

Sur nos écrans

Numéro 78, octobre 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51388ac>

[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

(1974). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (78), 32–43.



SUR NOS ÉCRANS



LACOMBE LUCIEN ● Après avoir tourné *Calcutta*, Louis Malle avait déclaré en avoir fini avec la fiction. Pourtant il fit ensuite *Le Souffle au cœur* qui eut un succès commercial remarquable (il s'agissait d'un cas d'inceste) et voici qu'il nous donne maintenant *Lacombe Lucien*. Bien qu'étant un film de fiction, *Lacombe Lucien* renoue avec l'histoire. Le film se déroule en 1944 alors que les Américains ont débarqué en France et descendent vers Paris. Faut-il voir quelque figure connue derrière le regard buté de cet adolescent de dix-sept ans qui va entrer dans la Ges-

tapo ? Bref, les Français n'ont pas beaucoup apprécié ce salaud passé inconsiderément dans le camp ennemi.

Dès les premières images, nous faisons connaissance avec Lacombe Lucien. Une scène va nous orienter infailliblement. Alors qu'il est à faire le nettoyage d'une salle de l'hôpital où il travaille, Lacombe Lucien s'arrête parce qu'il entend un oiseau chanter. Il s'approche de la fenêtre, tire une fronde de sa poche et descend l'oiseau. Pour rien. Comme ça. Plus loin, on le verra abattre joyeusement des lapins. Et il tuera une poule en la décapitant froidement de sa main. Il y a

donc une part de sadisme qui articule le comportement de ce jeune homme. De plus, Lucien est presque seul. En effet, son père est en prison. Sa mère vit avec un autre homme. Il cherche à s'affirmer. Il a besoin de se valoriser. Il demande à entrer dans le maquis. On le lui refuse. Il va rôder du côté de la Gestapo allemande. Il devient, comme par hasard, policier avec un revolver, une mitraillette et une carte d'identité. Voilà Lacombe Lucien promu un homme. Un homme qui se gonfle comme un garçon qui fume sa première cigarette. Il a maintenant tous les pouvoirs. Et tout bonnement, il livre l'instituteur (celui qui lui a refusé le maquis) qui sera passé à tabac sans que Lucien ne s'en émeuve. Lacombe Lucien est pris dans l'engrenage de la dénonciation et de la torture. Mais voici que, dans le Château des Grottes, il fréquente des gens d'une moralité douteuse. Il ne réfléchit pas. Il est devenu quelqu'un. D'ailleurs on lui fait faire un costume qui va le personnaliser. Et ainsi, il est conduit chez le tailleur Albert Horn, un Juif de Paris réfugié dans ce petit coin du Lot. Là, il fera la connaissance d'une fille qu'il convoite. Et ce sera le second aspect de la maturation de Lacombe Lucien. La sensualité le porte à devenir tolérant pour cette famille dont la fille est l'enjeu. Agressivité et sensualité se disputent maintenant ses journées. Il vit quotidiennement des événements imprévus sans trop savoir pourquoi. Il ne songe nullement à l'avenir. Le présent lui suffit. Une femme du Château l'appelle pour lui annoncer que les Américains sont débarqués et que les Allemands sont foutus. Lacombe Lucien ne comprend littéralement rien. C'est un minus, un borné, un bouché. Il vit sa petite vie fanfaronne parce qu'il a un fusil et qu'il peut terroriser qui il veut. On s'en rend compte par ses visites à la famille juive où il est malvenu. Il s'impose parce qu'il désire la jeune fille.

Louis Malle ne parvient pas seulement à peindre cet être inconscient et minable mais aussi à traduire le contexte dans lequel évoluent des gens qui ont trahi leur pays pour s'assurer une situation. Pactiser avec l'ennemi. On voit comment cela se passe dans le Château des Grottes. Chacun s'organise à l'aide de compromis et d'accommodements. Mais l'auteur nous décrit également une famille juive qui connaît des journées tourmentées. Depuis que Lucien est entré de for-

ce dans cette famille, la vie n'est plus la même. La fille supporte mal d'être juive. Le père tolère mal que sa fille se livre à un Français dégénéré. Et la vieille grand-mère garde un mutisme désapprobateur. Il y a là une peinture émouvante de l'angoisse des Juifs à la merci de la Gestapo.

Le style de Louis Malle donne une valeur documentaire à *Lacombe Lucien*. Une certaine froideur (propre à tous ses films d'ailleurs) laisse le spectateur regarder les faits et gestes avec une distance neutre. Jamais nous n'arrivons à nous identifier à ce faux héros. Toujours nous l'observons (comme Louis Malle) avec une attention soutenue. Parce que, malgré tout, ce garçon — ce safaud, devrions-nous dire — a quelque chose qui agace et qui attire. A la fin, a-t-il compris vraiment ce qu'il a fait ? Lorsqu'il abat l'Allemand venu quérir son amie et la grand-mère, veut-il se racheter ou ne cherche-t-il simplement qu'à protéger celle qu'il aime ? Qu'importe. Il faut une certaine audace pour descendre un représentant de la Gestapo allemande.

Le film se développe avec une lenteur qui caractérise bien le milieu paysan dans lequel se déroule l'action. Les plans sont courts et fournissent l'essentiel. Louis Malle ne s'attarde pas inutilement. Nous comprenons plus vite que Lacombe Lucien. Le montage nous conduit prudemment et sans effort.

Louis Malle a gommé les scènes de violence. C'est à peine si quelques plans nous rappellent la guerre et la torture. Mais l'atmosphère de suspicion, de méfiance de la part des ressortissants français, d'arrogance, de brutalité de la part de la Gestapo est rendue avec mesure. *Lacombe Lucien* fait réfléchir sur la jeunesse qui se hâte de s'affirmer. Quelque part. Alors Lacombe Lucien dévoyé a-t-il finalement un sursaut d'honnêteté et de fierté ? Il change de camp. Cela ne l'empêchera pas d'être repris après la guerre et exécuté. Mais Louis Malle nous épargne cette mort justicière. Seuls quelques mots écrits nous indiquent le sort de Lacombe Lucien. L'écran nous laisse devant un champ alors que Lacombe Lucien est étendu dans l'herbe par une belle journée ensoleillée. Ironie !

