

Sur nos écrans

Numéro 96, avril 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51155ac>

[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

(1979). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (96), 32–49.



SUR NOS ÉCRANS



L' ● Qu'est-ce donc qui fait « courir » les cinéastes italiens vers leur passé ? Après 1900, *Padre Padrone*, Ermanno Olmi, à son tour, nous donne avec *L'Arbre aux sabots*, une fresque émouvante qui se déploie entre l'automne 1897 et le printemps 1898, dans une ferme lombarde.

Pour ce faire, Olmi n'a pas emprunté le visage et les gestes des grands acteurs italiens. Il est retourné sur les lieux de ses origines et il a convaincu des paysans de remplir leur rôle avec simplicité et vérité. Il en résulte une œuvre d'une beauté étonnante, grâce aussi à la discrétion de la lumière et à la qualité des images. Maître d'œuvre, Olmi a gardé la caméra à la main et a assuré le montage du film. Pendant trois heures, nous sommes tirés de notre vie

citadine pour vivre en terre paysanne où cinq familles fourmillant d'enfants vivent côte à côte, à la soie d'un propriétaire à qui appartient la terre, les maisons, les animaux et même les outils. Les fermiers ne retireront que le tiers des récoltes. Mais ce qui anime ces gens, c'est une immense foi qui fait que, pour eux, « grâce au Seigneur », tout finit par s'arranger. Sans doute se glisse-t-il, dans cette foi inébranlable, une part de superstition (on n'a qu'à revoir le « miracle de la vache » ou encore « la femme du signe », mais tous les gestes de la journée sont marqués par un recueillement religieux sincère. Il n'est pas jusqu'au mendiant qui est considéré comme un envoyé de Dieu et qui a sa part du pain quotidien.

Le point de départ du film est simple. Le curé conseille à Batisti et à sa femme d'envoyer Minek à l'école, car leur fils est « intelligent » et

il faut respecter « ce don du Seigneur ». Mais le père laisse échapper cette réflexion : « Que va-t-on dire en voyant le fils d'un paysan aller à l'école ? » Ces gens analphabètes craignent peut-être que, plus tard, leur fils leur tourne le dos. Qu'importe, pour l'instant le jeune Minek parcourt plusieurs kilomètres pour apprendre à tracer des lettres et pour découvrir que l'eau est remplie de microbes... Et un jour, sur le retour, il brise un de ses sabots. Il doit rentrer à la maison pieds nus dans la neige. Alors que tout son petit monde sommeille, le père part abattre un arbre et confectionne, à la lueur d'une chandelle, deux sabots pour que son fils continue à aller à l'école. Toutefois le patron finit par découvrir les restes de l'arbre abattu. Il ordonne à son régisseur d'expulser la famille Batisti que les autres familles regardent partir en silence.

Cette histoire n'est que l'écorce qui enveloppe un récit composé de bribes de vie paysanne. Nous passons facilement d'une famille à une autre, dès que l'intérêt l'exige. Observons le grand-père Anselmo. Sa petite fille retiendra tout en le voyant ramasser la fiente de poules, repiquer les plants et récolter les tomates bien avant les autres paysans. Il en va de même du mariage de Maddalena et de Stefano. Nous les avons vus se rencontrer furtivement quelques secondes à peine. Le jour du mariage, nous les suivons de la maison à l'église, de l'église à la péniche, du couvent de tante Maria au retour à la maison avec l'orphelin reçu en partage. Tous ces moments sont montrés dans leur simplicité et sans éclat. L'auteur sait briser le récit pour ménager des surprises d'un moment à l'autre (le soir dans la chambre au couvent et le lendemain matin), d'un lieu à un autre (l'enfant dans les bras de Maddalena au couvent et l'enfant dans la famille). Ce montage crée une sorte d'étonnement qui fait souvent sourire. On peut observer la même démarche pour « le miracle de la vache », pour la naissance de l'enfant. Il y a, chez Olmi, un don de « révélation » remarquable. Ces faits isolés n'empêchent pas le réalisateur de nous montrer que ces familles vivent dans une promiscuité constante. Ainsi elles se retrouvent pour l'épluchette du maïs où chacun y va de ses commentaires, pour les veillées pendant lesquelles on écoute un conteur. L'auteur passe d'un personnage à un autre pour nous faire découvrir leurs

attitudes, leurs réactions. Ainsi, nous sentons que la vie commune crée une ambiance amicale, fraternelle.

On pourrait penser que ces paysans sont sans défaut. Ce serait oublier le vieil avaricieux de Finard qui ne se gêne pas pour placer des roches dans sa charrette avant d'aller faire peser sa récolte. Ce serait méconnaître ses disputes avec son fils qu'il finit par maudire. Ce serait gommer la « sainte » colère qui le conduit au lit quand il constate que son cheval a perdu la pièce d'or qu'il avait collée à son sabot. Olmi nous présente des paysans tels qu'il les a connus, reconstituant ainsi les souvenirs de son enfance.

On pourrait reprocher à l'auteur l'absence de tout sens critique et politique. Une scène pourtant nous fait apercevoir des prisonniers conduits par des soldats. C'est la répression du général Baba Beccaris contre des ouvriers en grève. Il a suffi de ce passage pour que le spectateur puisse comparer le chaos qui règne à Milan et la vie paisible des gens à la ferme.

Enfin, on pourra regretter qu'Olmi n'ait pas poussé ses paysans à la révolte contre un patron sans cœur. Tel n'était pas le propos de l'auteur. Il nous a présenté la vie d'un monde disparu qui n'a rien à voir avec la mentalité de notre monde actuel. Non pas par nostalgie, mais par un certain besoin de retrouver « ses racines ». Là-dessus, Ermanno Olmi ne se fait pas d'illusion. « La réalité paysanne, souvent vécue dans des conditions de misère et de sacrifice, dit-il, se construisait sur des valeurs précises qu'elle héritait du grand enseignement de la terre : le sens profond de la vie, certes, et fondamental, celui de l'unité de la famille. Autant de valeur que nous, d'un coup, nous avons laissé tomber. C'est de là que part l'erreur. Nous ne pouvons pas dépasser notre passé en le reniant ; notre passé nous appartient, au même titre que nos parents ; c'est pourquoi, il nous faut tenir compte de cette réalité si nous voulons préparer celle de demain ».

Demandons-nous pourquoi ce film suscite-t-il tant d'émotion profonde. Peut-être, comme dit Olmi, que nous avons besoin de retourner à notre passé, à nos attaches, à nos racines. Comme cette vérité nous paraît universelle !

Bref, *L'Arbre aux sabots*, ce sont d'admirables géorgiques bergamasques. Rejoindre Virgile

par delà des siècles et par des images d'une telle intensité, quelle merveille !

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Ermanno Olmi — *Scénario* : Ermanno Olmi — *Images* : Ermanno Olmi — *Musique* : Jean-Sébastien Bach et traditionnelle — *Interprétation* : Lui Ormaghi (Batisti), Francesca Moriggi (sa femme), Omar Brignoli (l'écolier Minek), Giuseppe Brignoli (le grand-père Anselmo) Maria Grazia Caroli (Bettina), Battista Trevaini (Finard), Pucia Pezzoli (Maddelema), Franco Pilenga (Stefano), Carmelo Silva (le curé), Mario Brignoli (le patron), Francesca Basurini (soeur Maria), Lina Ricci (la femme du signe), les habitants de Martinengo et de Palosco — *Origine* : Italie — 1978 — 175 minutes.

UNE HISTOIRE SIMPLE ● Marie, dans *Une Histoire simple*, décide un jour de se mettre sérieusement à résoudre ses problèmes, un peu par l'absurde. Face à face avec elle-même, comme tous les personnages des autres films de Claude Sautet, elle passe à la résolution de ses contradictions à la manière d'un flûtiste qui se met en devoir de nettoyer son instrument afin de poursuivre son concerto.

Chez Sautet, les personnages se posent finalement des questions qu'ils ne pouvaient pas se poser auparavant par manque de temps (travail, ambition, jeunesse, « vivre-à-tout-prix ») ou par manque d'occasions. Ces occasions sont les thèmes mêmes des films de Sautet : que ce soit l'âge ou la fin d'un rapport, le terme d'une carrière ou la mort d'un être cher, l'influence d'un ami spécial ou un événement purement inopiné, dramatique ou heureux.

A la différence des personnages de Bergman, ceux de Sautet sont vivants à cause d'une communication constante due à une vie communale axée sur l'amitié. On ne recherche pas chez Sautet la résolution des grands problèmes de la communication humaine, ni l'explication des axiomes universels. On se laisse plutôt porter par les choses de la vie, dans leur intimité la plus profonde ou la plus fragile, parce que souvent la plus inattendue. On laisse « la vie conduire sa propre vie », faire son propre bout de chemin.



