: la lutte entre le puissant Empire Galactique et les forces rebelles des anciens Jedis. Compte tenu de ce qu'il est, que nous réserve donc George Lucas? Pour moi, c'est ça la vraie question!

Patrick Schupp



**QUERELLE** — Réalisation: Rainer Werner Fassbinder — Scénario: Rainer Werner Fassbinder — Images: Xaver Schwarzenberger — Musique: Peer Raben — Interprétation: Brad Davis (Querelle), Franco Nero (Lieutenant Seblon), Jeanne Moreau (Lysiane), Laurent Malet (Roger), Hanno Poschl (Robert et Gil Turko), Günther Kaufmann (Nono), Burkard Driest (Mario), Dieter Schidor (Vic), Roger Fritz (Marcellin), Michael McLernon (un marin), Neil Bell (Theo), Harry Baer (Armenier), Nadja Brunkhorst (Paulette) — Ori-

gine: *Allemagne fédérale* — 1982 — 110 minutes.

« C'est la victime qui fait le bourreau »<sup>(1)</sup>

*Querelle*, tiré du roman de Jean Genet, « *Querelle de Brest* », le dernier film du célèbre et prolifique réalisateur allemand Rainer Werner Fassbinder, est un chef-d'œuvre d'adaptation cinématographique. Dominé par une mise en scène audacieuse relevant de la précision mathématique, le film de Fassbinder a su conserver de l'œuvre de Genet le caractère phénoménologique et l'atmosphère de cérémonie infernale baignée d'une âpre solitude mortelle.

Le jeune et beau marin Georges Querelle, mu par un destin maudit, débarque de l'avisio *Le Vengeur*, se dirige au bordel *La Feria*, à travers un décor fantastique fait de piliers phalliques éclairés d'une lumière irréaliste comme filtrée par d'invisibles vitraux. Là, il rencontre le policier Mario, le tenancier Nono, la femme de Nono, Lysiane et son frère Robert, amant de Lysiane. Querelle apprend que celui qui veut prendre la patronne doit d'abord jouer aux dés avec Nono; s'il gagne, il peut s'offrir la patronne, mais s'il perd, c'est lui qui doit s'offrir à Nono. Peu après, il tuera Vic son complice dans une opération de trafic de drogue. Querelle a accompli son meurtre comme un rituel incantatoire et devient un « joyeux suicidé moral. Incapable en effet de savoir qu'il sera ou non arrêté, le criminel vit dans une inquiétude qu'il ne peut abolir que par la négation de son acte, c'est-à-dire son expiation... sa propre condamnation »<sup>(2)</sup>.

De retour à *La Feria*, Que-

relle joue aux dés, triche afin de perdre et se fait sodomiser, de son plein gré, par cette montagne de muscles d'ébène qu'est Nono. Dans cette séquence, Fassbinder évite le piège du réalisme cru en nous suggérant ce qui arrive par des gros plans sur les torses huilés de sueur, comme il l'avait déjà montré dans *Le Mariage de Maria Braun*. Nono n'est pas de chair, c'est un corps minéral à l'image des phallus de pierre bordant les remparts du port de Brest. La séance de sodomie oscille entre la sexualité sans amour et la torture. En se faisant posséder par Nono, Querelle est mortifié, immolé dans sa chair même. Par cet acte, il ne cherche pas à s'identifier comme homosexuel mais il veut expressément l'homosexualité parce qu'elle représente une figure du mal. Si Querelle décide de se faire prendre par Nono, c'est après avoir tué et parce qu'il a tué Vic par derrière... La sexualité du jeune marin est sans cesse réduite à l'état d'objet. Querelle est manipulé passivement par l'autre afin de faire corps avec cette image que l'autre se fait de lui. L'identité de Querelle se réduit à cet objet, ce dos, qu'il représente pour l'autre. Criminel emprisonné dans sa conscience négative, Querelle renverse les valeurs établies: il est la femelle qu'on viole, à qui l'on a envie, comme le dira le lieutenant Seblon, d'arracher les parties génitales. La sodomie devient alors un rituel de soumission, de viol expiatoire où Querelle est crucifié face contre table.

Fassbinder reste très fidèle à la méthode de Genet qui est le recours à l'abjection, comme l'explique de façon magistrale Jean-Paul Sartre dans son monument biographique « *Saint Genet, comédien et martyr* ». Par cette descente dans l'abject, Genet se place hors du monde et des valeurs traditionnelles, dans les bas-fonds et

la fange. Genet crée une mythologie de la trahison, une mystique de la négation où le péché mène à Dieu, le néant à l'être et l'amour à la trahison et la mort.

*Querelle* est le prototype même de cette anti-morale, son comportement se déploie sur une logique du faux: chacun de ses gestes est suivi de son contraire produisant une identité qui, elle-même, sera niée par une nouvelle contradiction. Genet applique à la raison ce que Rimbaud visait avec les sens, c'est-à-dire un dérèglement.

Le rapport de *Querelle* avec son frère est celui de l'amour-haine, de l'attraction-répulsion. Tels deux fauves, ils en viennent aux coups dans un ballet de mise à mort où chacun en voulant anéantir l'autre cherche à extirper de lui-même l'être qui lui fait face. Plutôt que de nous représenter, comme le fait Genet dans son livre, deux frères d'une incroyable ressemblance, Fassbinder choisit le chemin tracé par *Despair* et nous montre deux individus distincts ne possédant aucune similitude apparente, chacun étant la face cachée de l'autre; ce qui les rend identiques c'est leur intériorité, leur *persona*. C'est ce qui permet à Lysiane d'affirmer que les deux frères sont des êtres solitaires qui vivent chacun dans une double solitude.

De la même manière que Descartes cherche un moyen de substantifier la pensée en disant « Je pense donc je suis », Genet cherche à substantifier le mal et dire: « Je fais le mal donc je suis ».

Hors du temps (les costumes des années 50 côtoient des objets d'aujourd'hui: motos, flipper, enregistreuse à cassette), les personnages de *Querelle* évoluent dans le monde marginal des homosexuels durs et « cuirs ». C'est un monde englouti par le sordide et le « mauvais goût ».

(1) Jean Genet, *Querelle de Brest*, L'imaginaire, Gallimard, 1953, p. 216.

(2) Idem, p. 56.



Phallus de pierre, navire ancré dans un studio de cinéma, coupe nazi du costume de Mario, langage argotique des bagnards et des « tapettes », tout cet attirail sert à transgresser les normes sociales, à se situer de « l'autre bord », à dénoncer l'apparence et la fausseté des bien-pensants et à montrer que le beau et le bien absolus n'existent pas: ils sont liés au pouvoir, donc à la force.

Dans le film et le livre, le principe mâle est représenté par le lieutenant Seblon. Par son grade, il véhicule le pouvoir et les valeurs traditionnelles du devoir et de l'autorité. Mais Seblon est déchiré entre l'image représentée par ses galons et son désir d'être femme. Il fréquente les toilettes publiques, s'excite devant les graffiti, rôde sans raison devant La FERIA, regarde en voyeur à travers les vitres ciselées de dessins érotiques rapellant ceux du peintre anglais Aubrey Vincent Beardsley. Plus faible par son statut, Querelle est conscient de l'am-

bivalence de Seblon; il exploite celle-ci par son indifférence calculée et l'attise par ses sourires froids, faisant de son supérieur un être totalement dominé et plein de ressentiment.

On sait combien les thèmes de l'humiliation liés aux rapports sado-masochistes occupent une place importante dans l'oeuvre de Fassbinder. Les personnages d'Ali (à qui incidemment *Querelle* est dédié: Salem M'Barek Mohammed Mustafa), de Fox, de Petra von Kant, d'Elvira, de Veronika Voss sont séquestrés par ces rapports aliénants et emmurés dans les rituels morbides où l'abandon et l'amour trahi hantent chaque plan. Avec *Querelle*, Fassbinder pousse à la limite du tolérable, dans une mise en scène qui va jusqu'au pathétique, sa vision désespérante de la condition humaine et c'est pourquoi Genet et lui forment un si parfait duo. Fassbinder vise au coeur de l'oeuvre de Genet et délaisse le réalisme pour plonger, par la stylisation, dans un lyrisme puis-

sant. Les citations glissées en intertitres permettant la distanciation, l'usage évocateur de la voix off, la théâtralité des références religieuses, la couleur orangée sirkenne et le climat onirique et sacré des choeurs et de la musique d'orgue tamisent le film de toute obscénité.

Genet et Fassbinder portent aux miroirs une dévotion sans borne. Constamment Seblon est séparé de Querelle par les vitres de La FERIA. Il n'ose y pénétrer, franchir les glaces serait passer de l'autre côté, avouer son ambivalence. C'est par la médiation des miroirs que Lysiane comprend le monde. Le miroir lui offre l'occasion de voir comme elle est vue par les autres. Entre Robert et elle, il y a quelque chose d'invisible qui les sépare, de même qu'entre Querelle et elle. Lysiane, la femme, la mère, la soeur, la maîtresse, est un être en trop. Elle sait qu'elle ne peut se glisser entre les deux frères car chacun n'existe que par l'autre. « Je suis trop grosse... », dira-t-elle. Dans cet univers d'hommes, l'idée de la femme est bannie et pourtant, d'une manière obsessionnelle, chaque geste complice entre les hommes forcent ceux-ci à inventer la femme et « les lie par son manque ». La femme devient donc l'autre par excellence, celle qui à la fois fascine et repousse parce que trop différente. C'est par la conviction de vivre dans un monde qui est double que Querelle comprend ce qui anime les êtres. Son univers n'est autre qu'une immense galerie de glaces où se heurtent et se réfléchissent l'image venimeuse de la pulsion de mort enfouie en chacun des personnages.

En utilisant le même comédien, Hanno Poschl, pour jouer le rôle de Robert et de Gil Turko, Fassbinder fait éclater, de façon fulgurante, toute la dimension mystico-lyrique du livre de Genet. Querelle, en

lutte contre son frère, est pris de vertige devant Gil. Comme lui, Gil est un meurtrier, comme lui, Gil cherche à expier, comme lui, Gil est une « tapette ». Gil est donc « un petit Querelle » à la recherche d'un bourreau. Robert et Querelle ne parviennent pas à se rejoindre à cause de leur homosexualité refoulée, chacun étant la projection de l'autre, leur relation demeure fantasmagique et irréconciliable, tandis que la relation de Querelle et de Gil est réelle, remplie de promesses, l'identité et le destin de chacun d'eux les unissant. Gil s'abandonne totalement à Querelle en qui se manifeste un désir amoureux. Mais puisque Querelle doit expier et qu'il se retrouve devant Gil face à lui-même, et ce faisant, puisque Gil et Robert ne font qu'un, il trahit son frère et réussit à se sanctifier par l'humiliation du double de son frère, qui est le double de lui-même. Telle une figure vampirique, Querelle renaît par ses victimes; tel l'anthropophage, il ne dévore que ce qu'il admire et aime, afin d'établir une parfaite communion: « Chaque homme tue ce qu'il aime. » (Oscar Wilde).

Avec *Querelle*, Fassbinder explore, à l'occasion d'une superbe adaptation littéraire, une nouvelle écriture cinématographique lui offrant les moyens de propulser le mélodrame au niveau du mythe. Ce qui le fascinait dans l'univers de Genet c'était de « trouver comment ce monde étranger, possédant ses propres lois, est semblable au nôtre, qui lui aussi, certes, constitue une réalité perçue subjectivement en faisant surgir d'étonnantes vérités, parce qu'elles nous forcent à reconnaître et à décider des choses qui — et je suis parfaitement conscient de l'angoisse qu'elles entraî-

nent, aussi douloureuses ces reconnaissances individuelles puissent-elles être — néanmoins nous ramènent constamment à nos propres vies. Ce qui veut dire aussi que nous nous rapprochons davantage de notre être propre »<sup>(3)</sup>.

André Giguère

**T**HE OUTSIDERS — Réalisation: Francis Coppola — Scénario: Kathleen Knutsen Rowell, d'après le roman de S.E. Hinton — Images: Stephen H. Burum — Musique: Carmine Coppola — Interprétation: C. Thomas Howell (Ponyboy), Ralph Macchio (Johnny), Patrick Swayze (Darrel), Matt Dillon (Dallas), Rob Lowe (Sodapop) Diane Lane (Cherry), Emilio Estevez (Two-bit), Tom Cruise (Steve), Leif Garrett (Bob) — Origine: États-Unis — 1983 — 94 minutes.

Je vais vous confier un secret qu'il ne faudra redire à personne: j'ai bien aimé la scène du petit lapin se reflétant dans la glace. Bien sûr, comme vous, je n'ai pas détesté non plus la scène du petit hibou qui s'envole ou celle du petit rat qui achève un biscuit « Ritz », mais une pulsion absolument incontrôlable m'oriente résolument, et sans que je ne puisse rien y faire, vers la scène du petit lapin. Une pulsion, oui, vous savez, ce genre de truc d'enfant que j'aurai sans doute mal résolu, l'une de ces failles cachées du développement qui, selon des études analytiques à l'appui, nous pourchasse pour le restant de notre vie. Personne n'en étant tout à fait à l'abri, il faut voir *The Outsiders* pour réaliser combien, petit ou grand, Coppola le cinéaste a aussi ses faiblesses d'homme qui ne pardonnent pas.

Cent fois sur le métier j'ai eu beau remettre mon ouvrage, sept fois pour le moins j'ai dû retourner ma langue, je n'arrive pas à saisir ce qui a incité Francis Coppola à favoriser cette historiette de puberté orageuse. D'accord, il est possible que je cherche mal ou du moins toute autre chose que ce qui est pourtant écrit en lettres capitales. En effet, et à sa façon, me direz-vous, le générique du film tente d'apporter une réponse indéniable à ma question. Mais je n'y crois pas. Pas plus que vous. Coppola aurait réalisé *The Outsiders* suite à la suggestion d'un groupe d'élèves californiens passionnés par le best-seller original, et du même nom, de S.E. Hinton, à qui on devait déjà l'origine des déboires du film *Tex*. Je suis peut-être de mauvaise foi mais nous convenons pour le moins ensemble qu'il est curieux que celui qui nous parlait jadis de l'horreur du monde dans *Apocalypse Now* se laisse maintenant séduire par « l'oeil pour oeil et dent pour dent » des chicanes de délinquants. Il a beau proclamer lui-même son amour instinctif, mais terriblement nouveau, du cinéma pour adolescents « Why shouldn't kids have art films, too? », je ne peux manquer de demeurer perplexe et de me répéter que la réponse n'est pas essentiellement là. Peut-être est-elle dans l'échec commercial de *One from the Heart*, son film précédent, toujours inédit chez nous, échec qui aura forcé le cinéaste à procéder à la vente de ses studios. Sans doute fallait-il redorer le blason des finances, imaginer une sorte de « sleeper » génial et éclaircir les foudres spielbergiennes. Il y a certes de tout cela et possiblement d'autres éléments essentiels qui, comme dans chaque banalité réalisée de main de maître, semblent encore nous échapper. La véritable réponse n'étant pas évidente, et tant de médiocrité

(3) Rainer Werner Fassbinder in *The Wizard of Babylon*, « Rainer Werner Fassbinder Filming Querelle », a film by Dieter Schidor.

minant notre monde, nous ne devons pas pour autant immédiatement nous refroidir et blanchir nos critiques du drapeau de la défaite. Nous devons persévérer dans nos recherches pour la même raison que nous devrions nous interroger s'il arrivait un jour à Bergman d'adapter la comtesse de Ségur.

Conformément à l'obsession grandissante d'Hollywood, je veux nommer celle de la jeunesse bafouée ou indésirable, *The Outsiders* s'attache à la description d'un groupe de délinquants perdus dans l'Oklahoma des années soixante. Ce sont les « greasers », jeunes errants des milieux pauvres que l'instinct et la nature trouble de l'homme auront mis en rivalité plutôt expansive avec des adolescents plus aisés surnommés les « socs ». Un soir, suite à une bravade pour les beaux yeux de Cherry la Rousse, quelques « socs » assaillent deux « greasers » dans une sorte de banlieue pas plus à l'Ouest qu'à l'Est, mais tout à l'hommage de *West Side Story*. Les choses tournant au plus mal, un « socs » finit par être tué. Sur le champ, nos « greasers » au couteau facile s'éclipsent et vont se réfugier dans les ruines d'une petite église dans la prairie, tout juste là où nous retrouverons le hibou, le rat et, bien sûr, le petit lapin. Bon, passons sur le biscuit « Ritz » et précisons plutôt que l'affaire ne s'arrête pas encore là. Comme si le retrait social n'avait pas suffi à l'expiation de leur crime, les « greasers » devront ensuite braver l'incendie accidentel de l'église en question pour venir en aide à des écoliers qui s'y étaient malencontreusement aventurés. Le toit déchiré par les flammes s'écrase. La fumée fait des blessés graves tant et si bien que l'un des héros finira par trépasser.

Nous aurons bientôt compris ce qu'on voulait nous faire com-

prendre; les « greasers » sont des victimes. Mais nous ne paniquons pas. Nous restons calmes et retenons nos larmes. Il faut dire que l'année qui s'écoule nous a drôlement inculqué le principe du cinéma de la victime. Nous avons vu souffrir l'orphelin dans *Pixote*, agoniser la femme turque dans *Yol*, j'en passe et des meilleures. Nous nous sommes endurcis. Nous regrettons, c'est certain, l'époque où les cinéastes, comme Stanley Kubrick dans *A Clockwork Orange*, savaient exprimer la violence ou la perte avec une verve idéologique et une approche lyrique pastichée à l'extrême. Seulement, l'art se faisant denrée rare, et les policiers devenant terriblement méchants, nous nous contentons maintenant de nous apitoyer sur le sort des victimes de notre ordre social. À cet égard, une scène m'a particulièrement frappé dans *The Outsiders*. Dallas, un autre « greaser », menace de son fusil un marchand de journaux qui, à son tour, dégaîne en surprise une arme pour

finalement se mettre à tirer sur son agresseur. Bien sûr, ici Dallas est une victime. Seulement, le marchand aussi, et à priori, en était déjà une. Dallas détenant, par ailleurs, un important rôle de soutien et le vendeur, qu'une bien petite figuration, malgré nous, notre pitié toute sincère se déversera tout entière dans les bras du délinquant, qu'il soit ou non le premier à blâmer. Nous subissons donc une sorte de manipulation. Nous optons pour un parti qui ne nous appartient pas, un peu comme si le cinéma nous forçait à signer, avec lui, l'acte d'accusation d'une société qui se déculpabilise de ses mal aimés en leur offrant la grâce de quelques images vengeresses. À bien y penser, et à force d'en chercher partout, c'est peut-être nous qui sommes les véritables victimes.

Si les très jeunes filles n'ont pas manqué d'être séduites par les gars de ruelles de *The Outsiders*, certains critiques y ont aussi trouvé leur change. Ils y ont vu un hommage à





*Rebel without a Cause* et ils ont eu raison. Ils s'y sont remémoré les moments un peu trop gentils d'*American Graffiti*. Ils y ont apprécié la vénération à *Gone with the Wind* en braquant leur regard sur le livre de chevet de Ponyboy. Ils y ont décélé de futurs Marlon Brando et des James Dean à la tonne. Ces salutations en vrac les ayant satisfaits, nous ne pouvons que nous réjouir pour eux. N'empêche que je ne peux pas, moi, me sortir de la tête que les hommages pour les hommages, sur des canevas rapiécés, ne sont rien d'autres que des clichés fort habilement déguisés.

Le déguisement est pas mal, convenons-en. Voyez comme moi ce qui est indéniable: les images déployées sont intéressantes, la tournure des cadrages est intéressante, la composition du générique est intéressante, l'utilisation du son Dolby est intéressante. En fait, tout cela est tout au moins drôlement plus intéressant que moi quand j'écris bêtement de telles simplicités. On pourrait toujours éventuellement médire sur la surutilisation des tons jaunes ou orangés. On pourrait aussi se plaindre du traitement emphatique, léché et pourléché de l'ensemble, particulièrement en regard du thème et de sa psychologie un peu maigrelette. Mais avec un peu d'amour pour les couchers de soleil, de gomme à mâcher et de passion pour l'Amérique, on finit par s'attendrir et apprivoiser la curieuse fusion musicale qu'est celle de Papa Carmine Coppola avec Stevie Wonder dans les deux moments d'une chanson qui fera probablement du chemin, et qu'on appelle par le beau nom de « Stay Gold ». Nous nageons alors en plein romantisme du type « Sweet Sixteen ». Nous regrettons, bien sûr, nos vertes années. Mais nous regrettons surtout, bien qu'inondés par l'or du soir qui tombe sur l'écran, de ne pas

pouvoir nous convaincre que la solution-miracle aux rigueurs de la délinquance se limite simplement à l'observation prolongée ou répétée de crépuscules dorés. Qu'on ou la veuille ou non, le remède Coppola est un sirop d'enfant. Il n'a pas même l'arrière-goût de la maturité. Je me demande bien à quoi il sert. Même à quatorze ans.

Car à quatorze ans, aujourd'hui, un adolescent intelligent est souvent plus informé qu'on serait porté à le croire. Il a vu faire son grand frère. Il a subi dans sa journée scolaire un enseignement moral psychosocio-sexuel. Il a ouvert tout grand ses yeux devant le téléviseur ou en sortant un soir dans la rue. Il sait ce qui est bien et mal, comme il se doute de ce qui est vert ou pas encore mûr. Faudrait-il maintenant qu'il s'abandonne au mensonge, qu'il quitte son jeu de chasse-vérité pour plonger dans un cinéma truqué par le gars des vues afin que les anti-héros sans idéal aient toujours le côté le plus louable de la médaille? Faudrait-il qu'il enveloppe sa conscience sociale de couchers de soleil prêts à porter? Faudrait-il qu'on le trompe pour qu'il puisse s'amuser? Faut-il mentir pour divertir?

Encore faudrait-il savoir mentir! Dans *The Outsiders*, il y a bien ici ou là quelques larmes qui semblent empreintes d'une véritable désolation. Il y a bien quelques petits protagonistes qui s'acquittent fort honorablement de leur statut possible de révélations. Mais il y a un des joueurs, et un seul, qu'on a déjà vu et qu'on commence à voir trop souvent, qui joue faux comme ça ne devrait pas être permis. Il s'appelle Matt Dillon. Vous le reconnaissez, il est bourré de tics. Il mâchonne inutilement avec une fausse virilité et ne sait pas même pomper sa cigarette sans faire une gri-

mace. Dans le genre délinquant sympathique, il faut voir comment il fait piètre figure aux côtés de Sean Penn, héros du film *Bad Boys*, qui, plutôt que de singer une image surfaite, s'imprègne subtilement de la réalité pesante du milieu qu'il reflète. Car rien n'est moins facile que le monde du laisser-aller social. Et c'est dans leur intégrité que les acteurs, comme les réalisateurs, devraient pouvoir le refléter. Mais qu'on ne se méprenne pas: cela n'empêche pas l'approche poétique ou le déguisement artistique. Cela impose seulement que les choses doivent être dites telles qu'elles le sont. Les délinquants ne sont pas des victimes. Pas plus qu'ils ne sont des héros. Ils sont un problème, problème que notre communauté est chaque jour appelée à résoudre. Au diable, la dénonciation ou l'apitoiement! Les délinquants n'ont que faire de la sainteté et n'ont de réel besoin que celui d'être aidés, alors que dans *The Outsiders*, on se contente de les plaindre sans même se soucier de leur santé. On a beau être dans les années soixante, c'est tout de même triste de voir qu'on y laisse crever le méchant petit brûlé sans solutés ni antibiotiques ni même quelques maigres tentatives pour le réanimer. Nous essayons bien sûr, et en vain, de nous consoler en nous répétant qu'il est mort au moment où il recevait de la visite. C'est trop peu, et déjà trop tard et d'ailleurs encore la même histoire: au cinéma, curieusement, il y a toujours de la visite quand on s'apprête à expirer.

Dernier paragraphe, il nous faut donc conclure. Allons-y brillamment, ou du moins le plus brillamment possible. Ce devrait être chose facile en évitant de jeter de la poudre aux yeux. L'essentiel est là. Nous n'avons pas à le camoufler. Alors à quoi bon distraire nos enfants avec

des faux-fuyants ou des vérités « crème glacée ». Les adolescents, comme les autres, ont le droit de savoir que notre monde leur appartient.

Jean-François Chicoine

**F** RANCES — Réalisation: Graeme Clifford — Scénario: Eric Bergren, Christopher DeVore et Nicholas Kazan — Images: Laszlo Kovacs — Musique: John Barry — Interprétation: Jessica Lange (Frances Farmer), Sam Shepard (Harry York), Kim Stanley (Lilian Farmer), Jeffrey De Munn (Clifford Odets), Bart Bruns (Ernest Farmer), Jordan Charney (Harold Clurman), Lane Smith (le docteur Symington) — Origine: États-Unis — 1982 — 140 minutes.

Au printemps dernier, Jessica Lange était mise en nomination pour l'Oscar de la meilleure actrice par the Academy of Motion Pictures pour son interprétation du rôle de Frances Farmer, cette actrice promise aux plus grands succès et qui mourut alcoolique, malade, ruinée et oubliée de tous, le 1er août 1970, âgée de cinquante-six ans. Ainsi va la vie... Cette actrice dont Howard Hawks qui l'avait dirigée dans *Come and Get It* avait pu dire, un jour « I think she had more talent than anyone I ever worked with ». Du talent, elle en avait sans aucun doute, s'il faut en croire les gens qui l'on connue, du caractère, de la volonté et de la détermination aussi. Qualités qui ne manquent pas non plus à Jessica Lange qui, depuis qu'elle a eu vent des mésaventures de Frances Farmer dans un cours d'art dramatique, il y a quelques années, s'est mise en tête de faire aboutir un projet de film et d'y jouer le rôle de Frances Farmer à qui elle ressemble

d'ailleurs étrangement. Il faut dire que la vie de Frances Farmer constitue effectivement un beau sujet de film. Née en 1914 dans une famille bourgeoise à Seattle (Washington), elle secoua l'opinion publique dès l'âge de 16 ans en gagnant un concours avec un essai intitulé « God Dies ». Quatre ans plus tard, nouveau concours, nouveau scandale, elle gagne un voyage à Moscou, — son billet pour New York et pour le théâtre, — se plaît-elle à dire et à croire. Malheureusement, dès ce moment-là, on va l'associer aux mouvements d'extrême-gauche — image néfaste dont elle n'arrivera jamais à se départir. Sa beauté lui ouvrira toutes grandes les portes de Paramount à Hollywood, et c'est la gloire avec *Come and Get It*. Elle n'aime ni le cinéma, ni le côté factice de Hollywood et à la première occasion repart pour New York pour participer au Group Theatre et jouer dans « Golden Boy » de Clifford Odets avec qui elle aura une liai-

son tumultueuse et qui se terminera de façon désastreuse. C'est le retour à Hollywood où de scandale (conduite en état d'ivresse, attaque à son habileuse) en scandale, elle finit par être internée à deux reprises à l'Hôpital pour malades mentaux de Steilacoom. Elle y demeurera cinq ans et dut subir toutes sortes d'expériences traumatisantes (médicaments, chocs d'insuline, électrochocs et très vraisemblablement une lobotomie frontale, humiliations, viols répétés et mauvais traitements). Comme on le voit, il y avait là matière à une grande tragédie. Malheureusement, l'ex-monteur Graeme Clifford (*The Postman Always Rings Twice / Don't Look Now*) n'a réussi à concocter qu'un minable petit mélodrame pleurnichard et simpliste. Le récit procède par à-coups et le film se résume bientôt à une suite de séquences autonomes, sans lien les unes avec les autres, détachées à la fois dans le temps et dans l'espace. Une narration en voix off



essaie bien de conférer une certaine continuité narrative au récit, mais ce procédé vraiment trop artificiel ne réussit jamais à imposer une vision d'ensemble homogène et cohérente. Cette faiblesse devient d'autant plus évidente que le ton du film oscille constamment entre le réalisme et le surréalisme: les scènes à l'hôpital psychiatrique donnent dans le voyeurisme et le cauchemar, sans pour autant nous faire sentir véritablement l'horreur profonde qui devait y régner.

Pour ce qui est des personnages, le film demeure désespérément unidimensionnel. La relation entre Frances et sa mère n'est jamais expliquée et on a de plus en plus de mal à comprendre pourquoi Frances doit toujours retourner à Seattle auprès de sa mère, alors que cette dernière ne comprend rien aux aspirations de sa fille et ne songe égoïstement qu'à la gloire qu'elle peut en retirer. On ne comprend jamais le rôle véritable qu'a joué Lillian Farmer dans la tragédie de sa fille: était-elle un monstre ou bien était-elle réellement dépassée par l'attitude de Frances? Il faut dire que le personnage n'est pas servi par l'interprétation absolument exécrationnelle et caricaturale de Kim Stanley. Les confrontations entre la mère et la fille sont très rigides, ennuyeuses et banalement filmées. Les personnages ne sont pas développés psychologiquement et c'est pour cela qu'on ne réussit jamais à se passionner pour le tragique destin de Frances Farmer. Le seul personnage intéressant est Harry York, joué avec retenue et sensibilité par Sam Shepard. Malheureusement ce personnage, ami de tous les instants de Frances, n'a jamais existé dans la réalité. Non seulement ce personnage est inventé de toutes pièces mais il ne fait qu'ajouter au romantisme mélodramatique de l'ensemble tout en nui-

sant à sa crédibilité. L'histoire de Frances Farmer, s'il faut en croire la biographie écrite par William Arnold et intitulée « Shadowland », est beaucoup plus qu'une version négative du traditionnel et merveilleux conte de fée hollywoodien, c'est aussi une histoire compliquée de politique. Il semblerait qu'on n'ait jamais pardonné à Frances Farmer ses prises de position en faveur des syndicats ni surtout son voyage à Moscou. De ces événements et de la possible « conspiration » politique qui aurait interné Frances à Steilacoom, Graeme Clifford ne nous dit rien comme si cela n'avait pas la moindre importance.

Et pourtant malgré ces innombrables défauts, le film se laisse voir avec un certain plaisir grâce à la radieuse et électrisante présence de Jessica Lange qui crève littéralement l'écran. Elle passe des rires aux larmes sans le moindre effort, de la prostration la plus désespérée à la rage la plus violente, sans jamais cesser d'être vraisemblable et émouvante. Elle réussit à nous toucher et à nous faire partager autant que faire se peut l'horreur désespérée de l'existence de Frances Farmer. On sent qu'elle s'est donnée corps et âme à ce personnage. Malheureusement, elle est seule sur ce bateau sans capitaine qui prend eau de toutes parts et c'est dommage! Pour elle, il faut voir le film. Pour comprendre le destin tragique de Frances Farmer, il faut lire « Shadowland » de William Arnold.

Simone Suchet

**B**ETRAYAL — Réalisation: David Jones — Scénario: Harold Pinter, d'après sa pièce. Images: Mike Fash — Musique: Dominic Muldowney —

Interprétation: Jeremy Irons (Jerry), Ben Kingsley (Robert), Patricia Hodge (Emma), Avril Elgar (Mrs Banks), Ray Marioni (leserveur), Caspar Norman (Sam) — Origine: Grande-Bretagne — 1983 — 95 minutes.

Emma trompe Robert avec Jerry. L'éternel triangle. Quoi de plus banal? Mais si le récit porte la griffe d'Harold Pinter, ça devient déjà plus intéressant. Surtout lorsque ce dernier choisit de retracer la relation dans un ordre chronologique inversé et d'en faire une espèce d'autopsie d'un adultère.

*Betrayal* s'ouvre et se termine par une soirée entre amis. Entre ces deux parties, neuf années se sont écoulées au cours desquelles le mariage de Robert et d'Emma se sera progressivement détérioré. Dès le début, on nous invite à devenir voyeur, mais aussi à franchir la barrière des apparences. Par la fenêtre d'une maison d'un quartier chic de Londres, nous assistons à une dispute entre les époux qui viennent de saluer leurs derniers invités. Cette scène brillamment éloquente expose clairement la situation sans avoir recours à une syllabe. Nous avons le cadavre sous les yeux; la dissection peut commencer.

Au lendemain de ce premier party, les ex-amants se revoient, deux ans après avoir mis fin à leur liaison. Emma et Robert vont divorcer. Le film expose ensuite la relation à rebours; la rupture des amants; leurs rencontres, l'après-midi, dans un petit appartement de banlieue; les discussions d'affaires entre Robert, éditeur, et Jerry, agent littéraire; l'aveu d'Emma à son mari lors d'un voyage à Venise; et finalement la première avance de Jerry à l'occasion d'une soirée chez Robert et Emma.

Nous apprendrons à connaî-

tre les trois protagonistes rétrospectivement: les actions du présent s'expliqueront par celles du passé. En remontant le cours du temps, nous découvrirons les individus plus chaleureux, moins cyniques, nostalgiques aussi du temps où les sentiments et les situations étaient plus claires et qui semblent vouloir se convaincre qu'ils sont déjà heureux. Chacun d'eux peut gagner notre sympathie, malgré le malaise qui caractérise généralement ce genre de situation.

L'assurance que semble afficher Emma face à toute l'affaire trouve un curieux écho dans cette conversation entre les deux hommes qui philosophent sur la différence entre les sexes et se demandent pourquoi les « bébés garçons » pleurent davantage et semblent plus inquiets que les « bébés filles ». Dans cette scène, qui se situe chronologiquement après le voyage à Venise, la conversation, à laquelle s'est jointe Emma, dérive, comme à de nombreuses occasions, vers le sujet du squash, dont Pinter fait un symbole de virilité et de l'amitié entre hommes. Robert s'en sert comme d'une arme contre Emma en évoquant les moments d'intimité entre hommes auxquels aucune femme n'est conviée. On constate également que lorsqu'un de ses amis a une liaison avec sa femme (d'abord Jerry, puis plus tard Casey, le poulain de Jerry), celui-ci se dérobe habituellement aux invitations de partie de squash de Robert.

Lorsque ce dernier harcèle tranquillement Emma et provoque sa confession, il a pris bien soin auparavant de lui exposer, innocemment, semble-t-il, les détails de l'amitié qui le lie à Jerry et lorsque la situation est nette, il lui jette au visage, en dernier recours, une déformation ironique et cinglante de ces mêmes sentiments: « Franchement, j'ai toujours aimé

Jerry davantage que je ne t'ai aimée. Peut-être que c'est moi qui aurais dû avoir une liaison avec lui. » Il serait facile d'y déceler l'aveu d'une attirance homosexuelle, mais il faut plutôt y voir la plainte d'un homme blessé doublement, qui en veut autant à son ami de lui prendre sa femme (« I think the world of her ») qu'à celle-ci d'avoir compromis une solide amitié. Jerry se sentira également trahi par les deux époux à la fois lorsqu'il apprendra qu'Emma avait mis son mari au courant de leur liaison quatre ans auparavant, sans qu'aucun des deux ne lui en ait touché mot.

Dans son adaptation cinématographique, l'auteur a jugé bon d'écourter quelques conversations et d'ajouter quatre scènes inédites vers la fin du récit, avant le dernier party. En nous montrant Emma chez Jerry, par exemple, il rétablit un certain équilibre de façon à ce qu'Emma ne soit pas la seule à porter l'odieux du mensonge et de la dissimulation.

Pinter excelle à manipuler les dialogues-clichés de tous les jours qui, alliés à un sens aigu du « timing », suffisent à faire naître une certitude angoissante. La mise en scène de David Jones, honnête et discrète, se subordonne aux exigences du texte et soutient habilement le jeu des comédiens. Peu connu au cinéma, Jones a plutôt œuvré au théâtre. Il a été associé à la Royal Shakespeare Company pendant quelques années au cours desquelles il a d'ailleurs dirigé Ben Kingsley dans « Cymbeline » de Shakespeare et « Baal » de Brecht (Stratford-upon-Avon, 1979).

Le regard hypnotisant de Kingsley-Gandhi me hantait encore au premier visionnement de *Betrayal* mais dans ce nouveau rôle, tout à l'opposé de celui du Mahatma, il nous captive tout autant. Il faut l'entendre jouer de cette voix au timbre si particulier, qui trahit l'émotion qui se cache sous les mots les plus anodins. Il sait être cinglant et vulnérable à la



fois et peut faire preuve d'un cynisme percutant tout en s'attirant notre sympathie. Souhaitons qu'à l'avenir Mr Kingsley nous gâte davantage de sa présence cinématographique.

Jeremy Irons, dont on a pu admirer les prestations variées dans *Brideshead Revisited*, *The French Lieutenant's Woman* (La Maîtresse du lieutenant français), et plus récemment *Moonlighting* (Travail au noir), donne une solide réplique à Kingsley dans de brillants duels verbaux, mais son interprétation semble vouloir équilibrer davantage celle de Patricia Hodge, avec laquelle il partage un plus grand nombre de scènes. Alors que nous constatons à la fin du film que c'est Jerry qui a fait les premiers pas, c'est bien Emma qui semblera la plus à l'aise, par la suite, dans l'art de la dissimulation (par exemple lors de la visite de l'appartement). Jerry est, bien sûr, tiraillé entre son amitié de longue date pour Robert et ses sentiments enflammés pour Emma. Alors qu'il éprouve parfois un certain embarras, voire même une pointe de remords — par exemple lorsque Robert l'invite à une partie de squash (« Enjoy your hostess... ») — Emma affecte une certaine froideur et semble posséder le contrôle de la situation. Elle est vraisemblablement celle qui se tire le mieux (ou le moins mal) de toute cette histoire alors que les deux hommes semblent plus amers.

Sous son apparente froideur et une retenue toute britannique, *Betrayal* est une oeuvre touchante et intelligente sur la fuite du temps et celle, tout aussi inéluctable, des sentiments. Le film de Jones et Pinter prouve également que théâtre et cinéma ne sont pas irréconciliables.

**Dominique Benjamin**

**B** REATHLESS — Réalisation: Jim McBride — Scénario: L.M. Kit Carson et Jim McBride, d'après le scénario de Jean-Luc Godard « À bout de souffle », basé sur une idée de François Truffaut — Images: Richard H. Kline — Musique: Jack Nitzsche — Interprétation: Richard Gere (Jesse Lujack), Valerie Kaprisky (Monica Poiccard), Art Metrano (Birnbbaum), John P. Ryan (le lieutenant Parmental), William Tepper (Paul Silverstein), Robert Dunn (le sergent Enright), Gary Goodrow (Berrutti) — Origine: États-Unis — 1983 — 100 minutes.

Lorsque *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard sortit sur les écrans, c'était la venue d'un nouveau style qu'on accueillait. Le cinéma de papa cédait brusquement la place à ce qu'on décida d'appeler subséquemment « La Nouvelle Vague ». La France, l'Europe et bientôt le monde allaient faire connaissance avec une façon neuve de voir les choses sur un écran, une vision innovatrice du plan, de la scène, de la séquence, un cinéma plus pur, plus vrai, une sorte de cinéma-liberté qui permettait enfin au spectateur de « penser », d'organiser sa réflexion autour d'un récit conté au rythme des sentiments.

À *bout de souffle* n'était pas un chef-d'oeuvre. C'était uniquement le film-pivot de la nouvelle génération de cinéastes français, le film qui avait le toupet de tourner la page sur un cinéma qui prenait des rides avec une célérité effarante.

Donc, au tout départ, quand les Américains ont eu l'idée de faire un remake du film de Godard, une première, une grande erreur était commise. À la rigueur, on admettrait que l'histoire, la trame du récit soient reprises, mais on ne copie pas un style. Et de façon aussi délibérée.

Puisque, dès le générique,

on nous fait remarquer que le film est basé sur « un scénario de Jean-Luc Godard, d'après une idée de François Truffaut », on nous contraint à faire des parallèles entre les deux films, bien qu'ils ne puissent se prêter à la moindre comparaison.

Dès les premières séquences, on nous présente un jeune et beau voyou qui, au volant d'une voiture, fredonne avec frénésie la chanson-thème, accompagnant la voix de Jerry Lee Lewis. Un monologue en surimpression vient nous donner des renseignements sur le personnage, sans pour autant nous dire d'où il vient, ce qu'il veut, le pourquoi et le comment. (Car tout au long du film, c'est l'absence totale de motivation chez les personnages qui parvient à les rendre particulièrement odieux à nos yeux.) Quelques expressions, une ou deux actions choisies auraient pu nous faire comprendre le personnage au lieu de nous lancer une voix monocorde qui débâture sur une bande-son déjà détestable. Bref, nous sommes en présence d'un jeune mordu (mais de quoi? par quoi?) nommé Jesse, un « drifter » inconscient dont le souci premier (et unique, semble-t-il) est de voler des voitures et d'effectuer des effractions dans des appartements.

Jim McBride, co-scénariste et réalisateur, a eu cette idée « de génie » de transposer le film de Godard (qui date de 1959) dans la culture artificielle des années 80. Pour rappeler encore Godard, il décide de faire de Monica (l'amie de Jesse), une jeune Française studieuse, comme pour nous dire: chez Godard, c'était elle l'Américaine et lui, le Français...

Jesse retrouve donc Monica, qui étudie l'architecture à UCLA (il l'avait rencontrée auparavant à Las Vegas) et veut l'entraîner avec lui dans sa fuite vers le Mexique: il est recherché par la police, suite à un incident

stupide qui l'avait obligé à abattre un policier. La vie structurée de Monica devrait devenir cauchemardesque puisqu'on devrait la sentir violemment partagée entre le désir de poursuivre ses études de manière normale et celui plus excitant de suivre ce pseudo-dément qui lui promet monts et merveilles. Or, il n'en est rien: Monica nous est présentée comme une petite idiote sans aucune prétention, obsédée par rien et faisant de son dilemme une suite de petits jeux qui deviennent vite monotones. Même l'attrance physique qu'elle montre à l'endroit du jeune homme nous semble superficielle, et les quelques scènes passionnées où les partenaires se retrouvent dans un lit sonnent faux. S'aiment-ils vraiment, ces deux? Est-ce possible? Le film de Godard débordait d'une tendresse non équivoque: Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo « s'aimaient ». Ici, rien que deux corps glacés qui s'ébattent sans un

sourire. Admettons qu'on ait voulu substituer la tendresse de 1959 par la volupté sensuelle de 1983: l'échec reste total, car le film en est tristement dépourvu.

Les héros de Jesse sont le chanteur populaire Jerry Lee Lewis et le héros d'une bande dessinée vaguement poétique qui s'appelle « The Silver Surfer ». (Rappelons que Belmondo lisait « Les Pieds Nickelés », mais c'était dans *Pierrot le fou*.) A-t-on voulu nous montrer par là que le personnage principal devient une caricature de lui-même? Mais qu'est-il donc, ce lui-même?

L'interprétation n'arrange guère les choses. Valerie Kaprisky a un drôle d'accent français et joue son rôle sans conviction aucune. Elle semble n'avoir eu aucun plaisir pendant le tournage et les propos qu'on lui fait tenir finissent souvent par énerver. À un moment donné, elle dit: « Il faut que je pense à mon avenir », comme

si elle s'excusait un instant pour aller vérifier le gigot dans le four. Les deux détectives qui sont à la recherche de Jesse sont ridicules. Quant à Richard Gere, il déploie certes énergie et dynamisme, mais ne parvient pas à donner à son personnage une quelconque dimension de vérité.

Rien ne semble élaboré dans *Breathless*. Même les scènes de voitures sont mal faites, trop visiblement tournées en studio. Et ce vent chaud dont on parle tout au long du film est inexistant sur l'écran. Point de chaleur, ici. Et certainement pas le moindre soupçon de brise.

Triste expérience.

Maurice Elia



**GREGORY'S GIRL** —  
 Réalisation: Bill Forsyth —  
 Scénario: Bill Forsyth —  
 Images: Michael Coulter — Musique:  
 Colin Tully — Montage: John Gw  
 — Interprétation: Gordon John Sin-  
 clair (Gregory), Dee Hepburn  
 (Dorothy), Chic Murray (le directeur),  
 Jake D'Arcy (Phil), Alex Norton  
 (Alec), John Bett (Alistair), Clare  
 Grogan (Susan), Allison Forster  
 (Madeline), William Greenlees (Steve)  
 — Origine: Grande-Bretagne — 1981  
 — 91 minutes.

À 16 ans, Gregory s'aperçoit que la vie n'est pas seulement constituée de choses simples, comme le soccer ou la musique. Premièrement, il y a les transformations physiques dues à son âge: après une soudaine et spectaculaire croissance de cinq pouces, son corps ressemble maintenant à celui d'une autruche, ce qui est tout de même embêtant, avouons-le. Deuxièmement, il y a les transformations sentimentales, ou émotionnelles, c'est-à-dire sa découverte du monde des filles, à la fois étrange et merveil-

leux. Alors que jusqu'ici elles lui semblaient tout aussi banales et familières que sa petite soeur de dix ans, voilà que les femmes prennent une toute nouvelle dimension, une dimension presque menaçante. Du jour au lendemain, la Terre s'arrête de tourner: Gregory est amoureux! Et pas de n'importe qui. De Dorothy, la fille la plus populaire du quartier, qui a d'ailleurs remplacé Gregory à la position d'ailier droit au sein de l'équipe de soccer, le forçant ainsi à accepter de devenir gardien de but. L'école se met à vibrer, alors que tous et toutes sont aux aguets. Les copains de Gregory, s'initiant par lui à l'univers féminin. Les copines de Dorothy, mettant à l'épreuve le pouvoir de leur charme. Et l'Instructeur de l'équipe de soccer s'arrachant les cheveux en comptant les points de l'équipe adverse.

Tourné en sept semaines au coût modeste de 400 000 \$, *Gregory's Girl* est le premier long métrage qui soit entièrement l'oeuvre d'une équipe de réalisation et de production écossaise. Deuxième long métrage de fiction de Bill Forsyth (qui plus tard tournera le savoureux *Local Hero*) (1), cette comédie de moeurs sur l'adolescence, mise sur pied après trois années passées à la recherche de fonds, remporta le British Academy of Film and Television Arts Award pour le meilleur scénario, en plus d'obtenir une nomination dans les catégories du meilleur réalisateur et du meilleur film.

C'est donc dire que, pour l'industrie cinématographique écossaise et britannique, *Gregory's Girl* annonça, dès sa sortie en salle, le début d'une carrière prometteuse pour Bill Forsyth. Et c'est surtout de ce point de vue, plus que pour le film lui-même qui ne manque quand même



pas de qualités, que le long métrage doit être vu. À travers l'aventure amoureuse du maladroit Gregory apparaissent, en effet, les fines touches et les marques de talent qui feront de *Local Hero* un film absolument irrésistible.

Par exemple, le sens que le cinéaste a du milieu où se déroule son histoire. Comme le village côtier de *Local Hero*, la banlieue de *Gregory's Girl* joue un rôle tout aussi important, façonnant presque les personnages et leurs attitudes. Cette ville voisine de Glasgow, avec ses complexes domiciliaires peuplés de jeunes familles et son école ultra-moderne, constitue un cadre rêvé pour ce regard porté sur les nouvelles relations fille-garçon vécues par les adolescents d'aujourd'hui. Cité moderne érigée dans un environnement culturel vieux de plusieurs siècles, cette ville nommée New Town (en réalité, Cumbernauld) reflète la situation de Gregory, en proie aux vieilles angoisses, aux mêmes peurs, faisant face aux problèmes traditionnels de l'adolescence, et cela, malgré l'aspect contemporain de son expé-

rience. Car les filles ont beau jouer au soccer et reconduire à leur domicile les garçons, et les gars suivre des cours d'art culinaire, les premières rencontres amoureuses n'en sont pas moins difficiles et pénibles — tout comme, dans *Local Hero*, le besoin de s'évader dans la nature est tout aussi présent dans une civilisation archiluxueuse et archi-confortable.

On retrouve aussi dans *Gregory's Girl* cet humour légèrement absurde qui se développe plus pleinement dans le film suivant de Forsyth. Ici et là, que ce soit dans les personnages de Charlie et Andy, deux copains de Gregory qui prennent la décision de partir pour le Venezuela, à la suite de leur échec auprès des filles, ou par l'apparition répétée de cet étudiant vêtu d'un costume de pingouin, le récit dérape et emprunte un parcours des plus folichons.

C'est d'ailleurs l'humour de Forsyth qui constitue le point fort du film. Car si les situations sont souvent artificielles, si l'univers des adolescents qu'il nous présente pêche plus souvent qu'à son tour par excès de pit-

(1) Voir critique page 47.

toresque, si les dialogues sonnent peu naturels, enfin, si le réalisme et la fraîcheur de l'ensemble en souffrent, ce n'est que pour mieux relever le potentiel humoristique des situations. Comme dans *Local Hero*, la fluidité du long métrage se voit sacrifiée en faveur de sa portée comique. Par son recours à la caricature, à un univers en deux dimensions, aux personnages sans grande psychologie et qui se veulent comme tels, Forsyth fait un peu penser à René Clair. Comme le célèbre cinéaste français de l'entre-deux-guerres, son monde est avant tout un monde recomposé, légèrement décalé de la réalité, et qui donne, du monde réel, une vague idée. La comédie est ainsi pour lui un moyen de s'approprier cette réalité, et de la rendre de façon épisodique, diminuée, typée, tout en demeurant subtile malgré tout. Le directeur d'école amateur d'orgue, la petite soeur débrouillarde et experte en conseils, le couple d'amis niais et gauches, tous se situent à mi-chemin entre la marionnette grotesque et la représentation exacte et fidèle.

Mais si l'approche de *Gregory's Girl* s'avère intéressante et digne de *Local Hero*, la réalisation et l'interprétation laissent quand même à désirer. Le montage est parfois rugueux, l'éclairage, pas très juste, et quelques idées de mise en scène ne cachent que mal la recherche d'un certain effet, comme c'est souvent le cas dans les films à petit budget, les films amateurs ou les films érotiques. Quant au jeu des acteurs, à part celui, amusant, de Gordon John Sinclair dans le rôle principal, il est très inégal, ce qui a pour effet de réduire l'impact de plusieurs scènes. Ces quelques défauts, comme autant de grains de sable dans une horlogerie, font en sorte que le film ne fonctionne pas tout à fait comme on l'aurait espéré, qu'on ressort d'une projection de

*Gregory's Girl* en se sentant à la fois amusé et surpris, à la fois frustré et pas pleinement satisfait. Avec pour résultat qu'on qualifie ce long métrage de « sympathique » (veuillez lire: contenu et traitement intéressants, forme boîteuse), et qu'on y regarde par deux fois le nom du réalisateur afin de bien s'en souvenir. En effet, ce n'est pas tous les jours que quelqu'un apporte un peu de vent rafraîchissant dans l'industrie cinématographique britannique.

Ne serait-ce que parce qu'il a su nous faire entendre le délicieux accent écossais presque totalement absent des salles de cinéma américaines depuis le *Macbeth* d'Orson Welles, Bill Forsyth mérite qu'on le considère comme un véritable héros local.

**Richard Martineau**

## SOMETHING WICKED THIS WAY COMES —

Réalisation: Jack Clayton — Scénario: Ray Bradbury, adapté de son roman « *Dark Carnival* » — Images: Stephen H. Burum — Musique: James Horner — Interprétation: Jason Robards (*Halloween*), Jonathan Pryce (*Mister Dark*), Diane Ladd (*Mrs. Nightshade*), Pam Grier (*The Dust Witch*), Royal Dano (*Tom Fury*), Vidal Peterson (*William Halloween*), Shawn Carson (*Jim Nightshade*) — Origine: États-Unis — 1983 — 94 minutes.

Ray Bradbury a toutes les raisons de se réjouir: après deux échecs — il avoue que ses *Martian Chronicles*, réalisées pour la télévision, et *The Illustrated Man*, de 1965, ne lui ont pas plu du tout — il a enfin le film qui rend pleinement justice au texte original, principal chef d'accusation d'écrivains qui se font adapter au cinéma ou à la télévision. *Some-*

*thing Wicked* recrée vraiment l'univers à la fois inquiétant et poétique de l'un des grands maîtres de la science-fiction d'hier et d'aujourd'hui.

Cela commence par un conte publié en 1948 par la revue *Weird Tales*; puis Bradbury en tire un scénario de 72 pages, lui donne le titre de *Dark Carnival*, et l'offre à Gene Kelly, en 1962, pour la mise en scène. Le projet tombe à l'eau faute de financement, malgré les efforts de Kelly qui y croit et veut le faire. Bradbury reprend alors le scénario et le transforme en roman plus conséquent. Walt Disney le lit, est emballé et demande à Bradbury d'en tirer un scénario. Jack Clayton, qui a fait ses preuves avec une remarquable adaptation d'une nouvelle de Henry James, filmé sous le titre *The Innocents* (une étonnante histoire de fantômes, de réincarnation et de passion trouble), est pressenti pour le tournage, et accepte d'enthousiasme. Commencé début 1982, le film doit être prêt pour la fin de la même année. Entretemps, les studios Disney ont eux aussi connu deux échecs retentissants: *The Black Hole*, dans lequel tant d'espoir et d'argent avaient été mis et, l'an dernier, *Tron*, dont les effets spéciaux parfois étonnants n'étaient pas arrivés à sortir le spectateur d'un somnolent ennui.

*Something Wicked* n'a pas eu les honneurs de la presse, et c'est dommage: le film est très bien fait, habile, souvent prenant, et trouve des solutions intéressantes aux problèmes posés par le roman (que j'avais lu auparavant). Et j'ai retrouvé dans le film justement, cette ambiance feutrée, cette poésie à la fois étrange, sombre et onirique qui font le charme du roman et l'essentiel du talent de Bradbury.

Par contre, et je dois le souligner, les effets spéciaux, si soignés





dans *Black Hole* et *Tron*, ne sont pas tellement extraordinaires dans *Something Wicked*. La séquence la plus impressionnante, celle des araignées, est, en fait, remarquablement montée, et sans trucages. L'horreur et la peur naissent bien davantage de l'ambiance, des éclairages et du montage que des effets spéciaux et, pour moi, cela compte infiniment plus. À d'autres moments, Clayton utilise des artifices qui m'ont semblé tirés tout droit des techniques théâtrales: certains plans sentent le décor à plein nez, et confèrent aux séquences qu'ils abritent un sentiment d'irréalité certainement voulu; à d'autres moments, ces mêmes décors, utilisés dans un autre contexte, et avec d'autres éclairages, deviennent naturels et poétiques. Cela résulte bien évidemment de l'étroite collaboration entre Bradbury et Clayton, qui est plus que frappante tout au long du film. Bradbury a d'ailleurs passé tout le temps du tournage sur le plateau, et a parfois, et en accord avec Clayton, modifié certaines séquences, changé le découpage ou rajouté quelques lignes de dialogues. C'est ainsi qu'il a écrit directement

pour le film la fameuse séquence des araignées. Superbement montée, dirigée et jouée, en huit minutes, elle éveille immédiatement la terreur ancestrale de tout ce qui rampe, grouille, pique et mord dans la nuit (cette même peur si bien utilisée dans *Jaws!*). En plus, elle exprime parfaitement la puissance maléfique de Mister Dark: les araignées ne sont-elles pas, pour le profane, les bêtes de la nuit, du venin et de l'horreur?

Il n'est, je crois, guère nécessaire d'insister sur le déroulement de l'histoire: un carnaval (lisez: un cirque ambulante) étrange et maléfique va envahir pendant quelques jours une paisible petite ville de l'Illinois, et, par l'intermédiaire de son « animateur », Mister Dark, exaucer les rêves les plus intimes et les plus bizarres de certains de ses habitants.

Deux jeunes garçons, William Halloway et Jim Nightshade, vivront par et à cause de ce sombre carnaval des aventures aussi terribles qu'éprouvantes qui, plus tard, leur feront comprendre que les choses les plus terrifiantes ne sont pas nécessairement celles qui se disent ou se

voient... Cette étrange poésie est parfois proche de celle du Magicien d'Oz, sauf qu'ici, les forces des Ténébres sont profondément maléfiques et même mortelles, et non pas orientées vers le rêve et l'enfance.

Je veux enfin souligner l'excellence de l'interprétation: les deux garçons, sur lesquels repose une partie du film, sont très justes et vraisemblables, et on reconnaît là la remarquable facilité de Clayton à diriger de jeunes acteurs avec autant de talent que de fermeté. Jason Robards, dans un rôle assez inhabituel pour lui, est particulièrement convaincant, sobre, humain et collant parfaitement au personnage du roman; Bradbury a d'ailleurs mentionné dans une interview<sup>(1)</sup> que son propre père avait servi de modèle pour ce bibliothécaire veuf, simple et qui déjoue et annihile les puissances du Mal par la force de sa bonté et de son sourire. Il fallait un grand comédien pour dire et faire comprendre autant avec une telle économie de moyens.

Oui, vraiment, Ray Bradbury peut être content!

**Patrick Schupp**

(1) Dans *Fantastic Films*, juillet 1983, p. 14.

## **T**HE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY —

Réalisation: Peter Weir —  
— Scénario: David Williamson, Peter Weir et C. J. Koch, d'après le roman de Koch — Images: Russel Boyd —  
Musique: Maurice Jarre — Interprétation: Mel Gibson (Guy Hamilton), Sigourney Weaver (Jill Bryant), Linda Hunt (Billy Kwan), Michael Murphy (Pete Curtis), Bill Kerr (Colonel Henderson), Noel Ferrier (Wally), Paul Sonkkilla (Condon), Bembol Roco

(Kumar) — Origine: Australie — 1982 — 114 minutes.

*The Year of Living Dangerously* est à ce jour le film le plus intéressant de Peter Weir, malgré ses faiblesses et même s'il est moins personnel que ses essais fantastiques (en particulier *The Last Wave*). C'est un film travaillé mais sans éclat particulier, parfois laborieux mais pourtant sensible et pénétrant. Il porte la marque d'un humanisme un peu fabriqué mais apparemment sincère, qui rappelle *Gallipoli*. C'est d'ailleurs à nouveau sur fond historique que travaille Peter Weir, en évoquant cette fois la situation en 1965 de l'Indonésie, à l'approche du coup d'état manqué des communistes. Il se sert de cette toile de fond politico-sociale pour raconter une classique histoire d'amour, entre un correspondant australien et une jeune Anglaise en séjour à Djakarta. On ne sait trop si Weir s'intéresse plus à décrire les conditions de vie misérables du peuple ou l'idylle entre Mel Gibson et Sigourney Wea-

ver. Celle-ci n'apparaît que graduellement dans le film, ce qui permet aux auteurs de décrire, au début, les activités du journaliste qui découvre un Tiers-Monde que je soupçonne être l'élément qui intéresse le plus Peter Weir. La romance elle-même ne gagne sa particularité que grâce à l'insistance du réalisateur à bien la situer dans un contexte social et politique qui apporte au film une source d'unité esthétique incontestable.

Le film est construit sur la base d'une sorte de triangle constitué du couple Gibson-Weaver auquel s'ajoute le personnage fascinant de Billy, l'assistant indonésien du journaliste. Billy est, pour une bonne part du film, un personnage central, d'autant plus déterminant dans la structure du récit qu'il est aussi le narrateur à quelques occasions. On sent que Weir a une grande affection pour cet homme remarquablement campé par une femme, Linda Hunt. L'attention constante que porte Weir à ces trois personnages finit par vaincre le

caractère assez touffu du scénario et assure l'intérêt constant du spectateur.

La relation amoureuse des deux Anglo-saxons est à ce titre utilisée comme un microcosme de la présence occidentale en Indonésie, doublée d'une référence aux différences de classe sociale existantes à l'intérieur de ce pays: les riches sont rares et très riches tandis que les pauvres sont nombreux et très pauvres. Tout cela n'est pas particulièrement original, mais le film possède un climat parfois tragique qui laisse son empreinte sur l'imagination du spectateur bien disposé. Le film est convaincant dans la mesure où il suit à la lettre l'attitude du personnage de Billy, pour qui la réalité du peuple est plus importante que les intrigues politiques qui gouvernent (mal) sa destinée. Ainsi le rappel historique n'est guère informatif sur le plan des faits mais rejoint plus l'expérience individuelle de Billy, laquelle est un prétexte efficace pour évoquer les misères du peuple.

Cela dit, Peter Weir ne vise certainement pas un public réduit et nécessairement sensibilisé. Ses intentions sont honnêtes, mais sa situation de cinéaste australien à la porte de Hollywood l'incite à jouer sur les goûts du public. Ainsi je suis persuadé que son discours ne va pas convaincre ceux qui verront une contradiction entre l'histoire d'amour et la description du milieu où elle prend naissance. Le choix de Mel Gibson, échappé du furieux futurisme de l'admirable *The Road Warrior*, assure au film les faveurs d'une audience qui se voit lentement offrir plus de romantisme jusqu'à une finale résolument édifiante. En sortant de la salle, on se souvient peut-être plus du baiser de la fin que des souffrances du peuple. C'est égal, puisque le film est de toute façon le produit d'une bonne volonté et qu'il ne sert à rien d'accuser les



auteurs d'avoir manqué à la tâche pour le besoin de quelques concessions légitimes au point de vue commercial. *The Year of Living Dangerously* s'appuie sur une structure classique et généralement sans surprise, mais du moins enrichie de détails humains bien sentis. Au fond, même si l'humanisme du film a tendance à n'être qu'accessoire, il domine souvent le reste, en particulier les conventions un peu surannées de la rencontre des deux héros romantiques.

Le film confirme, en tout cas, les dons de Peter Weir sur le plan de l'image et du rendu de l'atmosphère. Celle-ci est densément créée et rappelle le climat « liquide » de *Last Wave*. Le réalisateur a visiblement beaucoup soigné le découpage du film et il se dégage de l'ensemble une impression constante de travail bien fait. Si on se laisse gagner par l'émotion des meilleurs moments du film, comme cette belle séquence où Weir promène son héroïne dans les ruelles populeuses et pauvres de la ville, celui-ci satisfait nos attentes et s'avère un spectacle qui mérite l'attention.

**Martin Girard**



y: le parapluie de vos insultes — non, ce n'est pas cela — la pluie de vos insultes, dis-je, n'atteint pas le parapluie de mon indifférence. Je sais ce que vous pensez. Vous vous dites que le petit critique bête et méchant que je suis n'aura rien trouvé de prétentieux à proférer sur les pirouettes débiles du dernier-né des Monty Python. Vous avez raison. Mieux que moi, vous savez très bien que *Monty Python's The Meaning of Life* ne se prête à aucune analyse éthique ou sociale. Et inutile de me cacher que c'est en pleine possession de vos moyens que vous avez entrepris la lecture de ce qui suit. Question d'assister à ma déconfiture. Eh bien, la voilà: elle est gigantesque. Je bafouille. Je glisse. Je m'enlise. Je suis comme vous estomaqué par les traits de génie comiques de ce clin d'oeil existentialiste qu'une sorte de paresse intellectuelle aura dilué dans des séquences d'une facilité déconcer-

tante. On se souviendra ici que les six bougres à l'origine du projet avaient connu leurs premiers cris d'enthousiasme en divulguant leurs pitreries par le biais du petit écran. Gonflés comme ils le sont, ils l'ont quitté pour le plus grand. Depuis lors, ils sillonnent le cinéma, scénaristes ou même réalisateurs, dans un genre qui leur est propre, aussi revivifiant et original que grossier à vous soulever le cœur. Mais ça, vous le saviez déjà. Ainsi donc, je vous ennuie. Tant mieux: ça vous apprendra à rire de moi. N'y avait-il pourtant pas assez de matière à s'amuser dans cette farce sur le sens de la vie? La saynète de la mousse au saumon empoisonnée ne vous aura donc pas satisfait? Vous êtes comme moi, à la fois sceptique et réjoui. Vous aimez ce sens de l'absurde poussé à son paroxysme. Vous aimez cette souplesse de l'humour verbal et non verbal bourré d'autocritique et servi sans aucune espèce de prétention. Vous

## MONTY PYTHON'S THE MEANING OF LIFE —

Réalisation: Terry Jones —  
Scénario: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones et Michael Palin — Images: Peter Hannan — Animation: Terry Gilliam — Interprétation: John Cleese, Michael Palin, Terry Jones, Graham Chapman, Eric Idle, Terry Gilliam — Origine: Grande-Bretagne — 1983 — 128 minutes.

Vous riez? Vous osez rire de moi et de mon piètre et médiocre paragraphe sur le sens de la vie? Allez-

aimez cette façon de se moquer du genre filmique, un peu à la manière de Pirandello au théâtre, en interrompant l'action principale par des reliquats de court métrage. Mais vous ne manquez pas d'être déçu par les farces étirées à la corde et par les redondances du nombre effarant d'artères qui pissent. La séance d'éducation sexuelle, les niaiseries d'un tigre en peluche, l'ennui que distille la scène du restaurant aux plats philosophiques ou la queue de poisson de la finale vous auront sans doute laissé un arrière-goût discutable. Vous auriez préféré ne goûter que des scènes aussi époustouflantes que celle de l'ouverture. Car cette scène-là, je vous connais, vous ne l'oublierez pas de si tôt. Techniquement irréprochable, elle est à crever d'imagination. Il faut les voir, ces vieux bureaucrates britanniques, transformer leur compagnie d'assurance en bateau-pirate des mers de la haute finance, pour finalement traquer à coup de canons-classeurs et d'épées-porte-manteaux les multinationales de Wall Street. Dommage que la suite ne soit pas du même acabit! Unissant une série de sketches allant de la naissance à la mort, *Monty Python's The Meaning of Life* amuse, ça, c'est certain, dégoûte, c'est déjà quelque chose, ou ennue, là, ça ne pardonne plus. À travers le filtre de la société anglaise, les Python avec un génie inégal — et non point inégalé — mettent en boîte les grands thèmes de notre civilisation. Tout y passe: la religion comme la guerre, la mangeaille, le sexe, la science et la réalité. Il y a là, dedans une catholique du Yorkshire qui fait des enfants à la pelle, un surprise-party en pleine guerre de tranchées, et de quoi vous en mettre déjà plein la gueule quand un gargantua à son tour vous dégueule un substrat à faire pâlir les vomisseurs de *La Grande*

*Bouffe*. Vous frémissez, c'est votre droit. Efficaces ou pas, pour ironiques qu'ils soient, certains passages de cette crise existentielle à donner la nausée demeurent d'une nécessité extrêmement contestable. Une chose seulement est certaine: que l'idée pétille ou agonise, la qualité technique est partout impeccable. Et ce, même si les genres et les styles se chevauchent. On nous bouscule sans merci d'une débilite musicale moitié *Annie* moitié *Oliver Twist* à un dessin animé sur la criante agonie d'une feuille d'automne, pour finalement nous tromper dans un jeu de caméramérite sur le discours d'un petit serveur cherchant l'essentiel de lui-même dans sa chaumière natale. Heureusement, nous avons du flair et comprenons tôt ou tard que ces subterfuges ne sont là que pour vous écarter de la seule et véritable question: le sens de votre vie. Comme vous et peut-être moi — on n'est jamais trop sûr de soi — les Monty Python cherchent ce sens, ce pourquoi qui se dissimule sous tant de sexe, de guerres ou autres orgies. À mon sens, ils auraient intérêt à figoler leurs recherches. Mais cela ne leur importera que très peu. Ils ne prétendent qu'à ce qu'ils font. Ils cherchent, c'est tout. Je cherche. Nous cherchons tous. Aveuglément. Et c'est justement pour cette raison que, même dans l'éventualité où je me tromperais, vous ne devriez pas vous moquer de mon paragraphe.

**Jean-François Chicoine**

P.S.: Dans la surprise ou la consternation, *Monty Python's The Meaning of Life* vient de remporter le Grand Prix spécial du jury au dernier festival de Cannes. Comme quoi la vie n'a pas fini de nous étonner et que nous ne perdons rien pour attendre un éventuel *Monty Python's The Meaning of Cannes*.

**WE OF THE NEVER NEVER** — Réalisation: Igor Auzins — Scénario: Peter Schreck, d'après un roman autobiographique de Aeneas Gunn — Images: Gary Hansen — Musique: Peter Best — Interprétation: Angela Punch McGregor (Jeanne Gunn), Arthur Dingham (Aeneas Gunn), Tony Barry (Mac), Tommy Lewis (Jackeroo), Lewis Fitzgerald (Jack), Martin Vaughan (Dan), John Jarratt (Dandy), Tex Morton (le propriétaire), Donald Bittner (Goggle Eye) — Origine: Australie — 1982 — 136 minutes.

Étonnants Australiens! Coup sur coup, ils surprennent avec un film hors de l'ordinaire. Plus de trente films se disputaient en 1982 le prix du cinéma australien remporté par *We of the Never Never*. Le public canadien n'a pas oublié *My Brilliant Career*, ni *Gallipoli*, ni *Breaker Morant*, ni *Devil's Playground*, ni surtout *The Man from Snowy River*. Ce dernier annonce déjà *We of the Never Never*, deuxième film d'un nouveau réalisateur, Igor Auzins. Dans le cadre de magnifiques paysages, nous retrouvons les troupes et les cavalcades éperdues. Mais il y a une différence qui nous ramène d'un coup au Canada et à *Maria Chapdelaine* de Gilles Carle. Le décor et le climat changent, bien sûr. La neige et la forêt remplacent les plaines brûlées par le soleil tropical. Mais, au milieu de l'action, voici toujours une jeune femme aux prises avec un entourage de mâles et une nature adverse. Un contraste cependant: au lieu de se résigner comme Maria à une existence insignifiante, Jeanne réussira à sauver sa personnalité, même après la mort inattendue de son mari. Pour le suivre dans une région sauvage du Nord australien, elle abandonne la vie aisée de Melbourne. Plus que les difficultés d'ordre physique, elle doit vaincre

la dépendance imposée par une rude équipe masculine. Elle triomphera finalement par l'amour. Ayant perdu celui de son époux, elle saura en découvrir un autre pour les pauvres indigènes, pour une orpheline en particulier (Sibina Willy) dont elle remplacera désormais à la fois la mère et le père.

Comme dans d'autres films australiens, ce n'est pas tellement l'anecdote qui retient l'attention. On pourrait même la trouver un peu facile et trop belle pour être vraie, même si on sait qu'il s'agit d'une vie que Jeanne Gunn a racontée elle-même dans le livre dont fut tiré le scénario de Peter Schreck.

Le vrai intérêt du film réside ailleurs: dans le thème central d'une personnalité féminine en lutte pour son épanouissement et dans la manière de reconstituer tout un environnement éloigné dans l'espace et dans le temps (il s'agit des premières années du XXe siècle).

La caméra de Gary Hansen se montre des plus efficaces pour mettre en valeur, soit les immenses paysages tantôt vides tantôt grouillant d'animaux, ensoleillés ou nocturnes, secs ou trempés par la pluie tropicale, soit les détails de telle plante, de tel reptile, de tel visage humain.

Le réalisateur réussit des passages quasi documentaires dignes d'un anthropologue, quand il montre les groupes d'indigènes. En quelques images, des personnalités diverses sont évoquées. On ne cache pas leur primitivisme, leur apparente paresse, leur méfiance à l'égard de l'homme blanc. Mais on révèle aussi leur culture propre, certaines valeurs qu'ils sont prêts à défendre même au prix de leurs vies. Le personnage du vieux Goggle Eye (comment rendre justice à son étonnant interprète, Donald Bittner?) mérite une mention spéciale.

Quelle dignité, quelle finesse de sentiment chez ce « primitif », dont le masque mortuaire, figé par un gros plan de profil digne d'une anthologie aurait sa place sur un sarcophage royal! Rarement l'écran est parvenu à exalter ainsi la grandeur de l'homme, même du plus petit des hommes. Qui s'étonnerait après cela que ce film ait reçu en 1982 le prix de l'Office catholique australien du cinéma?

À côté du naturel qui caractérise les membres de la tribu, le jeu des acteurs blancs risque de paraître quelque peu forcé. Angela Punch McGregor, très belle et fine, incarne une Jeanne au physique frère mais pleine de caractère. Arthur Dingham, son mari Aeneas, gagnerait en crédibilité s'il se montrait plus agressif. Il n'a pas l'air d'avoir oublié son ancien métier de bibliothécaire. Tony Barry paraît plus vrai comme Mac, l'intendant, qui d'une phrase exprime son approbation de Jeanne quand, au début du film, elle réussit à traverser un torrent gonflé par les pluies, suspendue à une corde: « She will be all right! ». Les cowboys du ranch, avec leurs réactions anti-féministes primaires, ne rehaussent point le prestige de la race blanche.

La musique de Peter Best s'harmonise avec les effets sonores inspirés par les échos de la nature environnante. Le metteur en scène manipule adroitement le montage, comme dans la très brève image de la circoncision d'un taureau, ou dans la séquence tant soit peu « léchée » du feu de camp au cours de la première nuit du voyage. À signaler, la reconstitution minutieuse de la station de chemin de fer dans le bled du Nord australien.

On attendra avec impatience le prochain film d'Igor Auzins, actuel-

lement en cours de tournage.

André Ruszkowski

**B** LUE THUNDER — Réalisation: John Badham — Scénario: Dan O'Bannon et Don Jakoby — Images: John Alonzo — Musique — Arthur B. Rubinstein — Interprétation: Roy Scheider (Murphy), Malcolm McDowell (Cochrane), Warren Oates (Brad-dock), Candy Clark (Kate), Daniel Stern (Lymangood) — Origine: États-Unis — 1983 — 108 minutes

Le projet, fort ambitieux, de John Badham était de montrer la lutte acharnée menée par un policier pur et sincère (mais traumatisé) contre une bande de trafiqueurs gouvernementaux à la disposition desquels se trouve un super hélicoptère pourvu de raffinements techniques inimaginables (et abondamment démontrés tout au long du film). À partir de l'anecdote technique, Badham voulait donc prouver l'existence des forces de corruption gouvernementales, la puissance de l'argent face au mépris de la vie humaine, et le triomphe final du bon droit et de l'équité.

On saisit vaguement l'idée (Badham s'en est ouvert dans une émission de télévision que j'ai captée par hasard sur une chaîne américaine), mais on la cherche vainement dans *Blue Thunder*. Le bon policier est là, les méchants aussi, dirigés par le vétérinaire et super-pilote Malcolm McDowell, et, bien sûr, le super hélicoptère qui donne son nom au film. Mais j'ai beaucoup plus pensé à James Bond ou à Zorro, toutes proportions gardées, qu'à un justicier intellectuel et conscient du petit Watergate local.

Car, en fait, le film ne repose que sur ses effets spéciaux, si

j'ose dire. Scheider et McDowell sont aussi mauvais l'un que l'autre, mâchouillent leur dialogue sans conviction, roulent des yeux avec une intensité digne du muet, crient très fort, et sont pieusement imités par tous leurs camarades de travail. On a l'impression d'une parodie au second degré, ce qui est risible et gênant. Même la poursuite finale, qui est censée être le clou du film, n'est finalement qu'un banal jeu de cache-cache avec une fin maladroite. Quelques séquences surnagent dans l'ensemble: celle où Scheider découvre le meurtre, poursuit les assaillants, et les cloue littéralement au sol avec son rayon lumineux; celle aussi, au début, de la

démonstration des possibilités de l'appareil. Ce qui fait la qualité de ces deux séquences, en particulier, c'est la prise de vue et le montage. Il n'est pas question d'interprétation, car c'est là où le bât blesse: on n'arrive pas à croire au traumatisme psychologique du pauvre Scheider, même si la surprise finale (qui donc était avec lui dans l'hélicoptère quand le pauvre soldat ennemi est allé s'écraser trois cents mètres plus bas?) est amenée avec une délicatesse éléphantique. Personne n'est parfait, et j'augurerais davantage, à priori, du film que Badham vient de terminer, qui s'intitule *War-Games*, que de ce laborieux essai, tellement décevant après l'excellent *Dra-*

*cula* qui avait signalé le nom de Badham à l'attention des cinéphiles. À la seconde où un réalisateur acquiert quelque notoriété — et donc un certain crédit financier — on dirait que la qualité de sa création s'en ressent, justifiant ainsi le mot de Théophile Gauthier: « Il faut qu'un poète ait beaucoup souffert pour pouvoir épancher ses vers, divines larmes d'or. » Serait-ce que l'on ne crée bien que dans la misère ou dans des conditions difficiles? Ou alors le talent serait-il confiné dans certaines limites qui excluent le confort et l'indifférence?

Patrick Schupp