Lacombe Lucien est un beau film. Un film pas nécessairement éblouissant. Mais un film qui s'insinue lentement dans l'âme du spectateur, qui le fait s'interroger sur le comportement d'un jeu-

ne homme dans un temps difficile, qui lui fait découvrir la démarche paresseuse d'une conscience molle... Eveil tardif ? Eveil quand même. Ce salaud paiera. Les traîtres ont toujours tort. Mais Louis Malle avait raison de faire ce film. Quoi qu'en disent les Français. Il fallait du courage pour nous intéresser à ce jeune homme méprisable. Louis Malle a magnifiquement réussi
Lacombe Lucien.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Louis Malle — Scénario : Louis Malle et Patrick Modiano — Images : Tonino delli Colli — Interprétation : Pierre Blaise (*Lucien*), Aurore Clément (*France Horn*), Holger Lowenadler (*Albert Horn*), Thérèse Giehse (*la grand-mère*), Stéphane Bouy (*Jean Bernard*), Loumi Iacobesco (*Betty Beaulieu*), René Boulloc (*Faure*), Pierre Decazes (*Aubert*) — Production : France — 1974 — 120 minutes.

CHINATOWN ● En voyant *Chinatown*, je n'ai pas pu résister à la tentation de songer au film qui révéla Roman Polanski aux cinéphiles internationaux : *Le Couteau dans l'eau*. Quel chemin parcouru depuis par l'auteur et par son art ! Et quel contraste, à première vue, entre ces deux films ! En blanc et noir, le premier fut réalisé avec de petits moyens et un dépouillement quasi franciscain. Le second, en couleurs, bénéficie d'une importante mise en scène, d'une distribution nombreuse et de toutes les facilités techniques d'Hollywood. Seuls, trois personnages, dans un décor naturel des plus simples tiennent l'écran, dans *Le Couteau dans l'eau*. Même s'il n'y en a que trois principaux acteurs dans *Chinatown*, les personnages sont entourés d'une foule grouillante de vie, dont se détachent plusieurs silhouettes particulièrement bien esquissées. Dans *Le Couteau dans l'eau*, une intrigue des plus élémentaires sert de prétexte à une peinture de caractères et de leurs mouvements psychologiques. Dans *Chinatown*, plusieurs intrigues zigzagantes se tissent et se rejoignent de façon complexe et savante pour faire éclater le dénouement fatal. Pris dans l'engrenage des suppositions, le spectateur n'est guère invité à méditer sur la motivation psychologique des comportements. Le trio du film polonais n'avait pres-



que pas besoin de paroles pour s'exprimer. Les Américains, par contre, fournissent beaucoup d'explications, trop à mon goût, par le dialogue. Ils sont situés dans un cadre déterminé dans le temps (1937) et dans l'espace (Los Angeles), tandis que le bateau à voile du premier film pouvait promener ses passagers, à peine vêtus de costumes de bain, à travers n'importe quel lac du monde, hier, aujourd'hui ou demain.

Il ne faudrait cependant pas ne voir que des contrastes. A travers les films que Roman Polanski a réalisés entre-temps, ces deux oeuvres se rejoignent. Non seulement, bien entendu, par le rôle attribué au couteau, instrument qui semble hanter le metteur en scène, puisqu'il a tenu cette fois à jouer lui-même le rôle épisodique de "l'homme au couteau." La ressemblance va plus loin. Elle tient à la fois à la technique et à la conception du monde.

Techniquement, ce qui frappe chez Polanski, c'est la maîtrise du médium. Elle fut déjà présente dans son premier long métrage, *Le Couteau dans l'eau*, mais on peut dire que la simplicité des matériaux la rendait plus facile pour un cinéaste qui s'était déjà fait remarquer par ses courts métrages (*Deux Hommes avec une arme*). Dans *Chinatown*, c'est toute la gamme d'éléments expressifs du cinéma qui se trouve utilisée de main de maître. Ce qui frappe surtout, c'est le manque d'ostentation dans cette maîtrise. A la première vision du film, on risque de ne pas remarquer à quel point le choix des angles de prises de vue, les mouvements de la caméra, leur coordination avec les gestes des acteurs, le montage, le fond sonore, s'harmonisent pour envoû-

ter le spectateur et l'inclure dans l'action.

Certains critiques ont justement relevé qu'en reconstituant très fidèlement le moindre détail du décor de 1937, Polanski a su se garder d'imiter le style cinématographique de la même époque. En traitant son sujet à la manière de 1974, il l'a rendu beaucoup mieux adapté à notre sensibilité et il a évité l'anachronisme. C'est à peine si la prédominance d'une tonalité sépia dans de nombreuses images du film évoque l'idée des photos de grand-mère.

Notons en passant que le métier de Polanski lui permet de doser avec précision ses effets et de faire preuve d'une remarquable mesure dans le traitement des scènes de violence ou de sexe, auxquelles il réussit à imposer la durée et le cadre spatial juste nécessaire à l'impact sans toutefois s'y complaire.

Un à *Couteau dans l'eau* par son constant progrès technique, *Chinatown* le rappelle aussi par le souci de scruter l'être humain dans ses rapports avec d'autres individus et avec la société. A ce point de vue, Polanski semble fasciné par ce qu'il y a de plus marginal, de plus bas — dans le sens des normes socialement acceptées — dans la conduite humaine. Du choc d'une telle conduite avec la société sclérosée dans ses normes, seule peut s'ensuivre une conclusion désespérée telle que nous la propose la bouleversante scène finale. On souhaiterait qu'une lueur d'espérance chrétienne puisse venir éclairer un tant soit peu la nuit de *Chinatown* et le cheminement de Polanski.

André Ruzzkowski

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Roman Polanski — Scénario : Robert Towne — Images : John A. Alonzo — Musique : Jerry Goldsmith — Interprétation : Jack Nicholson (J.J. Gittes), Faye Duna-way (Evelyn Mulwray), John Huston (Noah Cross), Perry Lopez (Escobar), John Hillerman (Yelburton), Roman Polanski (l'homme au couteau), Darrell Zwerling (Hollis Mulwray), Diane Ladd (Ida Sessions), Roy Jenson (Mulvihill) — Origine : Etats-Unis — 1974 — 130 minutes.



DAISY MILLER ● Il arrive souvent, dans le monde du cinéma, que la gloire n'appelle pas continuellement la gloire, que les spécialistes, les critiques et les admirateurs d'une oeuvre réussie ré-

clament sans cesse de son auteur un autre chef-d'oeuvre. Et, lorsque le nouveau film sort enfin sur les écrans et qu'il ne répond pas en tous points à l'oeuvre d'art pur attendue, son réalisateur en subit les conséquences fâcheuses : critiques acerbes, reproches inconditionnés, constat officiel d'incompétence, coup de masse sans merci. C'est ce qui arrive à Peter Bogdanovich, avec *Daisy Miller*, jugé, dès avant sa sortie officielle, comme un de ses films mineurs.

Il y avait dès le départ, toute une série de prétextes susceptibles de proclamer *Daisy Miller* échec complet : difficulté d'adapter au cinéma les nuances délicates du style de Henry James (*Daisy Miller* reste un petit joyau inclassable dans l'histoire de la littérature de langue anglaise); difficulté en général de faire revivre au cinéma l'atmosphère d'une époque passée (ici, Vevey, en Suisse, et Rome, à la fin du siècle dernier); désir pour le réalisateur de donner le rôle principal à Cybill Shepherd, ancien mannequin et sa petite amie depuis *The Last Picture Show*; constante envie pour Bogdanovich de retrouver encore une fois les qualités premières propres à une époque et de déclarer "intéressantes" ses continues incursions dans le domaine de la nostalgie romantique.

Cinquième film de Bogdanovich, 35 ans, si l'on exclut son documentaire de long métrage sur John Ford (*Directed by John Ford*, 1971), *Daisy Miller* reste cependant un film agréable et beau, stylistiquement bien fait, qui démontre chez son



auteur un amour évident de l'image et de l'esthétique cinématographique. Il est vrai que l'on retrouve chez Bogdanovich filmant Cybill Shepherd la même tendresse teintée d'affection dans le choix des plans et des séquences que démontrait Paul Newman filmant son épouse Joanne Woodward dans *Rachel, Rachel*. Jeune et belle Américaine qui vient séjourner en Suisse, puis à Rome, avec sa mère et son jeune frère, Daisy est l'innocence même, bien que les membres d'une société romaine très conformiste réproouvent constamment son attitude : elle aime s'amuser, aller danser, accordant des rendez-vous à des Italiens, étiquetés "peu recommandables". Un jeune Américain la poursuit de son côté de ses attentions assidues, mais ses continuelles hésitations et sa maladresse à savoir la séduire le conduisent à adopter, malgré lui, les airs et les manières de ceux qui la condamnent. Daisy, elle, fleur légère et insouciante, contracte accidentellement le paludisme (le Colisée, en ce temps-là, étant situé non loin des marécages) et en meurt.

L'un des reproches que l'on pourrait faire au réalisateur (et au scénariste Frederic Raphael), c'est l'extrême rapidité avec laquelle parle la famille Miller, et Daisy en particulier. Les longs paragraphes du petit livre de James sont littéralement expédiés par les protagonistes qui parlent beaucoup, interrompent souvent, mettant en évidence une rudesse qui se veut amusante, mais qui, à la longue, lasse plus qu'elle ne ridiculise.

Par contre, le charme d'une époque est intelligemment rendu, et certaines scènes sont en fait d'une réelle beauté, une beauté empreinte de cette nostalgie si particulière, si chère à Bogdanovich. Par exemple, lorsque Winterbourne, le jeune Américain, emmène Daisy en promenade sur le vapeur du lac de Genève, la caméra effectue de longs panoramiques qui situent la scène à un niveau plus romantique que simplement descriptif. Et, plus tard, lors de la visite du Château de Chillon, un joueur d'harmonica vient ajouter, dans ce décor de "passé dans le passé", sa note plaintive et éloignée, comme si les deux jeunes gens traversaient un monde ancien où l'amour avait aussi sa place. Ainsi, comme pour illustrer cette idée d'antériorité à la fois heureuse et mélancolique, Bogdanovich s'offre-t-il avec délectation un beau plan de quelques secondes, cadrant, dans

la petite fenêtre-arrière de la voiture, le Château qui s'éloigne à la vitesse du trot des chevaux.

En fait, on retrouve encore et toujours chez l'heureux réalisateur de *The Last Picture Show*, cette idée de bonheur fugace, qui réside dans certains moments particuliers de la vie, mais qui disparaît aussitôt qu'on se met à y réfléchir, ne serait-ce qu'un instant. Et c'est cela qui fait de Daisy ce personnage insouciant, sans être indifférent, qui affecte un air détaché, mais sans moquerie, et qui, de ce fait même, la situe aux antipodes de Winterbourne, qui associe la réflexion et l'analyse à tous ses sentiments. Daisy rit au spectacle du guignol, avec les enfants des jardins du Pincio, tandis que son maladroit compagnon l'observe avec un sourire, se demandant s'il l'aime pour son naturel si proche de l'enfance ou s'il ne devrait pas plutôt cesser de l'aimer pour la même raison (l'enfance étant pour lui synonyme d'infantilisme, et allant de pair, dans son esprit étroit, avec l'ignorance).

Après avoir mis en images sa fascination pour le cinéma avec *La Cible (Targets)*, après avoir décrit une petite ville texane mélancolique de 1951 avec *La Dernière Séance (The Last Picture Show)*, après avoir tourné *On s'est fait la valise, Docteur ? (What's Up, Doc ?)*, rendant un glorieux hommage aux comédies de Hawks et de Capra, et *La Barbe à papa (Paper Moon)* en noir et blanc, décrivant avec tendresse les tribulations d'un truand et de sa fille, sur les routes de l'Amérique de la Dépression — Bogdanovich, homme célèbre et envié de la société hollywoodienne, ignorant les critiques un peu jalouses de ses contemporains, signe avec *Daisy Miller* une courte étude impressionniste, en tons roses et pastels, fragile et légère comme une dentelle.

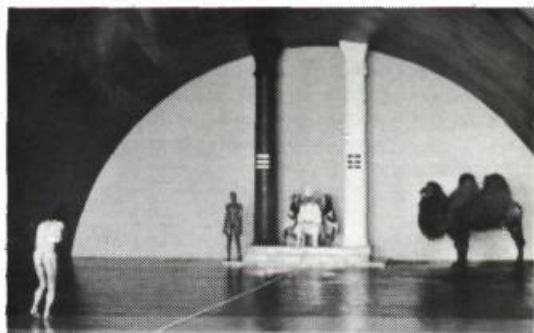
Maurice Elia

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Peter Bogdanovich — Scénario : Frederic Raphael, d'après la nouvelle de Henry James — Images : Alberto Spagnoli — Interprétation : Cybill Shepherd (Daisy), Barry Brown (Winterbourne), Cloris Leachman (Mrs. Miller), Mildred Natwick (Mrs. Costello), Eileen Brennan (Mrs. Walker), Dulio Del Prete (Giovanelli), James McCurtry (Randolph), Nicholas Hones (Charles), George Morfogen (Eugenio) — Origine : Etats-Unis — 1974 — 91 minutes.

L A MONTAGNE SACRÉE ● Ayant gardé un souvenir... brûlant de *El Topo*, du même Alexandrov Jodorowsky, j'allais vers cette montagne sacrée avec des sentiments mêlés. Eh bien,

que l'on se rassure, tout est là, et en bonne mesure : l'imagerie délirante, baroque, percutante ou admirable, le montage incisif et obsessionnel, le message en forme de quête, la réflexion sur la vie et la mort, la stigmatisation de la religion, la guerre, l'amour et la vérité, la destruction, la puissance et la gloire.

Cette montagne sacrée, c'est celle que l'on retrouve dans chaque mythologie ou religion, celle qu'il faut gravir pour apprendre, des sages qui habitent son sommet, le sens de la vie et de la vérité... vérité qui n'est finalement pas celle qu'on pense, mais une simple illusion. Je dirais que ce film, si beau, si passionnant, n'est cependant pas accessible à la grande masse. Nombreux étaient ceux et celles qui riaient bêtement à l'issue de la projection, n'ayant manifestement et strictement rien compris au film et à son message. Car il faut être au courant de bien des choses pour comprendre les rébus religieux et mythologiques proposés par Jodorowsky. On pense à Robert Charroux et ses maîtres du monde, et à tous ces livres traitant des civilisations extraterrestres, de l'implantation antique de visiteurs d'autres mondes, dont les combats et les pensées — ou les origines — semblent se retrouver dans toutes les mythologies du monde. *La Montagne sacrée* explore l'Homme, son passé, ses phantasmes, ses conflits, ses aspirations et ses mythes. En images d'une violence rare et percutante, Jodorowski nous décrit l'agonie et la mort de la civilisation aztèque conquise par les Espagnols. Mais, ici, les Espagnols, ce sont des crapauds et les Aztèques, des salamandres affublées de coiffures de plumes et de manteaux dorés, évoluant sur une espèce de décor que l'on fait sauter à la fin, sous les yeux des Indiens impassibles, comme autrefois... Ailleurs, le héros (?) gravit une muraille, en fait le côté d'une tour, au sommet de laquelle il y a un tunnel et une corde qui le guide jusqu'à l'initié. Celui-ci lui présente des personifications des signes du Zodiaque (auparavant, on a effleuré Allah, détruit les mythes chrétiens et souligné le I Ching) qui gouvernent aveuglément la terre, provoquant tour à tour



envie, meurtres, guerres, beauté, mort, puissance et oubli. Et la quête de la vérité continue, pour aboutir à un non-lieu. Nous avons assisté aux images d'un film : la vérité n'était qu'une apparence... Mais l'apparence ne peut-elle pas être le reflet de la vérité ? A chacun la sienne, et Jodorowski pour tous...

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Scénario et réalisation : Alexandro Jodorowsky — Images : Rafael Corkidi — Musique : Jodorowsky, Frangipane, Don Cherey — Interprétation : Alexandro Jodorowsky (l'alchimiste), Horacio Salinas (le voleur), Juan Ferrara (Fon), Adriana Page (Isia), Burt Kleiner (Klen), Valérie Jodorowsky (Sel), Nicky Nichols (Berg), Richard Rutowsky (Axon), Luis Lomelli (Lut), Ana de Sade (la prostituée) — Origine : Mexique — 1973 — 125 minutes.

L E RETOUR D'AFRIQUE ● *Le Retour d'Afrique* d'Alain Tanner est un grand film tout simple. Il ne s'agit pas d'une histoire exotique qui raconterait les aventures d'une personne qui aurait fait une expérience en Afrique. Tout se passe en Suisse.

Vincent et Françoise décident de partir pour l'Algérie où Max, un ami, les attend pour leur trouver du travail. Ils vendent tout. Ils organisent une petite fête d'adieu. Un télégramme les avertit de ne pas entreprendre le voyage. Des complications en cours. Une lettre suivra. La lettre n'arrive toujours pas. Les jeunes époux se terre dans l'appartement en instance de démolition. Ils

n'osent même pas sortir de peur de passer pour des fous aux yeux de leurs amis. Pendant quinze jours, ils expérimentent la solitude à deux et la lente désillusion de l'attente dans un univers clos. Ils devront reprendre leur petite vie bien tranquille avec le risque de devenir propriétaires de leur appartement, de mettre au monde des enfants et de devenir un peu plus conscients sur le plan politique.

Cette histoire d'attente sans rebondissement dramatique devient vite attachante malgré le début du film qui lorgne du côté de Godard avec des citations d'Aimé Césaire et une certaine insistance à répéter que le film s'élabore sur des mots. On cause beaucoup dans ce film où il est plus question de départ que de retour. Mais ne faut-il pas prendre le mot retour dans le sens de revenir à son point de départ après avoir rêvé d'un séjour en Afrique ? Voyage-prétexte pour commencer un nouveau mode de vie ? Ou s'agit-il du retour de Max dont dépend toute la méditation du film ?

Peu importe le détour employé pour cerner le titre, *Le Retour d'Afrique* se présente à mes yeux comme une contestation de nos civilisations fortement industrialisées qui laissent bien peu de place à l'organisation d'une vie qui admette une certaine originalité. Auto-boulot-dodo : voilà pour le rythme de vie. Aller s'exiler ailleurs ? On peut toujours en rêver, pourvu qu'on ait le courage de renoncer à ses propres racines et à ses petites affaires. Evasion ou retour à une vie aux dimensions plus humaines ? Et si le courage consistait à changer d'abord sa propre politique à l'intérieur de la vie du couple ? C'est ce que nous laisse entendre le film quand se pose la question de savoir qui s'occupera de la garde de l'enfant.

Tout le charme discret du film de Tanner repose sur le ton qui baigne dans une douceur habitée par l'humour. Ce ton contraste avec les graves problèmes exposés. Le film doit beaucoup à Josée Destoop et François Marthouret qui savent donner une coloration spéciale à un dialogue tout simple. On finit par prendre leur humour au sérieux. Il se dégage de tout cela une dénonciation qui, sans être violente, n'en demeure pas moins profonde et constructive, pour peu qu'on soit attentif au couple qui réfléchit tout haut devant nous.

Je ne suis pas un "inconditionnel" des films

suisses. Ils ressemblent parfois un peu trop à certains produits de télévision avec le manque de rigueur que cela entraîne. *Le Retour d'Afrique* est pourtant un plat de choix à déguster sur un grand écran dans l'atmosphère méditative d'une salle de cinéma.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Alain Tanner — Scénario : Alain Tanner — Images : Renato Berta — Interprètes : Josée Destoop (Françoise), François Marthouret (Vincent), Roger Ibanez (Emilio), Juliet Berto, Anne Wiazemsky et Jacqueline Cuenod (les filles du bureau de poste) — Origine : Suisse — 1973 — 105 minutes.



WHAT'S ENTERTAINMENT ● Sans

aller aussi loin que la presse américaine, qui a porté le film aux nues, je dirais que nous nous trouvons en face d'une fort belle anthologie, c'est vrai, mais que le film joue la carte de la "nostalgia" et du commerce autant que celle de la compilation. Il y en a, bien entendu, pour tous les goûts, même du mauvais... Il n'est ni délicat, ni "nostalgique" de nous montrer un Fred Astaire 1973 évoquant les souvenirs de ce qu'il fut il y a trente ou quarante ans. On ne fait que sentir davantage la marche irréversible du temps. L'idée était évidemment bonne de présenter tous ces gens, Sinatra, Taylor, Astaire, Rooney, Lawford, Kelly, et même Liza Minnelli évoquant les souvenirs des copains et de la grande époque du musical. Mais était-ce encore une fois bien nécessaire de s'attarder sur les ravages du temps ? Que ce soit une époque révolue, soit. Qu'on la regrette, je suis d'accord; mais est-ce bien une raison valable pour montrer les élégants débris de ladite époque avec une telle profusion de détails ?

Cela dit, le film (très long : presque trois heures) contient d'inoubliables moments, qui à eux seuls valent le déplacement : l'étonnante séquence de *The Great Ziegfeld*, le merveilleux *Broadway Melody* de 1940 (Fred Astaire, Eleanor Powell), un amusant duo de Frank Sinatra et Jimmy Durante dans *It Happened in Brooklyn*, et, plus loin, certaines des séquences qui ont conféré au musical ses plus hauts titres de gloire : la danse sur les murs et au plafond de Fred Astaire



(*Royal Wedding*), la petite plaisanterie musicale de Clark Gable (mais oui, lui aussi !) dans *Idiot's Delight*, les délirantes balançoires multicolores d'où saute Esther Williams (*Million Dollar Mermaid*), et tant et tant d'autres... Si l'on excepte les deux points mentionnés plus haut, on peut dire que ce film offre un panorama spectaculaire — et assez exact — sur le développement de la comédie musicale depuis presque sa naissance (les premières séquences datent de 1929) jusqu'à son déclin (les années 60). Il plaira à ceux et celles qui ont vu ces films, surprendra et amusera ceux qui ne les connaissent pas, et fait surtout office de référence. Le choix des extraits est parfois arbitraire (on se demande pourquoi tel extrait plutôt que tel autre) et on constate certaines omissions regrettables : Arthur Freed, producteur de 30% des films indiqués n'a qu'une brève mention au générique, et on a parfois un peu "arrangé" la vérité... Mais tel quel, on se doit de voir ce film, un des plus intéressants depuis longtemps.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Jack Haley Jr. — Montage : Bud Friedgen. — Commentateurs : Frank Sinatra, Gene Kelly, Fred Astaire, Peter Lawford, Bing Crosby, Donald O'Connor, Mickey Rooney, Debbie Reynolds, Elizabeth Taylor, James Stewart, Liza Minnelli — Origine : Etats-Unis — 1974 — 132 minutes.

DUEL ● Un film prodigieux ! Avoir réussi — à vingt-quatre ans — à faire un film avec un camion-citerne et une voiture et ainsi à envoûter le spectateur pendant une heure et demie, ce n'est guère banal ! Eh bien ! Steven Spielberg nous emporte dans la course folle d'un camion-citerne à la poursuite intrigante d'une modeste voiture. Le pauvre David (pourquoi ne pas penser aussi à Goliath ?) se voit traqué par ce monstre qui indubitablement en veut à sa vie. Pourquoi ? Bien malin qui le dira. Toujours est-il que le film démarre dans la nonchalance. David roule paisiblement, tout en écoutant distraitemment une ligne ouverte qui érecte les platitudes les plus éculées sur la femme-qui-porte-la-culotte. Puis c'est l'apparition du camion-citerne. Une véritable bête préhistorique qui se déploie le long de la route. La caméra suit les deux véhicules, parvient à les saisir avec une souplesse étonnante. Car la caméra, ici, est un spectateur privilégié. Souvent elle nous montre David, éberlué, inquiet, désespéré, apeuré par le comportement bizarre du chauffeur du camion-citerne. Mais ce chauffeur, elle ne nous le présente jamais. Jamais. Toutefois, on distinguera ses jambes et un bras faisant signe de doubler. C'est tout. C'est donc dire qu'il compte peu. Ce qui compte, par contre, c'est l'énorme Moloch anonyme qui serpente la route. Lui, il est puissant, encombrant, effrayant. Il suit. Et quand David pensera l'avoir semé, il réapparaîtra plus dangereux que jamais. Si David arrête pour prendre un peu de repos et se restaurer, il apercevra le monstre, là, devant la fenêtre. Et pendant qu'il essaie de manger, il réfléchit. La voix off nous fait entendre ses préoccupations qui l'obsèdent. Pourquoi ce chauffeur lui en veut-il ? Comment s'en défaire ? Il faut faire quelque chose. Justement, ce chauffeur, il est là, assis sur un tabouret, devant lui. Mais comment le reconnaître parmi ces bottes solides et ces profils durcis ? Comment ? David attaque un client qu'il a cru reconnaître comme son ennemi. Il s'en tire en tombant à la renverse. Dehors le camion-citerne s'apprête à partir. Ce sera le duel à finir. David aura beau solliciter le secours de passagers, personne ne veut l'entendre. Il voudra alerter la police, peine perdue. Le camion-citerne fonce sur la cabine téléphonique. David n'a que le temps de fuir. Vraiment ce camion-citerne est une bête



déchainée. Et pourtant, on l'a vu s'avancer tranquillement pour dégager un autobus scolaire à la grande satisfaction des écoliers. Il faut croire que David et sa voiture lui sont une hantise tenace. Et David se retrouve seul avec sa "machine". Vraiment seul. Aucune aide pour l'écartier de ces roues dévorantes. Comment sortir de cette emprise ? Et voilà la Plymouth qui commence à s'es-souffler, à piétiner. Et le monstre qui monte toujours. Menaçant et intraitable. Oui, un film hallucinant. A vous couper le souffle. Un montage savamment orchestré. Une musique et des bruits d'une efficacité séduisante. Un film qui sort de l'ordinaire. Fait avec presque rien. Dans des paysages dénudés. Mais quel morceau de bravoure ! Quel sens de l'image ! Un film qui vous emporte avec ce malheureux David pour qui vous ne pouvez rien. Il ne fait pas de doute que *Duel* est une illustration symbolique de notre monde moderne. Il ne faut pas aller bien loin pour constater que nous sommes tous menacés dès que nous prenons la grand-route. Nous ne sommes jamais assurés de nous rendre à destination. Pour en sortir, David n'a d'autre solution que d'entraîner son tourmenteur dans un guet-apens qui lui fera sacrifier sa propre voiture. Sa vie est à ce prix. En nous présentant l'épouvantable chute au ralenti, Steven Spielberg nous fait percevoir les derniers hoquets du monstre foudroyé. On comprend qu'après cette fin catastrophique, David peut enfin respirer. Mais quel cauchemar il a vécu ! Et nous avec lui. Un film à haute tension. Un film tout à l'honneur d'un jeune réalisateur plein de talent et de promesses.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Steven Spielberg — Scénario : Richard Matheson — Images : Jack A. Marta — Musique : Billy Goldenberg — Interprétation : Dennis Weaver (David Mann), Jacqueline Scott (sa femme), Cary Loftin (le chauffeur du camion-citerne), Lou Frizzell (le chauffeur d'autobus). — Origine : Etats-Unis — 1972 — 90 minutes.

THE SUGARLAND EXPRESS ● *The*

Sugarland Express continue dans la ligne de *Duel*. Nous restons dans le cinéma de haute tension. Steven Spielberg s'empare d'un fait divers et le hausse à une épousoufflante métaphore. Le spectateur est emporté dans une course ahurissante. Après avoir délivré son mari de la prison, une jeune femme décide d'aller récupérer son enfant confié malgré elle à une famille aisée. Pour cela, les jeunes époux tiennent en otage un policier et s'en servent pour atteindre avec sa voiture la maison de Sugarland où vit l'enfant. Tout le film est centré sur la chasse de la police pour maîtriser le jeune couple. Encore une fois, il s'agit ici de l'affrontement de David et Goliath, du faible avec le plus fort. Et l'auteur ne se gêne pas pour amplifier son propos. On verra donc les policiers se multiplier, les voitures de police former une caravane à la poursuite des audacieux adolescents. Et tout le long de ce long parcours, les policiers seront soumis imperturbablement aux caprices de ces mariés têtus. Ainsi une voiture viendra pousser celle des poursuivis en panne d'essence, une roulotte descendra dans un champ pour permettre à la jeune femme de satisfaire ses besoins naturels... Ainsi soumis aux imprévus, les policiers restent à la merci des jeunes qui ne demandent qu'une chose : reprendre leur enfant le plus vite possible. Cela ne va pas sans acrobaties. L'auteur ne nous montre pas seulement le comportement des flics — comportement assez réservé toutefois mais résolu quand même — mais aussi celui des gens qui ont appris cette escapade grâce à la radio et à la télévision. C'est ainsi que nous voyons deux miliciens à la retraite aidés d'un jeune garçon s'avancer dans un parking où s'est arrêtée la voiture des jeunes fuyards et tirer avec un acharnement incroyable sur les fugitifs comme s'ils étaient des bandits de grand

chemin. Carnage qui n'a pas d'effets mortels heureusement mais qui prouve un énervement, un fascisme pour tout dire qui ne lésine pas sur les moyens à prendre pour se débarrasser de gens pré-jugés encombrants et inutiles. Il en va de même de la famille adoptive. Là on fait le nécessaire pour supporter un siège. On préserve tout. On transporte l'enfant ailleurs. On prévoit une embuscade pour avoir raison des jeunes époux. Si le maître de la maison ne peut se faire justice, il tendra cependant un fusil à l'inspecteur de police en lui disant : "Je sais que vous ne me laisserez pas abattre cette ordure, mais au moins prenez *mon* fusil." Ainsi, par procuration, si l'on peut dire, le bon père de famille participe à l'anéantissement des jeunes évadés. Mais la population ne voit pas les choses ainsi. Elle a pris parti pour les jeunes gens et pour leur enfant. Elle les escorte sur la route, les salue et les encourage. Elle leur remet toutes sortes de cadeaux assez bizarres et dont le plus émouvant sans doute est cet ourson de peluche qui finira écrasé par une voiture de police. Car il va sans dire qu'arrivé à la porte de la maison, le véritable père ne prendra pas possession de son enfant. Il sera descendu dans une fusillade insensée. La folle randonnée culmine dans un bain de sang.

Steven Spielberg aurait pu faire de ce film une tragédie crispante. Il a préféré en faire une satire éprouvante. En effet, toute cette accumulation de traits forts ne manque pas de détendre les spectateurs. Autant par l'emphase des moyens employés par les policiers que par la désinvolture des jeunes mariés. Par exemple, à l'arrivée



OCTOBRE 1974

dans Sugarland, la jeune femme demande le nécessaire pour se maquiller afin d'affronter les photographes proprement... Ainsi l'auteur décharge la tension et permet de comprendre tout ce qu'il y a de dérisoire et d'absurde dans cette lutte inégale. Car comment deux jeunes gens peuvent-ils équitablement affronter une horde policière ? Vraiment ici ce n'est pas Goliath qui est abattu mais — à l'inverse de *Duel* — David qui est sacrifié à la justice policière. Le public a-t-il compris le propos de Steven Spielberg ? Il a beaucoup ri. Il s'est détendu. Il reste que *The Sugarland Express*, malgré ses audaces, ses boursoufflures, ses effets faciles ne manque pas de nous donner une idée inquiétante sur une société livrée à une police qui a tous les droits. Bref, en faisant rire, *The Sugarland Express* nous prévient qu'un nouveau Goliath est dans la place : le monstre policier.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Steven Spielberg — Scénario : Hal Harwood et Matthew Robbins — Images : Vilmos Zsigmond — Musique : John Williams — Interprétation : Goldie Hawn et William Atherton (les fugitifs), Michael Sacks (le policier en otage), Ben Johnson (Capitaine Tanner) — Production : Etats-Unis — 1974 — 108 minutes.

THE THREE MUSKETEERS ● Nous avons déjà abordé dans ces pages le problème de l'adaptation littéraire au cinéma. Problème, en effet, car il y en a un. Doit-on rester absolument fidèle à la lettre et sacrifier l'esprit, c'est-à-dire se contenter de reproduire fidèlement les faits avec des comédiens choisis, ou s'efforcer de recréer une ambiance, une atmosphère, un esprit ou un style en trouvant des équivalences qui ne sont pas nécessairement le mot à mot du livre ?

Dans le premier cas, nous avons *Kamou-raska*, *Le Rouge et le noir*, *Le Pays du dauphin vert*, *La Renarde*, etc... Dans l'autre, nous avons *Rebecca*, *Bonjour Tristesse*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Jane Eyre* (celle de Joan Fontaine) et... ces *Trois Mousquetaires*, nés de deux esprits séparés par l'époque, le style, la pensée et le médium d'expression, et cependant si semblables. Ces trois mousquetaires, mis en scène par Richard Lester (Les Beatles aussi étaient quatre !)



sont, disons-le tout de suite, magnifiques, plus grands que nature, chevaleresques, tonitruants, bretteurs, passionnés et élégants, aussi vrais que Dumas les a conçus; gageons qu'il ne les renierait point! Michael York (D'Artagnan), Oliver Reed (Athos), Frank Finlay (Porthos) et Richard Chamberlain (Aramis) volent, dans ce premier épisode (le second sortira à Noël 74), au secours d'Anne d'Autriche et lui restituent les fameux ferrets de diamants donnés par elle au beau duc de Buckingham. Richelieu perd la première manche, mais la vengeance de Milady (2^e épisode) sera terrible...

Sur le scénario archi-connu, Lester a brodé, en touches vives et pittoresques, pas tant un tableau historique de Paris et de la cour de Louis XIII qu'un commentaire fidèle et ironique de l'oeuvre de Dumas, où l'élément primordial est l'Aventure, avec un grand A, dans un contexte historique. Un montage nerveux, des notations cocasses et pleines d'esprit, une allure endiablée (comme il convient), un sens héroïco-comique font de ce film un véritable enchantement. Ajoutez à cela les coquetteries de la distribution, comme le Richelieu de Charlton Heston, pas très vraisemblable, mais amusant, la Constance Bonacieux de Raquel Welch — là, on se dit, Richard, tu exagères! Eh bien non, elle passe, car elle est drôle, et prouve qu'elle sait faire autre chose que les vamps! Elle ajoute même une dimension nouvelle assez étonnante à la douce (et idiote) Constance: elle en fait une ingénue rusée et maladroite du plus réjouissant effet — le couple assez spécial Jean-Pierre Cassel et Geraldine Chaplin (Louis XIII — Anne d'Autriche) et le Rochefort de Christopher Lee et vous aurez une idée assez juste de la

distribution. Et j'ai gardé pour la fin la savoureuse et perfide Milady, très méchamment jouée — et avec quel art — par Faye Dunaway. Cette tigresse en satin blanc est, pourrait-on dire, le seul personnage raisonnable, non parodique et qui polit en silence ses armes pour le second épisode. Nous l'attendons au virage qui, s'il est pris à l'allure du premier, ne manquera pas son but. Un divertissement presque familial, dru, gai, pour les amoureux de Dumas et... les autres!

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Richard Lester — Scénario : George Mac Donalds Fraser, d'après le roman d'Alexandre Dumas — Images : David Watkin — Musique : Michel Legrand — Interprétation : Michael York (D'Artagnan), Oliver Reed (Athos), Richard Chamberlain (Aramis), Frank Finlay (Porthos), Charlton Heston (Richelieu), Raquel Welch (Constance), Faye Dunaway (Milady), Christopher Lee (Rochefort), Jean-Pierre Cassel (Louis XIII), Geraldine Chaplin (Anne d'Autriche), Spike Milligan (Bonacieux), Simon Ward (Buckingham), Roy Kinnear (Planchet) — Origine : Panama — 1973 — 105 minutes.

L E MAGNIFIQUE ● Nous n'avons pas été très gâtés ces derniers temps avec les films de Philippe de Broca, et ce *Magnifique* est vraiment le bienvenu!

Comme tous les films de de Broca (*Le Roi de coeur*, *L'Amant de cinq jours*, *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, *L'Homme de Rio*, etc...) celui-ci ne va pas bien loin psychologiquement, mais il est fort bien fait et extrêmement divertissant. On pourrait presque l'intituler, en sous-titre, "La vie secrète de l'homme de Rio", tant le parallèle avec *La Vie secrète de Walter Mitty* (film de N. Macleod, 1947, à la fois le meilleur film de Danny Kaye et oeuvre de référence) et le précédent *Homme de Rio* s'impose: un brave garçon embarqué malgré lui dans des aventures rocamboliques, mais, cette fois-ci, les aventures se passent au pays de l'imagination. Il écrit des romans policiers à succès, et vit passionnément, en imagination, les aventures de son héros. La petite jeune fille qui habite au-dessus de chez lui se transforme, pour les besoins de la cause, en sirène, nymphelette, espionne ou vamp; son patron est le méchant de l'histoire et bientôt,

nous avons deux films parallèles, ou plutôt un film sur deux plans. C'est Walter Mitty, mais c'est aussi le héros des *Belles de nuit*, de René Clair. *Le Magnifique* fait partie de ces films sans prétention, habiles, charmants, et typiques d'un esprit gentil et plein d'allant que l'on trouve dans une certaine production française. Oui, ce film est aussi français qu'il se peut dans sa facture, son interprétation (Belmondo au mieux de sa forme et une ravissante Jacqueline Bisset), ses enchantements et son esprit. C'est aussi un film intelligent, qui réussit là où le Lelouch de *L'Aventure c'est l'aventure* avait échoué. C'est plus léger que Jean Yanne, plus fin que Verneuil et plus gentil que Malle (celui du *Voleur*). D'autre part, sous le couvert de la comédie, de Broca note finement certains travers de notre époque et fustige gentiment au passage une certaine littérature de masse et ceux qui en sont les responsables, c'est-à-dire les éditeurs, qui font travailler leurs auteurs comme des nègres, sans les payer ou presque.

A l'intérieur d'une évolution sans heurts, ce film se situe d'autant plus facilement qu'il contient tous les éléments qui ont fait le succès de l'oeuvre de Broca : un monsieur qui fait du cinéma un divertissement intelligent et fort bien fait. Y en a-t-il encore beaucoup comme ça ?

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Philippe de Broca — Scénario : Francis Veber, Vittorio Caprioli, de Broca — Images : René Mathelin — Musique : Claude Bolling — Interprétation : Jean-Paul Belmondo (François Merlin), Jacqueline Bisset (Christine), Vittorio Caprioli (Charon), Monique Tarbès (Mme Berger), Raymond Gérôme (Pontaubert), Jean Lefebvre (l'électricien), Hans Meyer (Collins) — Origine : France — 1973 — 94 minutes.



TOUTE UNE VIE ● Claude Lelouch a donc conçu un projet ambitieux : raconter l'histoire du vingtième siècle à travers l'histoire d'un couple. Cela irait de l'évocation de la Belle Epoque à l'anticipation d'un futur problématique. De fait, l'on passe rapidement sur les cinquante premières années pour s'attarder plus longuement sur les deux dernières décennies, plus familières au cinéaste. Quant à l'anticipation, elle prend la

forme d'une nébuleuse projection de l'esprit, élaborée au long d'une conversation pour passer le temps au cours d'un voyage en avion : elle est d'ailleurs épargnée au spectateur québécois. Car après une primeur orageuse à Cannes et une sortie commerciale désastreuse à Paris, le film a connu quelques modifications, notamment cette amputation de la fin. A bon droit d'ailleurs, car plus l'intrigue avançait, plus elle s'enlisait dans les lieux communs. Un départ alerte à la manière du cinéma muet suivi d'une cavalcade guillerette à travers les années, quelques moments d'émotion vraie dans le bref exposé d'une idylle entre deux rescapés des camps de la mort et c'est l'introduction, au rythme de chansons de Gilbert Bécaud, de Sarah et de Simon, les deux véritables héros du film. Jusque-là, ça va ; rien de vraiment exceptionnel, mais une suite de tableaux prestement enlevés dans un style accrocheur typiquement lelouchien. Et c'est alors que tout se gâte, car Lelouch se met à vouloir énoncer des opinions sur les gens et les événements et c'est le dictionnaire des idées reçues qui se dévide sur l'écran alors que l'action s'enlise, s'arrête presque par moments. Et l'on n'en finit plus d'attendre la rencontre de Simon et de Sarah qui, on l'espère, mettra fin à l'aventure. De son côté, Lelouch s'ingénie à les séparer pendant plus de deux heures lassant la patience du spectateur par un dialogue en forme d'apophtegmes, par une psychologie de romans de gare et par une nette déperdition dans les idées de mise en scène. Sans parler du narcissisme qui imprègne tout cela, car Simon devient cinéaste comme Lelouch et lui aussi se met à rêver d'un film évoquant l'histoire du siècle à travers l'histoire d'un couple. Le chien se mord la queue et le film tourne, tourne interminablement et l'on se dit que certains cinéastes gagneraient à être plus modestes dans leurs ambitions.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Claude Lelouch — Scénario et dialogues : Claude Lelouch — Images : Jean Collomb et Claude Lelouch — Musique : Gilbert Bécaud — Interprétation : Marthe Keller (Sarah, sa mère, sa grand-mère), André Dussolier (Simon), Charles Denner (le père de Sarah, l'opérateur, et grand-père de Sarah), Carla Gravina (l'amie de Sarah), Charles Gérard (l'ami de Simon), Daniel Boulanger (un soldat), Gilbert Bécaud — Origine : France — 1973 — 133 minutes.