On devine les tournants qu'elle risque de prendre à certains moments, mais on attend patiemment d'arriver « quelque part » pour ultimement atteindre à la formulation sensée des questions auxquelles les réponses s'énonceront ensuite d'elles-mêmes.

Les personnages de Claude Sautet, qu'on aime ses films ou non, se définissent pas un aspect typiquement véridique, si proche de nous qu'on pourrait aisément accuser leur créateur (et, ici, son co-scénariste Jean-Loup Dabadie) de s'être introduit subrepticement dans la vie des couples, des hommes, des femmes, des familles, des enfants, en s'aidant de magnétophones savamment camouflés.

Marie parvient à être ainsi, non seulement le portrait sincère d'une femme de quarante ans, mais aussi le portrait de n'importe quelle femme, même de n'importe quel homme. En regardant vivre Marie, nous nous regardons vivre, nous concevons aisément les questions qu'elle se pose parce qu'elles sont les nôtres, nous épaississons le contenu même de notre moi par l'apport indirect que ses problèmes donnent à notre propre existence.

Dans *Une Histoire simple* (que Sautet a choisi de faire pour Romy Schneider), le réalisateur fait adopter à ses personnages une attitude contraire à toutes celles prises par les personnages de la majorité des films contemporains dits psychologiques. Généralement, on nous montre des êtres humains pris dans les rêts de leurs propres décisions, puis les conséquences de leurs actes, enfin cette espèce de rédemption bienfaisante qui leur fait ouvrir les yeux et leur permet d'aller plus avant dans la poursuite de leur existence ou la suite de leur vie. Ici, Marie décide au tout début de renoncer à l'enfant qu'elle porte en elle et de rompre avec l'homme qu'elle

croyait aimer. C'est à partir de ce moment qu'elle se laisse vivre. Pour voir où cela la mènera.

Libre et sans attaches, elle retrouvera l'amitié véritable des autres femmes et partagera avec elles aussi bien les difficiles moments de la vie d'une famille (Gabrielle) que les folles équipées sous la pluie (Esther). Sautet, dans ces extraordinaires portraits pris sur le vif de femmes d'aujourd'hui, s'exprime avec autant de finesse et de souplesse que s'il s'était agi de Vincent, de François, de Paul ou des autres. Il nous fait vraiment découvrir une Arlette Bonnard au regard suavement chaud et à la personnalité attachante. Il ramène sur les écrans l'éternelle jeunesse d'une Sophie Daumier pétillante, la bouche encore pleine des dragées au poivre de Baratier. Il nous livre Eva Darlan et Francine Bergé dans toute la sérénité et le naturel de personnages faits sur mesure.

Et que dire du personnage (fait sur mesure, lui aussi) de Marie ? Romy Schneider n'est ni bouleversante, ni éclatante, comme on disait d'elle dans ses films précédents : elle est finalement elle-même, se mouvant avec aisance d'un personnage à l'autre, de l'intérieur d'une voiture à celui d'une maison de campagne, d'un bureau à un café-tabac (« J'ai bu trop, qu'est-ce qu'on dit ?, j'ai trop bu... »)

Refus, incertitudes, choix, décisions : le personnage de Marie est « un personnage de Claude Sautet » à 100%. Marie a la force de caractère de Rosalie, la jeunesse incertaine de Mado, la passion dans l'amour de l'héroïne des *Choses de la vie*. Elle devient complète dans cette *Histoire simple* que Sautet a composée avec une justesse de ton exemplaire.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Claude Sautet — Scénario : Jean-Loup Dabadie et Claude Sautet — Images : Jean Boffety — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Romy Schneider (Marie), Bruno Cremer (Georges), Claude Brasseur (Serge), Arlette Bonnard (Gabrielle), Sophie Daumier (Esther), Eva Darlan (Anna), Francine Bergé (Francine), Roger Pigaut (Jérôme), Madeleine Robinson (la mère de Marie), Jacques Sereys (Charles), Jean-François Garreaud (Christian), Xavier Gélin (Denisold), Nadine Alari (la doctoresse) — Origine : France — 1978 — 115 minutes.

AVRIL 1979



RI DE FEMMES ● Melina Mercouri a retrouvé le pays qu'elle a dans le sang, la tête et le cœur, le sien, la Grèce éternelle et pourtant si changée. Melina a non seulement retrouvé la Grèce, mais aussi le metteur en scène, qui, par l'homme d'un amoureux de génie, en fit une vedette internationale dans *Jamais le dimanche*.

Vingt ans plus tard, Melina tourne son premier film en Grèce depuis son exil sous la direction, à nouveau, de Jules Dassin. C'est *Cri de femmes*, histoire étrange, tourmentée, profondément ancrée dans les traditions et la vérité d'une Grèce plus vraie que nature, véhicule essentiel pour une Melina qui a retrouvé ses racines profondes. Ce film est un itinéraire grave et compliqué, le cheminement d'un être à la découverte de sa vérité, qui rejoint finalement les grandes vérités humaines de tous les temps. La tragédie grecque a su avant tout découvrir, formuler et approfondir ces vérités. Et c'est l'oeuvre d'Eschyle, « Médée », qui sert de prétexte et de démonstration à Dassin dans le film.

Maya, grande vedette grecque mondialement connue, de retour dans son pays, doit jouer Médée sous la direction de son ancien amant — qu'elle pense aimer toujours — Kostas.

Maya est riche, adulée, célèbre, mais elle est vide. Elle ne sent rien et utilise sa technique pour interpréter ses rôles. Kostas la dirige d'ailleurs dans ce sens, et Maya, qui tente de le rejoindre sur le plan humain, échoue parce que Kostas, metteur en scène, ne comprend ni n'aime la vérité. Son rôle est de donner l'illusion de la vérité, de la manière la plus « théâtrale », la plus artificielle qui soit. Résultat : Maya est tourmentée, malheureuse, et n'arrive pas à trouver son personnage. A cet égard, sa tirade (lorsque Médée, l'étrangère, s'adresse aux femmes de Corinthe) est un chef-d'oeuvre de fausse vérité, et Dassin en fait proprement l'autopsie de main de maître.

Puis, sous le couvert d'une opération publicitaire sordide, Maya est brusquement confrontée avec la vie, vraie, cruelle et surtout terriblement simple. A Glyphada, non loin d'Athènes, une jeune Américaine, Brenda, vient de tuer à coups de couteaux ses trois enfants pour punir son mari de l'avoir abandonnée. Elle est en prison,

35



et c'est là que Maya vient lui rendre visite avec sa harde de photographes et de journalistes à l'affût de la « copie » sensationnelle : la fausse Médée rencontre la vraie ! Brenda est d'abord touchée du geste de Maya : une grande vedette rendant visite à la recluse solitaire face à son crime. C'est beau ! Puis, devant les hurlements des journalistes, les flashes des photographes, elle ne comprend que trop bien toute cette basse entreprise et se retire en injuriant grossièrement Maya. Et le gros plan qui suit, de Maya terrifiée par la tempête qu'elle a soulevée et dont elle comprend brusquement, elle aussi, la vraie signification, est l'espèce de porte intemporelle par laquelle l'actrice va lentement remonter vers la lumière, la vérité et devenir, au sens le plus profond du terme, Médée.

Le film, à partir de ce moment-là, est construit à la fois comme un puzzle et une enquête policière. Maya va revoir Brenda, l'apprivoiser, la faire parler, la faire raconter et analyser les raisons de son geste atroce, et ce qui, au départ, est une recherche pour un rôle de théâtre devient peu à peu une recherche humaine, intellectuelle et affective.

Naturellement, le metteur en scène, Kostas, ne comprend pas, ne comprendra jamais la démarche de Maya et surtout l'évolution de son interprétation : « Mais qu'est-ce que tu fais, tu es folle », crie-t-il à Maya, à l'issue d'une scène particulièrement intense avec Jason ; et le comédien qui en tient le rôle lui répond, indigné « mais c'est vrai, ce qu'elle fait ! Moi, ça m'aide, j'aime ça ! » Plus tard encore, quand il dit, à la fin

d'une scène répétée dans le petit théâtre en plein air « c'était bon », on voit : 1) qu'il n'y croit pas, 2) qu'il est obligé de reconnaître qu'elle est bonne, parce que VRAIE.

Cette interprétation, Maya la découvre, l'absorbe, l'assimile peu à peu, au fur et à mesure que ses rapports avec Brenda s'intensifient. Elle apprend la vérité petit à petit, dans la libération physique et affective d'une Brenda dont la conscience ne va pas plus loin que le premier degré. Elle n'a pas fait le mal : elle a seulement voulu punir son mari « dans sa chair » comme sa religion rigide le lui intime (Dassin prend soin de nous montrer l'écriture enfantine, presque retardée, de Brenda, trois ou quatre fois). Et à la fin, lorsqu'elle raconte à Maya le moment des meurtres, on le voit et Maya s'identifie à elle sans aucune équivoque, justifiant et prolongeant le plan du *Persona* de Bergman montré en début de film. C'est Kostas, le metteur en scène, qui le projette, disant « c'est le plus grand film de Bergman ». Maya, indifférente, acquiesce d'un air absent. Lui semble y croire, elle non. Et finalement, c'est elle qui va vivre cette expérience unique, tandis que lui ne comprend plus.

Quand l'art a rejoint la vie (qu'on se souvienne de « Ce soir on improvise » de Pirandello), nous n'avons plus besoin de Brenda. Maya est allée au bout d'elle-même, ce que souligne le cri du cœur de Médée qui se termine par le cri de Brenda. Le cercle est fermé. Et tout le reste est silence...

Le duel/confrontation Mercouri/Burstyn atteint des sommets éblouissants et terribles de vérité et d'intensité. Elles sont vraies l'une et l'autre jusqu'au bout d'elles-mêmes dans la mesure comme dans la sobriété. Le plus beau compliment qu'on puisse faire à deux comédiennes de ce calibre, c'est qu'au-delà de l'Art, elles ont retrouvé la Vérité.

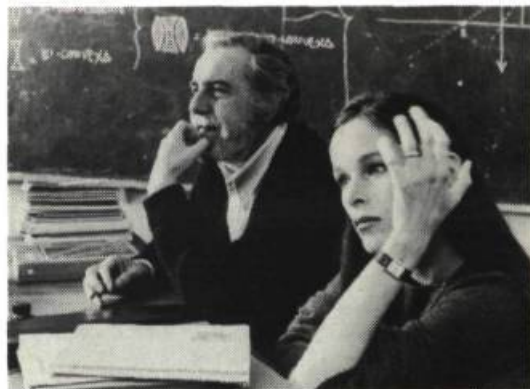
Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Jules Dassin — Scénario : Jules Dassin, en collaboration avec Melina Mercouri — Images : Georges Arvanitis — Musique : Yannis Marcopoulos — Interprétation : Melina Mercouri (Maya/Médée), Ellen Burstyn (Brenda), Andreas Voutsinas (Kostas), Despo Diamantidou (Maria), Dimitri Papamichael (Dimitris) — Origine : Grèce — 1978 — 110 minutes.

ELISA, MON AMOUR ● Une automobile se dirige à vive allure vers une maison isolée dans un décor austère. Une voix d'homme, hors cadre, nous dit qu'on se dirige vers la maison

de Luis qui vit seul souffrant d'une maladie de plus en plus persistante. On pense à ce moment précis qu'il s'agit de la voix du fils de Luis. Or, Luis n'a pas de fils. Il n'a que deux filles : Elisa et Isabel. Plus tard, la même phrase sera répétée par Luis. On comprendra que Luis, par le truchement d'un roman, décrit les sentiments qui pourraient habiter Elisa, quand elle vient lui rendre visite. Enfin, cette affirmation sera reprise par Elisa elle-même. On saisit alors que nous venons de lever le voile sur la vie de cette dernière qui interroge ses rêves, ses phantasmes, son enfance, ses relations et les écrits de son père, pour comprendre les malentendus qui jalonnent son existence. *Elisa, mon amour*, c'est le portrait psychologique d'une femme dont l'itinéraire aboutit à un constat d'échec face à la solitude d'un amour décevant, avec son cortège d'incompréhension, d'anxiétés et d'insatisfactions.

De prime abord, on peut trouver le film de Carlos Saura inutilement compliqué. Par exemple, les incursions dans le passé d'Elisa s'installent sur l'écran sans avouer clairement qu'ils sont des documents d'époque ou le fruit d'une imagination qui fait que «les choses vivent d'elles-mêmes». Pour ajouter à la confusion apparente, Saura fait jouer par la même actrice le rôle de la mère et de la fille. Fernando Rey cumule les fonctions du père, du mari et du romancier. Et pourtant, le spectateur attentif n'aura pas du tout l'impression d'avoir perdu son temps, après avoir fait l'effort de rassembler les morceaux d'un casse-tête qui lui permettent de découvrir un paysage intérieur d'une troublante beauté. Ce miracle est la conséquence d'un montage très élaboré dont l'originalité n'emprunte rien au théâtre et à la littérature. C'est du cinéma à l'état pur. Tout cela est abordé d'une façon si intelligente que plus d'un spectateur sortira avec la flatteuse impression d'avoir été intelligent, puisqu'il aura réussi à suivre le fil d'Ariane avec un intérêt soutenu. C'est pourtant au réalisateur que revient le mérite de nous faire déambuler sur une route intelligemment balisée.



Certes, Elisa analyse elle-même ses sentiments. Mais le fait de nous conduire à la découverte de ces sentiments en partant du point de vue de l'autre comme s'il émanait de son univers personnel (la relation père-fille et romancier-destin) s'avère d'une originalité respectueuse de la complexité d'une vie partagée entre l'idéal et la réalité. Comment naissent et meurent les sentiments ? Jusqu'où peut-on aller dans l'ouverture à l'autre ? Comment le destin réagit-il face à la liberté ? Le père ne serait-il que le double d'Elisa ?

« Je sais que je dois prendre une décision, mais je n'y arrive pas ». Ainsi s'exprime Elisa face à la crise qu'elle traverse. Elle accuse son mari Antonio de la tromper avec sa meilleure amie. Elle avoue l'échec définitif des liens qu'elle avait essayé d'avoir avec lui. Sa vie sexuelle et affective est morte, parce que, selon elle, Antonio n'a jamais su se donner. C'est probablement ce que nous suggère de façon réaliste ce corps de femme couvert de plaies mortelles. Mais, elle semble avoir vécu auprès de lui comme une étrangère, quand elle affirme ignorer qui est Antonio. « L'égoïsme humain est tel que j'étais contente de la maladie de mon père, dit-elle, parce qu'il me donnait l'occasion de m'éloigner de la maison ». Jusqu'où peut aller l'influence d'un père qui a quitté femme et enfants pour s'enfoncer dans la solitude de la campagne, alors qu'elle n'avait que neuf ans ? Il y a cette relation ambiguë entre Luis et Elisa qui semble prendre des

allures hystériques de part et d'autre. De là, la possibilité d'explosions de plusieurs phantasmes, quand une jeune femme accuse l'usure de la vie comme étant responsable de plusieurs refus d'aimer.

Ce film qui nous fait sentir la difficulté d'aimer vraiment, il est bien difficile de ne pas l'aimer. Un film réservé aux intellectuels souffrant de « cinéphilie » incurable ? Nenni. *Elisa*, mon amour laisse beaucoup de place à l'imagination de tout spectateur qui accepte de suivre intelligemment la démarche du réalisateur. Ce film fait appel à la densité du vécu de chacun. La moindre mimique des acteurs véhicule une pléthore de sentiments. Et Carlos Saura peaufine un style personnel qui s'adresse à l'intelligence du cœur.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Carlos Saura — Scénario : Carlos Saura — Images : Teo Escamilla — Musique : Erik Satie — Interprétation : Geraldine Chaplin (*Elisa*), Fernando Rey (*Luis*), Norman Briski (*Antonio*), Isabel Mestres (*Isabel*), Joaquín Hinojosa (*Julien*), Ana Torrent (*Elisa*, enfant) — Origine : Espagne — 1976 — 127 minutes.

h **ARDCORE** ● Jake Van Dorn, le personnage principal du plus récent film de Paul Schrader, *Hardcore*, est un rigoureux calviniste membre du Dutch Reformation Church et propriétaire d'une entreprise de fabrication de meubles dans la petite ville de Grand Rapids. Il vit avec sa fille Kristen, une calme adolescente, une existence quotidienne sans heurt et apparemment heureuse. Tout se complique au moment où Kristen, partie avec ses camarades à un congrès de la jeunesse calviniste, est brusquement portée disparue. Déconcerté et perturbé par la disparition de sa fille, Jake Van Dorn a recours aux services d'un détective privé qui, après quelques semaines de recherches intensives, lui montre un petit film pornographique tourné en 8 mm dans lequel s'exhibe Kristen. Qu'est-ce qui a bien pu pousser l'adolescente à fuir le domicile paternel et à se perdre dans le monde de la pornographie et de la prostitution, à Los Angeles ? Telle est l'une des questions fondamentales que pose ce film



qui fonctionne à la manière d'une enquête policière et d'un suspense psychologique.

Insatisfait par les recherches du détective privé, Jake décide de quitter sa petite ville et de se mettre lui-même en quête de sa fille. Au cours de son enquête effectuée avec la rage du bien-pensant et les préjugés moraux du calviniste prétentieusement imbu des valeurs morales et religieuses sur lesquelles repose toute son existence, Jake fait la rencontre de Niki, une jeune prostituée qui l'aide dans ses recherches. Merveilleusement interprétée par Season Hubley, une comédienne qui allie intensément la sensibilité et l'intelligence, Niki est une jeune fille lucide, consciente de ses besoins, de ses limites, de ses désirs et dépourvue de toute illusion trompeuse et mensongère. Elle n'a jamais à se défendre contre la vérité. Sa situation l'y ramène constamment et elle y fait face avec le courage et la sincérité d'une enfant abandonnée que les adultes ne peuvent leurrer. De séquence en séquence, le spectateur espère que Niki parviendra à ébranler les rigides certitudes du calviniste, à en percer la dure carapace et à l'ouvrir aux réalités profondes de la pornographie et de la prostitution qu'il méprise sans en rien connaître et qu'il juge avec une ignorante supériorité morale. Au dénouement, Jake retrouve sa fille, la persuade de revenir avec lui à Grand Rapids, mais ne fait absolument rien pour venir en aide à Niki. Au moment où il peut faire preuve de générosité et de compassion, il agit comme un vil égoïste qui

croit que ses convictions morales et religieuses sont venues à bout des pornographes qui manipulaient sa fille et ont triomphé des mécanismes de la corruption. Il abandonne Niki à elle-même et la renvoie impitoyablement au monde de la prostitution et de la pornographie, après que la jeune fille lui a ouvert son cœur et qu'elle est allée jusqu'au bout d'elle-même pour l'aider à trouver Kristen.

Si *Hardcore* nous introduit dans l'univers de la prostitution et de la pornographie à Los Angeles, en se contentant d'effleurer les surfaces de ce qu'il nous donne à voir, c'est parce que le réalisateur et scénariste Paul Schrader éprouve une sympathie non déguisée pour Jake Van Dorn et une répugnance hautaine pour tout ce qu'il ne veut surtout pas essayer de comprendre. Pour Schrader, la prostitution, la traite des blanches, le cinéma pornographique et le trafic de la drogue sont des vices, des anomalies méprisantes, qu'il observe de loin et qu'il regarde puritainement du coin de l'œil. Un jugement moral négatif est porté sur la corruption et la déchéance avant même qu'on puisse en découvrir les dessous. Schrader se comporte comme un juge qui aurait déterminé et défini la culpabilité d'un accusé avant même que celui-ci ait eu une possibilité, une chance, de s'expliquer et de se défendre. Comme il est constamment du côté de son héros puritain, Schrader a construit un film monotone et sans surprise, dénué de toute véritable tension dramatique. Comment pourrait-on se sentir concerné par les pérégrinations d'un calviniste dont rien ne peut secouer l'inébranlable conscience morale et la certitude d'avoir toujours raison envers et contre tous ?

Comment pourrait-on être troublé, ému ou même inquiet par la vision étroitement janséniste d'un cinéaste incapable de nous suggérer et de nous expliquer ce que les gens vont chercher dans les salons de massage, dans les librairies et les cinémas pornographiques et dans les boutiques spécialement créées pour les voyeurs ? A aucun moment ne sent-on battre les pulsations de la vie, la vitalité charnelle et instinctive qui habitent ces lieux où les fantasmes les plus débridés trouvent souvent leur exutoire le plus satisfaisant. Certes, Georges C. Scott est un acteur capable de nous approcher des souffrances intérieures d'un homme tourmenté par ce

qui lui échappe (les raisons de la fuite de sa fille), mais l'étroitesse d'esprit avec laquelle le personnage de Jake Van Dorn a été conçu et les préjugés moraux d'un scénariste/réalisateur qui se croit infiniment supérieur et au-dessus d'un univers corrompu qu'il regarde avec horreur réduisent *Hardcore* au niveau d'un exercice grotesque d'enlèvement dans le « sensationnalisme » glacial.

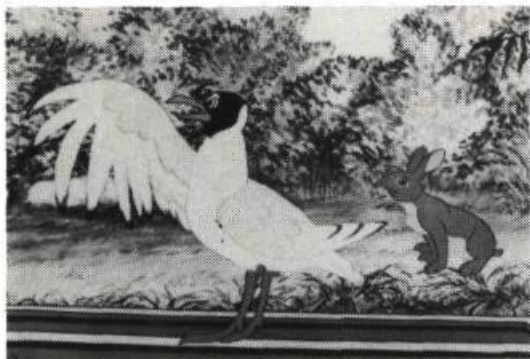
André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Paul Schrader — Scénario : Paul Schrader — Images : Michael Chapman — Musique : Jack Nitzsche — Interprétation : George C. Scott (Jake Van Dorn), Ilah Davis (Kristen Van Dorn), Season Hubley (Niki), Marc Alaimo (Raitan), Dick Sargent (Wes De Jong), Peter Boyle (Andy Mast), Leonard Gaines (Ramada), David Nichols (Kurt), Garry Rand Graham (Tod), Larry Block ((le détective Burrows), Leslie Ackerman (Felice), Charlotte McGinnis (Beatrice), Will Walker (Jis'm Jim) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 105 minutes.



WATERSHIP DOWN ● Et Frith dit au lapin : « Le monde entier sera ton ennemi, prince aux mille ennemis. Quand on t'attrapera, on te tuera. Mais on devra d'abord t'attraper. Sois rusé et astucieux et ton peuple ne sera jamais détruit ». Frith, dans la mythologie animale qu'a conçue l'auteur Richard Adams pour son livre, c'est le Créateur. La légende des origines mise dans la bouche d'un des personnages à l'occasion d'une étape dans la course (et la lutte) pour la survie racontée dans le roman, le réalisateur du film, Martin Rosen, a choisi judicieusement de la placer en avant-propos, lui conférant d'ailleurs une illustration nettement plus stylisée que celle qu'il utilise par la suite.

Il s'agit donc d'une histoire de lapins, d'abord racontée dans un livre qui connut un succès étonnant, tant auprès des adultes que des enfants, et qui se trouve maintenant transposée au cinéma dans le contexte d'un film d'animation. Le réalisateur en est un nouveau venu dans ce domaine ; il fut d'abord producteur, notamment de *Women in Love*, et c'est à ce titre qu'il entreprit l'adaptation du « best-seller » de Richard Adams, con-



fiant la conception visuelle et la réalisation au célèbre auteur de dessins animés John Hubley. Celui-ci étant mort sur les entrefaits, Rosen, de plus en plus intéressé par le projet, en assumait lui-même les rênes sur le plan artistique aussi bien que sur le plan financier, confiant la direction pratique de l'exécution à un certain Tony Guy et se réservant toutes les décisions à prendre sur la narration, le style de l'illustration et la conception des personnages.

Des lapins, on en a connu un certain nombre dans les dessins animés depuis Oswald, première vedette de Walt Disney, jusqu'à Bugs Bunny, en passant par deux autres avatars disneyens, Thumper, le compagnon de Bambi et Br'er Rabbit, créature du folklore noir visualisée dans *Song of the South*, puis reprise avec une verve goguenarde par Ralph Bakshi dans *Coonskin*. Chacun de ces personnages renvoyait par le biais de la caricature au monde des hommes, sauf Thumper, présenté, comme tous les animaux du film où il évoluait, dans un cadre naturel, mais doté tout de même d'un potentiel de charme qui le rendait « cute à mort ».

Sans être exempts de toute trace d'anthropomorphisme, les rongeurs de *Watership Down* ne sont ni « cute » ni des caricatures humaines. Le récit de leurs mésaventures résulte d'une connaissance précise des moeurs des lapins de garenne, connaissance plus sensible dans le livre peut-être, mais dont le film profite aussi dans son

affabulation et son développement. Une certaine part de fantaisie se fait sentir bien sûr dans la structuration cohérente d'une société fondée sur l'instinct, dans l'évocation de la mythologie déjà signalée, dans la caractérisation distincte des individus souvent gratifiés de noms fleurant bon la campagne (Hazel, Blackberry, Cowship), mais les incidents qui nourrissent la narration apparaissent plausibles et les dangers qui menacent les héros n'ont rien que de naturel. Comme il ne s'agit pas d'un documentaire, ces concessions à la fiction narrative s'acceptent facilement et l'on ne se surprend guère d'entendre les lapins s'exprimer en un fort bon anglais grâce aux voix d'acteurs choisis tant pour leur correspondance sonore au personnage prévu que pour les caractéristiques rattachées pour certains, tel Harry Andrews, à leur carrière antérieure.

Tournant le dos à toute une tradition fantaisiste et joyeuse du long métrage d'animation, Rosen met plutôt l'accent sur une orientation dramatique. Son film est un suspense écologique; chassés par les entreprises humaines du cadre rustique où ils avaient trouvé refuge depuis des générations, des lapins se cherchent un autre « home » tout en s'efforçant d'échapper à divers ennemis naturels, dont certains sont des congénères. Le récit de cet exode est mené avec nervosité, parfois même avec dureté, tout en ménageant une petite place à l'humour et, pourquoi pas, au grotesque en la personne d'un goéland excentrique dont la voix a été fournie par le défunt comédien Zero Mostel.

Sur fond de jolis paysages anglais aux couleurs pastels, dans des décors rustiques finement évoqués, se déroule un « struggle for life » typiquement darwinien. Le titre évoque dans ces circonstances la Terre promise, le lieu où on trouvera enfin le repos après avoir descendu une rivière sur une vieille barque opportunément découverte. Il y a des références bibliques dans cette fable, comme des allusions aux agglomérations humaines par terriers interposés, mais cela s'inscrit de façon assez subtile pour éveiller l'attention des traqueurs de symboles sans déranger l'intérêt de ceux qui aiment simplement se laisser raconter une histoire passionnante.

Robert-Claude Bérubé

SÉQUENCES 96

GÉNÉRIQUE — Scénario, réalisation, production : Martin Rosen — Direction de l'animation : Tony Guy — Musique : Angela Morley, Malcolm Williamson — Voix : John Hurt (Hazel), Richard Briers (Fiver), Michael Graham-Cox (Bigwig), Zero Mostel (Kehaar), Harry Andrews (Général Woundwort), Roy Kinnear (Pipkin), Simon Cadell (Blackberry), Richard O'Callaghan (Dandelion), Denholm Elliott (Cowslip), Mary Maddox (Clover) — Origine : Grande-Bretagne — 1978 — 92 minutes.

AU-DELÀ DU BIEN ET DU MAL ●

« Je me sens chez moi dans le bonheur ». C'est ainsi que Lou Salomé résumait sa vie. Hélas ! elle eut aussi à porter le poids du malheur et du ressentiment qu'un esprit curieux et épris de liberté comme le sien peut sans le vouloir causer à son entourage. Lou Salomé, qui a fait partie de l'Intelligensia européenne de la fin du siècle dernier, a émerveillé, par sa beauté et son intelligence, plusieurs des grands esprits qui ont marqué notre époque. Nietzsche se rendit fou de douleur à vouloir l'épouser. Rilke en fut éperdument amoureux. Freud la consultait et l'écoutait. Elle connut Wagner, Tolstoï, Strindberg et Ibsen et écrivit une vingtaine de livres et plus de cent articles dans les revues philosophiques et littéraires. L'histoire ne lui a certes pas encore rendu justice et *Au-delà du bien et du mal* contribue involontairement à perpétuer le malentendu. D'abord, ce film hésite trop entre deux personnages principaux : Lou et Nietzsche, et son style relève plus du fantôme fellinien que des angoisses métaphysiques. Et pourtant, l'intention de Liliana Cavani (*Portier de nuit*) était bonne. On le sent à la recherche de nombreux détails et à la tendresse qu'elle porte à son sujet. Malheureusement, cette affection est trop partagée entre les différents points de vue, celui de Nietzsche, de Paul Rée et de Malvida von Meysenbug, grande dame du mouvement féministe allemand. Il en résulte un « sensationnalisme » désastreux qui se rapproche davantage du fait divers que de la vie exceptionnelle de Lou Salomé.

Liliana Cavani a choisi de nous présenter Lou Salomé lors de la période de son fameux « mariage à trois » avec Nietzsche et Paul Rée et, au

début de son mariage « forcé », avec Carl Andréas. D'emblée, ce choix s'avère peu judicieux en comparaison des moments intenses que vécut Lou au cours de sa relation amoureuse avec Rilke et grâce à son amitié pour Freud, moments pendant lesquels son intelligence remarquable brilla le plus intensément. Sans doute Cavani voulait-elle exploiter des scènes féeriques et carnavalesques dans les décors de Rome et de Venise. Pourtant, si on s'en tient à son autobiographie, Lou Salomé semble avoir été beaucoup plus impressionnée lors de ses voyages dans sa Russie natale. De la même façon, la version qu'on donne des circonstances de la mort de Paul Rée nous laisse perplexes. Mais ce qui est le plus intolérable et injuste envers l'héroïne demeure cette simplification pour présenter l'immense curiosité de la vie qui l'animait, réduite ici à un simple voyeurisme.

Le choix des interprètes serait excellent si leur jeu ne se trouvait sans cesse réduit aux stéréotypes des personnages qu'ils incarnent. Dominique Sanda prête avec justesse sa beauté empreinte de mystère et d'une ardente passion contenue pour évoquer Lou Salomé, dont on disait que « le soleil se levait quand elle entrait dans une pièce ». Cependant, sa réserve naturelle, illuminée d'un feu intérieur, s'accommode mal des situations extravagantes où Cavani la force à évoluer. Ce même malaise semble s'être transmis aux interprètes de Nietzsche et de Paul Rée, Erland Josephson et Robert Powell. Quant à



Virna Lisi, qui joue Elizabeth, soeur de Nietzsche, rongée par la jalousie et la haine envers Lou, elle doit supporter le poids d'un personnage trop caricaturé, incarnant presque à elle seule la montée de l'antisémitisme et le militarisme grandissant.

Tout n'est pas perdu cependant. Lorsque Lilliana Cavani imagine Lou, venant rendre visite à Nietzsche atteint par la folie, pour lui murmurer à l'oreille : « Notre siècle est tout proche », on peut espérer que quelqu'un d'autre essaiera avec succès de porter à l'écran la vie fulgurante et extraordinaire d'une des figures féminines les plus passionnantes de notre époque, et en fera un peu plus qu'une croqueuse de jeunes hommes. En attendant, il nous reste les images d'Armando Nannuzzi, dont on peut se délecter, la conscience tranquille, au-delà de la vérité historique.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Lilliana Cavani — Scénario : Lilliana Cavani, Franco Arcalli et Italo Moscati, d'après une idée de Lilliana Cavani — Images : Armando Nannuzzi — Musique : Danièle Paris — Interprétation : Dominique Sanda (Lou), Erland Josephson (Nietzsche), Robert Powell (Paul), Virna Lisi (Elizabeth), Philippe Leroy (Grast), Elisa Cegami (la mère), Michael Degen (Andreas), Umberto Orsini (Forster) — Origine : Italie/France/R.F.A. — 1977 — 127 minutes.

HE LORD OF THE RINGS ●

The Lord of the Rings, ce chef-d'oeuvre de la littérature fantastique anglo-saxonne, est enfin devenu un film, par la grâce de Ralph Bakshi, animateur, auteur des passionnants et controversés *Fritz the Cat*, *Heavy Traffic*, *Coonskin* et, plus récemment, *Wizards*. Comment Bakshi est-il arrivé à trouver une équivalence visuelle au rythme et à la création littéraire de J.R.R. Tolkien, et comment a-t-il réussi — incontestablement — non seulement à ne pas décevoir les vingt millions d'admirateurs dudit Tolkien à travers le monde, mais encore à créer un film tout à fait remarquable et innovateur sur de nombreux plans ? Voilà ce que nous nous proposons d'examiner.

L'auteur de *The Lord of the Rings* est J.R.R. Tolkien (John Ronald Reuel), d'origine allemande,

né le 3 janvier 1892 à Bloemfontein, en Afrique du Sud. Très jeune, quand son père mourut, il fut ramené par sa mère à Birmingham, en Angleterre, où sa famille à elle avait vécu pendant des générations. Birmingham étant la ville industrielle noire, sauvage et désolée que l'on sait, il peut être permis de se demander si les paysages désolés et nus du Nottinghamshire n'auraient pas influencé jusqu'à un certain point l'imagination du jeune homme lorsqu'il décrit dans son livre la terre maudite de l'obscurité et de la terreur, Mordor.

Son premier livre, *The Hobbit*, est publié alors que Tolkien a quarante-cinq ans. Il enseigne à l'université d'Oxford, après avoir complété des études avancées sur les mythes littéraires anglo-saxons. Il crée les personnages que nous connaissons tous pour l'amusement de ses enfants, ainsi que le royaume de la Terre du milieu (dont il a emprunté la terminologie aux mythes scandinaves). C'est sur l'instance de ses collègues, à Oxford, qu'il écrit ces contes dont le personnage central est une espèce de gnome amical et déluré, appelé Bilbo.

The Hobbit, publié en 1937, connaît un succès immédiat et sans faiblesse dans tout le monde anglo-saxon. Tolkien décide alors de faire les choses en grand, s'attaque à cette trilogie monumentale (plus de 500.000 mots) qui, non seulement décrit les aventures et l'histoire des Hobbits, mais crée de toutes pièces un monde fabuleux, féérique, avec une origine, une histoire, une géographie, des cartes, des oeuvres littéraires, une culture et des guerres. Pour ceux que cela intéresse, je recommande la lecture passionnante de la correspondance échangée entre Tolkien et C.S. Lewis. Le frère de C.S. Lewis (l'auteur de *Perelandra*, de *Out of the Silent Planet*, de *That Hideous Strength*, qui comptent parmi les grands livres de science-fiction) écrit la préface de *Lord* dans l'édition originale (Allen et Unwind, 1954), et rappelle justement les différentes étapes de l'oeuvre, à laquelle Tolkien travailla de 1936 à 1955. Le premier volume (*The Lord of the Rings*) parut en 1954. *The Two Towers* parut un peu plus tard, la même année, et le troisième volet, *The Return of the King*, sortit en 1955. Ce n'est qu'avec la publication de la trilogie en format poche que les ventes vont atteindre plus de vingt millions d'exemplaires.



J.R.R. Tolkien a ensuite, quinze ans plus tard, écrit *The Silmarillion*, qui raconte l'histoire de l'union entre les Elfes et les Hommes, donc avant les aventures de Bilbo et Frodo, les personnages principaux de *Lord*. Le professeur Tolkien s'est éteint doucement, près d'Oxford, en septembre 1973, et *The Silmarillion*, publié l'an dernier, a, en quelques mois, battu les records de vente de la trilogie pendant une période identique.

Dès la parution de la trilogie, un mouvement underground se dessina, avec des fan-clubs, un langage (dérivé de celui des Elfes), et le jeune Bakshi, après avoir lu le livre, en fit activement partie. La publication en livre de poche, vers 1960, allait intensifier ce mouvement. Le monde créé par Tolkien, monde de paix et de gentillesse, en lutte contre les forces du mal et de l'obscurité, faisait écho profondément aux mouvements en faveur de la paix et de l'harmonie organisés par la jeunesse d'alors. Le thème universel du choix moral entre le bien et le mal, qui est le postulat de base de Tolkien, trouvait un écho profond et durable chez les jeunes lecteurs conscients de la corruption, la violence et l'injustice régnant autour d'eux.

Walt Disney avait acquis les droits cinématographiques en 1958. Mais personne ne voulut — ou ne put — donner suite à un projet d'une telle envergure. United Artists, dix ans plus tard, racheta ces droits. Stanley Kubrick et John Boorman tentèrent une adaptation, mais sans succès. Au même moment, le *Fritz The Cat* de Ralph Bakshi explosait sur la scène internationale, devenant le premier dessin animé de long métrage

à recevoir le sceau infamant de «pour public averti seulement». Infamant peut-être, mais qui, en raison de ses qualités techniques, son audace, et l'intelligence de son propos, allait révolutionner l'industrie de l'animation et mettre Bakshi au premier rang des jeunes cinéastes engagés et témoins d'une civilisation et d'une culture.

Avec *The Lord of the Rings*, cependant, Bakshi trouva enfin un sujet à la mesure de son talent. En fait, depuis qu'il avait lu le livre, il voulait en faire un film, et avait multiplié, mais sans succès, les démarches dans ce sens. Finalement, en 1975, United Artists accep'a de lui donner une chance, et Bakshi s'associa avec Saul Zaentz, producteur à succès, entre autres, de *One Flew over the Cuckoo's Nest* (qui rafia les Oscars du meilleur film, des meilleurs acteurs, actrices, met'eur en scène et scénario). Zaentz, également passionné par Tolkien qu'il avait découvert dans des conditions semblables à celles de Bakshi, fit une confiance totale à Bakshi, à ses conceptions révolutionnaires et à son enthousiasme débordant.

Bakshi avait déterminé, dès l'abord, que, pour pouvoir préserver la trame de l'histoire et condenser adéquatement le demi-million de mots de Tolkien, il fallait faire deux films. Ensuite, il décida de tourner une première fois avec des acteurs vivants, de créer décors, costumes, dans un contexte non-animé, comme un film ordinaire, et ensuite de faire l'animation à partir de cette action vivante, donc aussi naturelle que possible. Non seulement cette façon de travailler doublait les coûts de production, mais demandait aussi le double de temps prévu normalement (qui, pour l'animation, comme on sait, est déjà fort long !). Enfin Bakshi, dans le plus grand studio d'animation qui ait jamais ouvert ses portes, avait réuni plus de 200 animateurs et peintres-décorateurs pour recréer, à partir de leurs talents individuels, la pluralité des mondes et des situations décrites dans la trilogie. En fait, le visionnement du film (je l'ai vu trois fois) donne l'étrange impression de peintures animées, de tableaux vivants — mais j'entends de tableaux de maître, comme Van Gogh (certains bleus), Rembrandt, ou... Pellan ! D'autre part, l'utilisation du ralenti donne à certaines séquences une beauté et une vérité absolument renversantes. On doit à tout moment se souvenir que l'on regarde un film d'animation,

tellement certaines séquences sont exceptionnellement réussies, notamment les scènes de bataille, ou de chevaux galopant. A ma connaissance, il n'est jamais arrivé que le cinéma d'animation aille aussi loin dans la reconstitution minutieuse du mouvement, qui donne absolument l'impression de la vie. Naturellement, la trame dramatique s'en ressent, et l'histoire se suit avec passion. Je ferai une réserve cependant. Il est essentiel d'avoir lu le livre avant d'aller voir le film. L'intrigue est touffue, chargée, et multiple. Mais, ceci dit, je dois rendre hommage à Chris Conkling et à Peter Beagle pour la remarquable adaptation du scénario. Tout est là, du moins l'essentiel, l'histoire se suit, les personnages et les faits sont respectés, et la recréation du monde des Hobbits, ainsi d'ailleurs que ceux où leurs aventures les entraînent, ne déçoit absolument pas. Les images, que l'imagination avait suscitées en lisant le livre, collent à la vision de Bakshi sans décalage ni surprise. On se dit : « Oui, c'est vrai, c'est ça, cela ne pouvait être autrement ». Et ce n'est pas là le moindre mérite de Zaentz et Bakshi d'avoir su faire l'unanimité autour de la version filmée d'une oeuvre aussi compliquée, aussi spéciale et aussi différente que *Lord*. L'impact projeté par le livre l'est d'autant par le film, et on reste muet devant tant de talent et d'intelligence. Mais après, par exemple, on en parle, et c'est ce qui a motivé la longueur de cette discussion sur un film qui, pour moi, est l'un des plus importants des dix dernières années. L'autre événement majeur dans le domaine de l'animation avait été une véritable révélation : *La Planète sauvage*. Ce film de Topor avait ouvert des perspectives éblouissantes au niveau de la technique et de l'expression (je renvoie le lecteur au numéro 79, de janvier 1975, page 35). Bakshi prouve que les voies nouvelles de l'animation, déjà exploitées par Laloux et Topor, ne sont que le prélude à des découvertes que l'avenir doit consacrer, si la ferveur, la passion et le talent de tels réalisateurs sont encouragés, reconnus et surtout aidés.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ralph Bakshi — Scénario : Chris Conkling et Peter S. Beagle, d'après la trilogie de J.R.R. Tolkien. — Musique : Leonard Rosenman. — Origine : Etats-Unis — 1978 — 127 minutes.

I NVASION OF THE BODY SNATCHERS

● Voici sans doute le remake le plus réussi de l'histoire du cinéma de ces dernières années. En remettant à l'écran, vingt-deux ans après, le thème et le sujet d'un film de Don Siegel, Philip Kaufman a réussi à faire de *Invasion of the Body Snatchers* un film prenant du début à la fin, à cheval entre l'horreur et la science-fiction (sans être défini, ni par l'une ni par l'autre).

Précisons tout de suite qu'il ne s'agissait pas pour Kaufman de dépasser l'impact de *Invasion* de 1956, ni de l'améliorer sur le plan cinématographique. Le jeune cinéaste a simplement voulu réutiliser un thème et le remettre à l'ordre du jour dans un contexte totalement différent de son prédécesseur. D'ailleurs, Don Siegel et Kevin McCarthy (réalisateur et acteur de la première version) jouent de petits rôles dans le film de Kaufman, témoignant par leur simple présence de l'appui total qu'ils donnent à l'entreprise du réalisateur de *The Great Northfield, Minnesota Raid*.

Contrairement à la première version, « les conquérants de l'espace » venus se substituer aux terriens pendant leur sommeil, ne prennent pas une obscure petite ville pour servir de laboratoire à leurs transmutations ; c'est tout San Francisco qui sera touché. Les habitants, un par un, sont atteints d'une maladie qui, à première vue, n'en est pas une : pour leurs proches ou leurs amis, ils perdent, du jour au lendemain, toute émotion et, sans agir comme de parfaits robots, continuent à mener une vie normale, sans montrer ou éprouver aucun sentiment. Le Dr. Bennell, inspecteur de la santé publique, se rend progressivement compte de la situation, grâce à une jeune laborantine qui vient lui raconter le changement d'attitude subit de son *boyfriend*.

Le film de Philip Kaufman reprend les effets du classique de Siegel, les multiplie et innove en s'aidant du chef-opérateur Michael Chapman, à qui l'on doit déjà les images oniriques du New York de *Taxi Driver*.

L'intérêt de la nouvelle version vient aussi du fait qu'elle nous arrive dépourvue de toute référence politique. On se souvient que le film de Siegel avait été considéré par la critique comme anti-américain et/ou anti-communiste. (C'est lorsque vous vous endormez que les plan-



tes-araignées s'emparent de vous. Alors soyons éveillés et attentifs aux assauts insidieux de l'ennemi ! On sortait à peine de l'ère maccarthyste et les esprits étaient encore en alerte. Kaufman, lui, relève la morale de son histoire d'un cran : ne nous contentons pas de nos plaisirs et de notre vie tranquille, ne nous « endormons » pas sur nos lauriers, apprenons à vivre mieux, à chercher pour découvrir, glorifions l'ambition et méfions-nous de l'apathie, élevons-nous sans avoir peur du risque. C'est presque *Superman*, mais sans modèle à suivre, sans mode d'emploi.

Tout dans *Invasion of the Body Snatchers* est impeccable : mise à part l'interprétation remarquable de Sutherland et celle de Brooke Adams, une actrice à l'avenir glorieux, le côté technique mérite tous les applaudissements : mouvements de l'action, scénario, effets spéciaux, son, montage, maquillage... Et même si ce n'était pas la décennie de *Carrie* et de *Close Encounters*, le film aurait déployé ses qualités sans participer à aucune mode.

Philip Kaufman a reçu de Pauline Kael des félicitations que le célèbre critique new-yorkais n'avait pas prodiguées avec autant de ferveur depuis le *Dernier Tango* de Bertolucci. Reste à savoir s'il maintiendra sa cote d'amour auprès d'un public qui semble l'avoir encouragé avec ce film que ne désavouerait certainement pas Brian De Palma.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Philip Kaufman — Scénario : W. O. Richter, d'après le roman de

Jack Finney — Images : Michael Chapman — Musique : Denny Zeitlin — Interprétation : Donald Sutherland (Matthew Bennell), Brooke Adams (Elizabeth Driscoll), Leonard Nimoy (Dr. David Kibner), Veronica Cartwright (Nancy Bellicec), Jeff Goldblum (Jack Bellicec), Art Hindle (Geoffrey), Lelia Goldoni (Katherine), Kevin McCarthy (l'homme dans la rue), Don Siegel (le chauffeur de taxi) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 115 minutes.

THE WARRIORS ● Qui sont les guerriers du film de Walter Hill intitulé *The Warriors* ? Neuf membres d'une bande d'adolescents de Coney Island.

Adapté du roman du même titre de Sol Yurick, le film raconte comment les Warriors sont poursuivis et traqués par diverses bandes rivales qui les croient responsables de la mort d'un chef puissant assassiné pendant un congrès organisé dans le Bronx, afin de regrouper toutes les bandes dans un même mouvement d'action collective contre les forces de l'ordre. Injustement accusés de meurtre, les Warriors doivent échapper à leurs poursuivants déchainés pour se rendre sains et saufs dans leur propre territoire, Coney Island. Ceux qui s'attendent à voir une riche et pénétrante analyse des conditions socio-économiques engendrant la délinquance juvénile et la violence en milieu urbain seront probablement fort déçus par cette vibrante et audacieuse bande dessinée cinématographique qui combine toutes les ressources du son, de l'image et de la couleur pour nous offrir un spectacle plein de bruits et de fureurs.

Le très talentueux Walter Hill, à qui l'on doit l'original *Hard Times*, dans lequel Charles Bronson trouvait son meilleur rôle à l'écran, et l'insolite *The Driver*, s'intéresse fort peu à la psychologie de ses personnages esquissés à gros traits, ne s'embarrasse pas d'explications sociologiques et n'examine aucunement les conditions familiales dans lesquelles ont grandi les Warriors. Certes, ses personnages nous apparaissent comme des déshérités, des damnés de la terre survivant et s'affirmant par la seule force de leur volonté, mais Hill et son scénariste, David Shaber, ont voulu avant tout nous agglutiner à leurs efforts soutenus et héroïques pour éviter leurs agres-

seurs, à leur lutte presque désespérée pour atteindre leur territoire et à leurs déplacements physiques dans l'espace.

Pendant cette course folle vers le lieu de refuge, quelques membres de la bande sont tués et d'autres blessés. Les poursuivants mettent tout en oeuvre pour se débarrasser des Warriors. Chaque affrontement possède une unique beauté chorégraphique qui privilégie la précision des gestes, la souplesse et la netteté des mouvements des corps, la violence sèche des contacts physiques et la fougue syncopée des attaques et des retraits. Comme dans les bandes dessinées et dans les meilleurs films de kung fu, « l'accent visuel » est mis beaucoup moins sur les explosions sanguinaires, sur les déferlements d'hémoglobine, que sur le rythme survolté des heurts physiques et sur les qualités presque abstraites des affrontements. *The Warriors* est un film savamment stylisé qui utilise la nuit et les longs couloirs du métro de New York comme des toiles de fond dynamiques sur lesquelles se détachent les rencontres nerveuses des bandes rivales, les costumes aux couleurs agressives et variées des adolescents et les visages frémissants d'émotions, tour à tour, graves, rageurs, tendres et féroces. Walter Hill tourne résolument le dos au réalisme, traditionnel. Presque personne ne se promène dans les rues et ne marche dans les stations de métro où se déroulent les combats. Une atmosphère d'intense claustrophobie se dégage des images construites avec une belle clarté géométrique et avec un souci exact des contrastes plas-



tiques et rythmiques. Hill sait magnifiquement doser ses effets, accélérer ou ralentir le rythme aux moments propices, amalgamer des couleurs antithétiques, imposer l'abstraction visuelle sans jamais tuer la participation affective du spectateur, utiliser de manière presque surréaliste les beautés énigmatiques des décors naturels et nourrir des tensions narratives et dramatiques par le seul déplacement des personnages dans le cadre de l'image.

Il est également impossible de passer sous silence la parfaite direction de jeunes acteurs talentueux qui apportent au film leur vitalité et leur charme respectifs, tout en se fondant harmonieusement dans une architecture audio-visuelle remarquablement cohérente. Grâce à leur sensibilité à fleur de peau, à la justesse de leurs gestes et à l'authenticité de leurs regards, les Warriors deviennent spontanément des êtres attachants qui s'affirment dans et par la violence. Les Warriors sont les rejeûns d'une société malade qui ne reconnaît même plus ses enfants. Chaque adolescent trouve dans son appartenance à la bande, dans l'action collective et dans le costume qui distingue et identifie le groupe, les seuls véritables sens à la vie. S'il se détache du groupe, l'individu est confronté au vertige du néant et à l'absurdité du monde dans lequel il vit. Les Warriors sont des parias malgré eux. Ils n'ont pas choisi d'être mis sauvagement à l'écart. Vivre en bande est leur façon de se prouver à eux-mêmes qu'ils ne sont pas inutiles et dérisoires. Hill leur reconnaît le droit d'exister à leur façon.

Même si la structure narrative est quelque peu prisonnière de redondances lassantes et juxtapose trop méthodiquement les menaces, les affrontements et les fuites, même si l'histoire s'avère résolument artificielle et même si la mise en scène éblouissante de Hill prend trop souvent le pas sur un scénario plutôt faible et, par moments, anémique, on ne peut s'empêcher d'admirer ce film, féroce personnel et crispé, qui nous rappelle, sans excès d'humanisme facile, que les laissés pour compte s'accrochent de toutes leurs forces à la vie avec une volonté fiévreuse de ne pas être écrasés. *The Warriors*, est l'odyssée frénétique d'adolescents qui refusent de mourir comme des bêtes qui vont docilement à l'abattoir.

André Leroux
SÉQUENCES 96

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Walter Hill — Scénario : David Shaber, d'après le roman de Sol Yurick « The Warriors » — Images : Andrew Laszlo — Musique : Barry De Vorzon — Interprétation : Michael Beck (Swan), Deborah Van Valkenburgh (Marcy), James Remar (Ajax), Brian Tyler (Snow), Marcelino Sanchez (Rembrandt), David Patrick Kelly (Luther), Thomas Waites (Fox), Dorsey Wright (Cleon), David Harris (Cochise), Tom McKitterick (Cowboy), Terry Michos (Vermin), Roger Hill (Cyrus) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 94 minutes.



un portrait assez ressemblant, suffisamment pour qu'on y croie. Certains critiques ont reproché à Mme Redgrave une froideur sans sympathie. Je les renvoie à ces fameux Mémoires où Agatha Christie trace d'elle-même un portrait qui ressemble beaucoup au personnage qu'incarne Vanessa Redgrave. Je serais d'ailleurs curieux de savoir ce que Mme Christie aurait dit du film...

Quoi qu'il en soit, cette « solution fictive » ne demeure qu'une aimable pochade à teinture policière, plus habilement exploitée que le sujet ne le laissait prévoir. Le film vaut surtout par la reconstitution absolument remarquable de l'époque, et Shirley Russell (l'ancienne femme de Ken) a poussé la conscience professionnelle jusqu'à exiger, en tant que directrice de production, le tournage dans l'hôtel même, à Harrowgate, où Agatha était descendue, en 1926. Les comédiens ne le cèdent en rien au décor et, à côté de la très vraisemblable Agatha Christie de Vanessa Redgrave, Dustin Hoffman, dans le rôle de Wally Stanton, riche journaliste américain qui « découvre » le plan perfide d'Agatha, fait très honorable figure. Il est intelligent, plein d'assurance, aussi américain qu'elle est anglaise — ce qui n'est pas peu dire ! Timothy Dalton donne du colonel Christie une interprétation à la fois brillante et contenue. Il reprend la tradition des David Niven, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Alec Guinness et autres grands qui créèrent des personnages super-britanniques, cyniques, suffisants et très « high-class », dont on avait presque oublié l'existence. On garde un excellent souvenir du film.

AGATHA ● Lorsqu'Agatha Christie — qui refusait toute interview — annonça que ses Mémoires seraient publiées après sa mort, une vague bien naturelle de curiosité s'empara du monde. Allait-elle parler de sa fameuse disparition, à la suite de son premier grand succès, *The Murder of Roger Ackroyd* ?

Le vendredi 4 décembre 1926, à la suite d'une explication fort orageuse avec son mari, le colonel Archibald Christie, Agatha Christie prit sa voiture et disparut. La voiture fut retrouvée, abandonnée, quelques jours plus tard sur une route de campagne, mais d'elle, pas de traces. On supposa tout, depuis le suicide jusqu'à l'opération publicitaire de mauvais goût, en passant par le meurtre, l'enlèvement... On la retrouva, onze jours plus tard, dans un hôtel du Yorkshire, sous le nom — emprunté — de la secrétaire de son mari, qui était aussi la maîtresse de celui-ci. Quelques années plus tard, le colonel Christie divorçait d'avec Agatha pour épouser ladite secrétaire, Nancy Neele, tandis que deux ans encore après ce mariage, Agatha se mariait à son tour avec l'archéologue Max Mallowan, avec lequel elle est restée jusqu'à sa mort, en 1976. Tels sont les faits auxquels Mme Christie ne fait, hélas ! pas allusion dans ses remarquables Mémoires.

Kathleen Tynan et Michael Apted ont, sur ces faits authentiques, brodé une histoire assez invraisemblable, mais non sans charme, qui offre selon la présentation publicitaire « une solution fictive au mystère réel de la disparition d'Agatha Christie ». Vanessa Redgrave est assez étonnante dans le rôle titre, et présente de la romancière

Mais il ne faut pas chercher à l'analyser, cela le tuerait...

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Michael Apted — Scénario : Kathleen Tynan (et Michael Apted), d'après son roman — Images : Vittorio Storaro — Musique : Johnny Mandel — Interprétation : Vanessa Redgrave (Agatha), Dustin Hoffman (Wally Stanton), Timothy Dalton (le colonel Christie), Helen Morse (Evelyn Crawley), Celia Gregory (Nancy Neele) — Origine : Grande-Bretagne — 1979 — 98 minutes.

BLOODBROTHERS ● New York vu d'hélicoptère. Les belles demeures de la lointaine banlieue, les grands domaines et jardins et piscines extérieures, puis lentement, la glissade vers le centre, le côté plus sombre de la ville, ses vieux immeubles délavés, désaffectés, ses quartiers pauvres, la grande métropole dans toute sa décadence. C'est soudain l'éclatement d'une musique populaire et agressive qui vient accompagner ce retour sur terre (au sens propre et figuré) alors que la plongée se transforme en long panoramique qui aboutit à un bar où deux frères se retrouvent après le travail, parmi les habitués du coin.

Par son nom, ses gestes, son accent, on reconnaît l'Italien-Américain, plus précisément celui de New York, avec tout ce qu'il compte de bien et de mal, d'exotique et de véridique, de pittoresque et d'humain.

Très vite, on comprend qu'il s'agira d'une étude psychologique poussée, dans le genre qu'affectionne Martin Scorsese. Mais on oublie que Robert Mulligan n'a pas eu à prendre des leçons chez l'auteur de *Taxi Driver*. Il a lui-même grandi dans ces faubourgs du Bronx et joué avec toutes ces races, parmi toutes ses langues. On n'a qu'à se souvenir de *Love with the Proper Stranger* (1964), qui racontait la romance de Natalie Wood et Steve McQueen avec son New York de petits ouvriers et d'obscurs musiciens.

Bloodbrothers nous parvient après des années de silence de la part de Mulligan. Son dernier film, *The Nickel Ride*, fut un échec complet et lui donna peut-être envie de «se recycler». Longtemps associé au producteur Alan J. Pakula,

avant que celui-ci s'essaie à la mise en scène, Mulligan a connu une heureuse carrière jalonnée de comédies (*The Rat Race*, *The Great Impostor*), certaines obtenant un grand succès populaire (*Come September*) et de poignantes études de caractère (*To Kill a Mockingbird*, *Up the Down Staircase*) parmi lesquelles plusieurs, mal connues, sont de petits chefs-d'œuvre de réalisme (*Baby the Rain Must Fall*, *Inside Daisy Clover*). Il a touché au romantisme avec succès (*Summer of '42*), le premier des films dits nostalgiques des années 60-70, et au surnaturel avec intelligence (*The Other*).

Souvent, les héros du Mulligan des années 60 étaient des désadaptés, des insatisfaits qui luttait avec leur cœur contre un monde trop préparé, structuré et hostile. Ce qui faisait le lyrisme des films de Robert Mulligan, c'était la parfaite maîtrise du contenu sensible de chacun des récits qu'il mettait en images.

Avec *Bloodbrothers*, c'est l'heureux retour à cette sensibilité qu'on étouffe et qui veut éclorre, à l'émotion violente et à la respiration retenue.

Les frères du titre, ce sont d'abord Chubby et Tommy DeCoco, travailleurs dans la construction depuis des années, mariés à des femmes-esclaves qu'ils trompent joyeusement entre deux bières. Ils se comportent encore en adolescents retardés, auteurs de farces grasses et prêts pour la bagarre à la moindre occasion.

D'un autre côté, il y a Stony et Albert DeCoco, les deux fils de Tommy. Le premier, 19 ans, plein de fougue, prêt à suivre les traces de son père «parce qu'il l'aime» et «parce que c'est ce qu'il faut faire», en est au stade où on se pose des questions sur son avenir, sur ce qu'il aime et ce qu'il veut faire. L'autre, âgé d'une dizaine d'années, est d'allure fragile et subit, avec une angoisse proche de l'épouvante, une mère terrifiante qui le torpille de violentes remontrances lorsqu'il refuse de manger, sous prétexte que les garçons doivent être forts et solides pour affronter la vie.

En fait, Stony est placé dans un dilemme analogue : ce qu'il aime, c'est travailler avec des enfants, ce qui va à l'encontre de toute une tradition de virilité que son père voudrait le voir poursuivre.

Ce que l'on n'est pas prêt d'oublier dans le film de Mulligan, c'est l'extrême acuité dans

le domaine de l'observation humaine. Certaines scènes sont tellement prises sur le vif qu'on a l'impression de voir un documentaire. Lorsque le petit est hospitalisé, son père et son oncle sont prêts à se battre avec le personnel de l'hôpital pour avoir l'idéale «chambre privée». De même, c'est dans un moment d'intense émotion que le barman Banion reçoit son cadeau d'anniversaire (une chaise roulante ultra-moderne parce qu'il est paralysé des jambes) des mains de tous ses clients habituels, des Italiens qui lui chantent tous ensemble, rien que pour lui, des balades irlandaises. