

Sur nos écrans

Numéro 71, janvier 1973

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51454ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1973). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (71), 31–41.

SUR NOS ECRANS



THE GREAT WALTZ

Après les insupportables sucreries glacées de *Song of Norway* (à proscrire aux diabétiques !), on pouvait s'attendre au pire : la Vienne 1900, une belle histoire d'amour, une vocation contrariée, la réussite, le tourbillon des robes à tournure, le baroque autrichien et les Alpes... tout, tout y était pour

faire de cette grande valse un immense gâteau aussi indigeste qu'écoeurant. Eh bien ! Andrew Stone avait raté complètement la Norvège, il y avait perdu sa bourse et ses lauriers, c'est l'Autriche qui les lui a rendus, et avec usure ! Sans être un immense succès, le film se voit sans ennui, et même avec un agrément

non dissimulé. L'interprétation (l'une des causes de l'échec de *Song of Norway*) est ici bonne, sauf pour Rossano Brazzi, dont la perruque et la lippe tremblotante sont d'abord risibles avant d'être pénibles, et même gênantes... Mais, à part cela, Horst Buchholz, Mary Costa, Nigel Patrick (dans le rôle superbe de Strauss père) et Yvonne Mitchell tirent plus qu'honorablement leur épingle du jeu. Le scénario reprend, et avec un certain souci d'authenticité et de vérité historique, les grandes lignes de la vie de Johann Strauss junior, c'est-à-dire sa rivalité avec son père, l'idylle, puis le mariage avec une célèbre cantatrice, de quinze ans plus âgée que lui, le succès et l'apothéose artistique. Une partie du film a été tournée sur les lieux mêmes où se passèrent les événements décrits, et le côté travelogue de *Song of Norway* est, Dieu merci, absent presque totalement. Mais ce qui m'a définitivement conquis est la chorégraphie absolument superbe d'Oona White. Actuellement, Oona et Bob Fosse sont les meilleurs chorégraphes de comédies musicales au monde, et leur travail, toujours original et inventif, puise aux sources mêmes de la danse, c'est-à-dire l'élément ethnique : par exemple, le Berlin des années 30 pour le *Cabaret* de Fosse, la Grèce de *Dear Ilya* pour White, et maintenant l'Autriche populaire (les danses de montagne) et noble (les valse à la Hofburg et ailleurs) qui sont restitués avec un souci de vérité et d'intelligence auxquels la production américaine de ces dernières an-

nées ne nous avait guère habitués.

Les séquences de valse qui ouvrent le film, les quadrilles, polkas et autres danses de salon, la danse purement pour le plaisir sur le bateau, tout cela forme un glossaire très étudié et intelligent des idées chorégraphiques contemporaines, ou plus exactement du style que ces chorégraphes sont arrivés à créer et à imposer. Un exemple frappant : un jeune officier danse à un bal avec la maîtresse de son père, au son d'un orchestre conduit par celui-ci. Le père, furieux et jaloux, change le tempo et les danses toutes les cinq minutes pour empêcher l'officier de faire les yeux doux à la jeune femme : on passe ainsi de la polka à la valse, du quadrille au galop, de la mazurka au pas-redoublé en quelques instants, et nous assistons, par le fait même, à un répertoire de la danse de salon en Autriche entre 1850 et 1880, le tout semé d'inventions discrètes (cadrage, caméra, style, etc) mais fort efficaces.

Je n'ai pas du tout aimé le commentaire chanté qui présente le film et certains événements. Je n'ai guère non plus apprécié le mélo que Stone s'est cru obligé de mettre (la séparation du comte et de la chanteuse) pour faire pleurer les âmes sentimentales. Mais cela devait être une obligation nécessaire, semble-t-il. Tel quel, le film, comme je le disais, se voit avec plaisir, et on ne peut qu'en souhaiter d'autres dans la même veine.

Patrick Schupp

SLAUGHTERHOUSE FIVE

Les oeuvres de Kurt Vonnegut Jr. ont la cote d'amour sur les campus des universités américaines (ou canadiennes de langue anglaise) et la popularité de l'auteur est passée au niveau d'un véritable culte. Cela n'a pas manqué d'attirer l'attention des produc-

teurs de films, si bien qu'une demi-douzaine au moins de ces livres ont été, sont ou seront transformés en films. N'en ayant lu aucun, j'ai eu mon premier contact avec l'univers de ce romancier lorsque j'ai vu *Happy Birthday, Wanda June*, pièce quasiment trans-

posée telle quelle à l'écran par un Mark Robson en mauvaise forme. J'y ai trouvé dans un amalgame maladroit de satire tonitruante et de surnaturel brumeux quelques idées critiques qui s'efforçaient vaillamment de s'échapper d'une gangue contraignante; le mythe proprement américain de l'écrivain aventurier et super-viril à la Hemingway y était particulièrement contesté.

Slaughterhouse Five est plus fascinant; on y trouve ce mélange de genres propre au jeune cinéma où la science-fiction fait bon ménage avec la satire de moeurs, le drame de guerre et le mélodrame sentimental. C'est un de ces films consécutifs aux essais de Resnais où le réel et l'imaginaire, le passé, le présent et le futur composent un flot continu de conceptions visuelles où chacun doit trouver son bien. Du Resnais plus adapté à la compréhension du spectateur moyen car les liaisons entre les divers plans du film sont bien marquées; de plus, dès la première séquence se lit un avertissement de se préparer à un voyage dans l'espace et dans le temps, le héros, au nom privilégié de Pilgrim, laissant entendre qu'il a le privilège de telles randonnées.

De fait, ces pérégrinations spatio-temporelles s'articulent autour de trois arêtes bien précises. Il y a d'abord les expériences de guerre du héros, en particulier son emprisonnement à Dresde dans l'abattoir no 5 et le bombardement de la ville par les Alliés. Ensuite sa vie conjugale assez décevante où défilent les travers et frustrations de l'*American Way of Life*, culminant dans un accident d'avion dont il survit mais qui est la cause prochaine de la mort de sa femme. Et puis, (est-ce pure fantaisie imaginative ou science-fiction?) son enlèvement par des êtres extra-terrestres qui le placent en observation, dans une bulle surélevée, sur une planète éloignée, en compagnie d'une "starlette" gentille et pulpeuse. Les passages de l'un à l'autre de ces mondes; pour brusques et arbitrai-



res qu'ils soient, n'en suivent pas moins à l'intérieur de chacun un ordre à peu près chronologique.

Le bombardement de Dresde a été vécu par Vonnegut et c'est dans cet événement tactiquement absurde qu'il a puisé ce qui semble être son idée principale, montrer la bonne volonté désarmée face à la violence aveugle des hommes et du destin. Car Billy Pilgrim, son héros, est l'incarnation même de l'homme de bonne volonté, mais un homme de bonne volonté dont les intentions ont du mal à s'adapter aux réalités décevantes du quotidien en temps de guerre comme en temps de paix. D'où cette fuite dans un monde imaginaire où les valeurs positives de sa personnalité, sa gentillesse, ses capacités d'amour,

son rêve d'une humanité unie, sont respectées et reçoivent la possibilité de s'exercer grâce à l'intervention d'êtres venus d'ailleurs. C'est le rêve éternel de l'utopie dans un contexte modernisé et adapté aux phantasmes d'aujourd'hui.

D'où vient pourtant que l'on reste froid devant ce film, en dépit de son évidente virtuosité et de la non moins évidente application du réalisateur, George Roy Hill, à servir les intentions du romancier. C'est peut-être que les personnages apparaissent vraiment peu comme des êtres de chair mais comme des symboles ou des caricatures animés

pour étayer une démonstration. Quoiqu'il en soit, *Slaughterhouse Five* est un film qui fait rêver, qui élève même le rêve au plan cosmique et cela est trop rare pour ne pas mériter d'être signalé. La puissance onirique des images en arrive à faire oublier le jeu parfois embarrassé de comédiens peu connus, choisis plutôt pour leur capacité d'insertion dans un dessein poétique que pour leur carrière antérieure. Et ce qui attache surtout à cette oeuvre, c'est la présence souffrante ou triomphante de ce sentiment qui a nom délicatesse ou encore tendresse.

Robert-Claude Bérubé

L'AMOUR L'APRÈS-MIDI

Fascinant Rohmer ! Cependant qui connaît les contes moraux précédents de cet auteur sait déjà la démarche de *L'Amour l'après-midi*. Car le projet initial d'Eric Rohmer n'était autre qu'une variation sur un thème précis : un homme aime une femme mais une autre... Et ainsi, de film en film, par six fois, Eric Rohmer nous fascine sans jamais nous lasser. Par quel sortilège arrive-t-il donc à nous charmer ? Par l'effet d'un paradoxe. Paradoxe parce que ses films semblent basés principalement sur le dialogue. Dialogue spirituel, rapide, enjoué, amusant, ironique mais jamais banal dans sa simplicité. C'est qu'Eric Rohmer maîtrise une langue dans la pure tradition du XVIII^e siècle français. Quel plaisir pour l'oreille ! Agréables jeux de l'amour et peut-être du hasard ! Touffois, ce marivaudage ne reste pas un jeu intellectuel, un vague chatouillement pour l'esprit. Voilà pourquoi ce langage appelle nécessairement des images. Images bien cadrées, mettant en valeur des êtres de chair. Mais, sans insistance, montrant des corps sans jamais les profaner. Ce film est un hommage à la beauté. Et la beauté, son nom est femme. Ce n'est pas sans raison que le film

s'ouvre sur l'image d'Hélène, la femme de Frédéric, sortant toute fraîche de sa douche. Qu'il se poursuit avec la vision des femmes que Frédéric rêve de posséder toutes (ce sont les anciennes héroïnes des films de Rohmer !) car, depuis qu'il est marié, il constate que toutes les femmes sont jolies ! (N'est-ce pas un aveu inquiétant ?) Et que le film nous montre Frédéric caressant tendrement le corps de Chloé. *L'amour l'après-midi* est un hymne à la femme séductrice et inaccessible ! Pour Frédéric, les femmes ne l'éloignent pas d'Hélène. Au contraire. Elles le ramènent à sa femme avec chaleur et tendresse. Ce qui ne veut pas dire que Frédéric ne s'évade pas imaginativement de son petit monde familial. Et que sa femme soit dupe de son vagabondage spirituel.

Mais il est temps de nous demander qui est ce Frédéric ? Un homme beau et jeune, ayant une bonne situation, recherchant la foule et appréciant la grande ville. Un homme qui a besoin de présences physiques. Un homme qui est heureux avec sa femme. Une femme fragile comme un oiseau et sensible comme un coeur léger.

Mais voici venir Chloé. Elle vient vers

lui. Elle insiste pour le voir. Pourquoi pas, après tout, lui consacrer quelques heures un après-midi ? Pour Chloé, l'amour, c'est l'aventure. Pour Frédéric, revoir Chloé, c'est une récréation. Et ainsi tous deux échangent, discutent, musardent, bref, marivaudent. Cette promenade sentimentale n'aura pas de conséquence parce que Frédéric sait "jusqu'où il faut savoir aller trop loin", pour reprendre une formule chère à Cocteau. Car Frédéric reste fidèle à sa femme. C'est vers elle qu'il revient sans amertume. Et c'est avec elle qu'il fera l'amour l'après-midi. Fin. Fin significative pour le cinéphile et frustrante pour le voyeur.

Comment Eric Rohmer réussit-il à nous intéresser aux allées et venues de Frédéric — car on ouvre beaucoup de portes dans ce film ? Sans doute par la séduction d'un dialogue ravissant. Mais également — et c'est ici que Rohmer s'affirme comme un cinéaste maître de ses moyens — par des plans courts, nerveux, rapides, grâce auxquels jamais l'image

ne s'appesantit. Si le dialogue se prolonge, se poursuit, l'image, elle, ne stagne jamais. Il y a donc contrepoint image-dialogue et ce contrepoint articulé les divagations (au sens mallarméen du terme) des protagonistes pour notre enchantement. Le dialogue seul paraîtrait bavard ; les images seules resteraient inadéquates. Le montage court et le dialogue généreux ensorcellent. C'est dire que l'heureuse rencontre des deux éléments constitue une prouesse qui fait tout le charme de *L'Amour l'après-midi*.

L'Amour l'après-midi boucle les contes moraux — qu'il faut entendre dans le sens des moralistes du XVIII^e s. Il faut espérer que cet auteur trouvera un autre thème qu'il développera longuement pour notre satisfaction. Eric Rohmer occupe maintenant une place exceptionnelle dans le cinéma. Et, en 1972, il sauve l'honneur du cinéma français. (1)

Léo Bonneville

(1) On lira avec profit, dans ce même numéro, l'interview avec Eric Rohmer, p. 11.

DELIVERANCE

Deliverance est une sorte de parabole qui emprunte un thème à la mode plusieurs fois exploité : la découverte de la nature sauvage par les citadins. Une sorte de retour aux sources. Quatre citadins d'Atlanta décident d'entreprendre une excursion de fin de semaine en explorant en canot une rivière du nord de la Georgie, avant qu'on ne la condamne à devenir un simple réservoir en lui imposant un barrage contre nature.

Nos aventuriers d'occasion affichent des caractères très différents. Il y a Lewis (Burt Reynolds), le guerrier trop confiant dans sa force et ses flèches, Bobby (Ned Beatty), le clown au cœur d'enfant, Drew (Ronny Cox), le gentil musicien et Ed (Jon Voight), l'hom-

me tranquille à la conscience torturée. Ces quatre individus s'affrontent au fur et à mesure que l'excursion prend figure d'un cauchemar.

Le personnage principal, c'est la rivière Cahulawasse. C'est elle qui invite au dépassement de la résistance physique. C'est elle qui brandit les menaces de survie et force les consciences à questionner leurs assises. C'est elle qui véhicule la métaphore du "struggle for life".

Son apparente sérénité du début (il faut admirer la beauté de ces plans captés par une caméra avide de se mettre quelques panoramas sous la lentille) cache des remous et explose parfois en frénétiques cascades. Les

personnages deviennent prisonniers de cette rivière piégée, parfois étranglée entre des falaises aux sommets inaccessibles. Celle qu'on voulait maîtriser se venge en faisant de ces hommes des esclaves laissés à leurs propres forces.

Ed, le plus vulnérable, s'avère facilement atteint par les remords. Sa conscience n'a pas été habituée à faire face à des dilemmes de cette envergure. Les vieux principes facilement ingurgités confrontés à des actions tragiques dénoncent l'angoisse d'un homme habitué à la chaleur d'une vie de famille normale. La loi du plus fort est-elle toujours la meilleure? Faut-il tuer un autre homme pour se sortir d'un mauvais pas? Doit-on enterrer une victime ou la remettre en main propre à la famille? La justice a-t-elle le droit de savoir toute la vérité des faits?

Le film exploite le rêve de tout citoyen, qui, pour échapper à la pollution de la civilisation, voudrait prendre un bain de nature sauvage, loin du béton et du carcan des lois, pour se laisser aller au courant de la nature des choses et des gens. On sent chez ces aventuriers le plaisir de violer un terrain vierge. Tout le contraire d'un voyage touristique : une percée dans l'inconnu.

La camaraderie virile, scoutisme-grand-format, en prend un drôle de coup avec la sodomisation et la torture par deux paysans. Le mythe du bon paysan lâché dans la bonne nature sauvage en sort très ébranlé.

Le début du film nous situe d'emblée dans l'atmosphère d'un combat à entreprendre. Malgré l'humeur joviale des quatre excursionnistes, des détails inquiétants viennent

souligner un terrain aux couleurs de guerre : la forêt feuillue et difficile d'accès, les véhicules aux vrombissements accentués, l'hostilité des montagnards, la formation des enfants... Un détail entre autres frappe le regard. Un adolescent, aux allures de déficient mental, accompagne allégrement sur son banjo le solo de guitare de Drew, mais il refuse la poignée de main malgré cette communication spontanée.

Le film doit beaucoup au caméraman Vilmos Zsigmond car la caméra participe de très près aux explorations soumis à une rivière tantôt séduisante, tantôt déchainée. Si le film, malgré l'accumulation des catastrophes, nous paraît vraisemblable, c'est peut-être dû au fait que les acteurs bien dirigés et d'un naturel impeccable ont voulu vivre réellement une partie de l'aventure. Je n'ai pas remarqué de doublures même dans les séquences périlleuses. D'ailleurs, je ne me suis même pas posé la question, occupé que j'étais à suivre les péripéties d'une sorte de documentaire.

Deliverance de Boorman ne sait pas ennuier. C'est avant tout un film d'action, élevé à la dignité d'une parabole qui ne dédaigne pas pour autant l'étude de caractères. *Deliverance* n'inflige pas l'ennui de certains films à messages. Les invites à la réflexion sont implicitement contenues dans l'action en cours. Et cette action épouse le suspense d'une rivière aux humeurs vagabondes et imprévisibles.

Que le cinéma ne nous *délivre* pas d'un John Boorman en pleine possession de ses moyens cinématographiques.

Janick Beaulieu

MAN OF LA MANCHA

La comédie musicale est un genre. Gratuit, pour tout dire. Reste à ceux qui ne l'aiment pas de s'en abstenir.

A l'habituelle splendeur qui la caracté-

risait depuis ses débuts au cinéma, on l'a récemment fait pivoter vers une autre dimension dont le plus bel exemple est cet admirable *Fiddler on the Roof*. C'est dans cet esprit

nouveau que se situe *Man of La Mancha*.

Tiré de la pièce qui vient de faire son petit succès sur le Broadway et dont Jacques Brel a tiré une traduction française qu'il anime lui-même sur les scènes européennes, le film respecte cette conception théâtrale, sans toutefois être du théâtre filmé. Or, l'intérêt de cette mise en scène est d'avoir assimilé, dans une sorte de pièce dans la pièce, (principe cher à la dramaturgie actuelle), le personnage de Don Quichotte à son auteur Cervantes. Pourvu qu'on ne soit pas trop pointilleux sur la vérité historique, on trouvera donc intéressant ce parallèle qui rend compte de la genèse d'une oeuvre chez un auteur. Encore, toutefois, qu'on trouve un peu surprenant que tout ce montage soit mêlé à une reconstitution naïvement spectaculaire et très dramatiquement exagérée de l'Inquisition espagnole. Car si Cervantes a effectivement fait de la prison, ce fut pour des motifs qui échappaient à l'Inquisition et d'une façon tout à fait épisodique.

Intéressante encore l'idée d'avoir pigé, dans cette oeuvre immense de six cents pages, les arêtes essentielles du personnage de Don Quichotte et des situations comico-tragiques où il s'est embourbé. Ainsi, la lutte contre les moulins à vent est réduite à une seule séquence. Ses pérégrinations à travers l'Espagne pour défendre la chasteté et les opprimés, sont ramenées, elles aussi, à une seule aventure dans une auberge mal famée. L'avantage d'une telle réduction est de centrer l'intérêt sur le personnage lui-même. *Man of La Mancha* délaisse donc la "pompe et les circonstances" pour faire oeuvre d'une certaine psychologie, bien que le sujet ait suggéré un tel déploiement de forces, particulièrement dans une comédie musicale.

Mais nous voilà au point : pour gratuit que soit le genre, ne faut-il pas en respecter le dynamisme essentiel ? La musique, ici, semble bien plus plaquée qu'elle n'anime, quand elle ne jette pas dans le ridicule des

comédiens qui s'égosillent faussement. Car, si depuis *Les Parapluies de Cherbourg*, le doublage des voix est devenu un petit tour de main, le procédé dans *Man of La Mancha* pue l'artifice. Cette musique d'ailleurs... Mis à part quelques thèmes déjà popularisés qui ne dépassent pas trop, le reste, puisé à des formes disparates qui passent du western au style "pop", sous une étiquette très Broadway, ne dépasse pas le métier, parfois très laborieux, et le plus souvent assez conventionnel. La chorégraphie, elle aussi, fait figure de parent plutôt pauvre. Rien de vraiment original.

Ajoutez à cela une atmosphère plutôt brechtienne qui se complait dans les bas-fonds et les guenilles qui pèsent lourd et ne suggèrent guère le contexte espagnol. Justement, n'a-t-on pas voulu "désespagnoliser" un type classique pour le rendre, en quelque sorte, plus universel encore ? Car, ce Don Quichotte, au fond, ce n'est plus qu'un contestataire nouveau pour la société de consommation. Tout a été vidé de la substance première de l'oeuvre pour en faire une denrée à la mode du jour.

Bien sûr, le personnage reste prophétique, et peut en cela toucher les foules. Et comme il devient de bon ton de prêcher l'anarchie et beaucoup de folie, il va sans dire qu'on trouvera à ce Don Quichotte nouveau des résonances particulièrement bienfaitrices.

Bel exemple de falsification sympathique !

Que restera-t-il, au bilan, de cette tentative qui s'annonçait un événement cinématographique ? Une pellicule étrange contre laquelle on ne sait plus s'il faut s'insurger ou faire figure entendue. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas la comédie musicale, il y a tout de même des limites qui la conditionnent. Pour ma part, je ne pense pas que *Man of La Mancha* va s'imposer dans les annales du genre.

Jean-René Ethier

Ce film est, dans la production du maître, son cinquante-deuxième. Au Festival de Cannes, il a fait l'unanimité de la critique et déchaîné une ovation qui a permis d'oublier l'indifférence générale qui avait accompagné la présentation, en 1946, des *Enchaînés* (Notorious), de *L'Homme qui en savait trop*, en 1957, et enfin des *Oiseaux*, en 1963. Indifférence totale, non, peut-être, mais, en tout cas, retenue certaine.

Avec *Frenzy*, Hitchcock non seulement a su retrouver l'impact de certaines grandes oeuvres antérieures, mais s'est encore permis le luxe de faire une performance d'auteur et de faire un film-référence où convergent deux des thèmes principaux de presque tous ses films : il y a d'abord l'itinéraire de l'assassin, dont on connaît l'identité au départ. Le suspense résidait dans la manière dont l'assassin serait pris ; c'est le cas de *Shadow of a Doubt*, *Dial M for Murder*, *Stage Fright*, *Strangers on a Train*, etc... c'est ensuite le thème de l'innocent accusé à tort et pourchassé par la justice, jusqu'à son sauvetage, en général in extremis : *39 Steps*, *The Wrong Man*, *North by Northwest*, *Suspicion*, *I Confess*, etc... *Frenzy*, situé à Londres, recoupe, horizontalement et verticalement, à la manière d'une grille de mots croisés sur l'assassinat, la démarche d'un homme qui, psychologiquement désaxé, étrangle sauvagement des femmes avec sa cravate. Impuissance sexuelle ? Refoulement ? L'étude psychopathologique, esquissée dans *Psycho*, devient ici d'une clarté sans équivoque. *Frenzy* comporte les scènes probablement les plus sauvages et les plus osées de toute son oeuvre, *Psycho* excepté. Le premier assassinat nous est montré dans tous ses détails, alors que les autres sont presque esquissés. La séquence du meurtrier dans le camion, d'autre part, possède un pouvoir de



suggestion qui va beaucoup plus loin que la simple image, et dont je ne connais pas d'équivalent.

Une autre chose frappante : Hitchcock a délibérément sacrifié la vedette au profit d'acteurs de tous les jours, pourrait-on dire, mais qui sont bouleversants de vérité et de justesse. Plus d'héroïne blonde et sophistiquée, mais une petite bonne femme qui dirige une agence matrimoniale, sa secrétaire pincée, une serveuse de restaurant, une femme d'inspecteur. Paradoxalement, la seule comédienne qui aurait pu - je dis bien pu - accentuer l'aspect vamp est précisément celle qui "sonne" le plus faux, le plus parvenu : la femme du copain.

La technique, le montage du film sont exemplaires, comme d'habitude avec Hitchcock. Jamais d'effets gratuits, une progression inexorable qui tient le spectateur comme dans un étau, sans que se relâche jamais la tension. Il y a, bien sûr, les moments de pause, souvent teintés d'humour (la "cuisine" de la femme de l'inspecteur), mais qui ne ralentissent pas l'action, au contraire. Ils

ne font que resserrer davantage l'espace-temps menaçant de toutes parts. Et la fin, conclusion inévitable, se termine abruptement, tout ayant été dit en une phrase, une seule. Un exemple particulièrement frappant de cette progression : le travelling de l'escalier que vient de gravir la victime, en haut duquel la mort l'attend. La caméra quitte la porte de

l'appartement, redescend (en reculant) jusqu'à la porte de sortie, la rue, les bruits rassurants... On a envie de hurler, tant la tension est intolérable. On ne voit rien, tout est suggéré, mais avec quelle maîtrise ! Moment rare, exceptionnel et qui nous fait dire : vivement le cinquante-troisième film...

Patrick Schupp

A SEPARATE PEACE

La mode cinématographique revient aux années 30. Besoin de romantisme compensateur devant les excès du sexe et de la violence ? Avec *A Separate Peace*, c'est un retour à l'atmosphère des collèges anciens (ô nostalgie !) avec ses rites plus ou moins secrets d'initiation à la vie adulte, ses ferveurs adolescentes, ses sanctuaires clos d'amitiés ou d'inimitiés indéfinies, ses fermentations culturelles encore indisciplinées.

Ici, le milieu est américain. Rien d'étonnant donc que l'amitié entre Finny et Gene relève d'une thématique spécifique : l'opposition entre deux types culturels qui sont devenus les symboles antagonistes de toute institution scolaire moderne : le type littéraire et le type sportif. Larry Peerce va donc s'employer à broder autour d'eux un drame exemplaire tissé de sentiments masculins spectaculaires. Mais comme le film est américain, il va sans dire que l'accent noble portera sur l'élément sportif.

Le ressort du drame sera d'abord une compétition sportive, nécessaire à un dépassement de soi. Il est extrêmement significatif, dans toute cette symbolique collégiale des années 30, celle qui, de loin, préparera la génération actuelle des gouvernements, que l'accent soit mis sur un héros sportif. Car, dans *A Separate Peace*, Finny est non seulement le héros de la tragédie, mais c'est lui qui est auréolé des plus solides vertus humanistes.



C'est lui le grand cœur généreux, le catalyseur de toutes les noblesses, le saint presque sans péché. Peu importe qu'il délaisse les livres pour le "basketball" ou la natation : qui l'en blâmerait alors que c'est lui l'âme forte, en qui se rencontre cet équilibre naturaliste parfait que revendique l'humanisme nouveau ! C'est toujours lui la victime sacrifiée sur l'autel des mesquineries de son ami Gene, plus féru de latin que de biceps.

Inutile de chercher ailleurs le succès de librairie américaine que remporte le roman de John Knowles d'où est tiré le film. Nous sommes loin des résonances métaphysiques de *L'Elève Toërlless*. Encore plus loin de la mystique inquiétante à laquelle quoique *A Separate Peace* leur emprunte leurs moments dramatiques les plus intenses.

Mais *A Separate Peace* n'est pas un plagiat. Il conserve sa propre évocation, et c'est là sa valeur, indépendamment de l'idéologie romantique qu'il traîne avec lui. L'époque qu'il reconstitue est authentique : on ne peut que mieux évaluer la grande distance qui nous sépare actuellement d'elle. Nos contestataires auraient profité à la comparer avec celle qu'ils vivent présentement : ils constateraient que

leur champ de liberté est autrement plus étendu.

Pour tout dire, *A Separate Peace* reste un film plausible en dépit de sa facture un peu facile qui en fait une sorte de *Love Story* viril pour garçons. C'est frais. C'est jeune. C'est sérieux et tonifiant.

Jean-René Ethier

A S Y L U M

On pense à un film de série B ou C, l'un de ces sous-produits réguliers qui font affiche double avec d'autres du même genre ; et on se trouve enchanté de découvrir une oeuvre de qualité, bien faite, parfaitement interprétée, et explorant avec bonheur certaines avenues du Fantastique. En fait, la comparaison avec le film célèbre de Cavalcanti, *Dead of Night* s'impose irrésistiblement. Comme *Dead of Night*, *Asylum* reprend le thème des histoires mettant en scène certains personnages, dans des conditions définies, et rattachées par un lien, ici, de nature policière : qui est le mystérieux docteur ? Comme dans tous les policiers classiques, le héros enquête, interroge tour à tour plusieurs des pensionnaires, mais sera assassiné sauvagement avant d'avoir découvert la vérité. Le prétexte policier fait donc pendant à celui, onirique (chacun racontait un rêve ou une histoire) de *Dead of Night*, et s'exploite avec le même bonheur.

Les thèmes ? Ce sont les grands de l'Horreur et du Fantastique, parfois mêlés ensemble, parfois résolument "de l'autre côté". On songe immédiatement à Algernon Blackwood pour le thème de la femme coupée en morceaux par son mari ; ceux-ci, mis au frigidaire, en sortent et à eux tous, bras, torse, tête, jambes, par la vertu d'un charme protecteur vaudou, se liguent pour détruire



le mari, et ratent de peu sa charmante maîtresse... Et comme le scénario est de Robert Bloch, tellement connu depuis *Psycho*, nous avons un épisode (celui des poupées meurtrières qui rappelle à la fois *Barbarella*, *le Golem* et *Doctor Cyclops*) directement tiré de l'une de ses nouvelles. Par contre, l'histoire du petit tailleur évoque sur le champ le monde de sorcellerie et de cauchemar créé par H.P. Lovecraft, notamment dans son recueil de "La couleur tombée du ciel". Enfin l'horreur pure, par le truchement d'un cas de schizophrénie homicide, complète le tableau. Cette histoire est, sur le plan de la réalisation, probablement la plus réussie. Le dédoublement de la personnalité de la jeune fille se fait dans un miroir (on voit se superposer l'image de la meurtrière) et le jeu du reflet

et de l'apparence - jeu mortel - tout en intriguant le spectateur, ne l'induit jamais en erreur. En d'autres termes, Bloch joue cartes sur table, tout en ménageant un suspense vraisemblable et mené jusqu'à sa conclusion logique. Je signalerai enfin la qualité de la ca-

méra, habile, précise, avec un rythme adapté à chacune des histoires. Les cadrages et l'interprétation font le reste. Un film à retenir signé Roy Ward Baver.

Patrick Schupp

LA DERNIERE SEANCE

Le film se passe en 1951, au temps de Truman et de la guerre de Corée. Des adolescents dans une petite ville du Texas découvrent la vie, l'amour et la mort entre deux séances de cinéma. Rien de spectaculaire. Une chronique toute simple avec des acteurs peu connus. Une écriture sans bavure, mais qui n'invente rien de nouveau.

L'originalité indéniable de ce film réside dans le choix de plusieurs détails bien sentis, sans pour autant nous distraire de l'unité du film. Des petits riens parfois un peu gros à l'instar des proportions que prennent les rivalités dans le cadre restreint d'une colère d'adolescent. Pensez à Sonny Crawford presque défiguré par son rival ami.

Autre originalité : le film, très respectueux de l'époque, ne véhicule pas une nostalgie largement étalée comme dans *Summer of '42* de Mulligan. Il ne se sert pas du flash-back comme pour baigner le tout dans un halo de romantisme à la *Love Story*. Le réalisateur nous présente une petite ville où, comme le dit le scénariste, "personne ne peut éternuer sans que quelqu'un ne soit là pour offrir un mouchoir". Que faire d'autre dans un patelin où l'ennui le dispute avec la pénurie de loisirs, comme en témoignent les décors? Il y a la séance de cinéma le samedi soir et le petit bal à la sauce western. Il reste la salle de billard à conquérir : étape importante pour accéder au statut de jeune adulte.

Conquêtes sportives et amoureuses.

Tout cela pourrait être encore banal, s'il n'y avait pas cette pléiade d'acteurs aussi vrais que nature (Timothy Bottoms demeure le plus attachant) et ce regard sensible aux moindres détails sans aucune concession à la caricature, ces scènes comiques (celles du motel en particulier) sans le moindre clin d'oeil à la vulgarité, cette description souvent amère d'une époque où les relations entre adultes et adolescents n'étaient pas plus faciles qu'aujourd'hui. Et l'ennui, ce mal du siècle, qui oblige les jeunes à inventer un monde face à la propagande trompeuse de héros préfabriqués à la John Wayne dont le *Red River* est cité dans le film. La technique a progressé, mais le film semble nous dire que les hommes n'ont pas tellement changé.

Autre originalité : le procédé noir et blanc. Pour rendre cette chronique volontairement terne et grise, la couleur eût été déplacée. Aujourd'hui, tous les films sont en couleurs. Et pourtant nous savons que la couleur "à son ton défendant" ne peut s'empêcher d'embellir les paysages les plus sinistres, comme Resnais nous l'a démontré d'une façon magistrale dans *Nuit et Brouillard*. On redécouvre avec Bogdanovich les vertus du noir et blanc avec ses nuances presque sans limites pour créer des ambiances et des séquences réalistes.

Janick Beaulieu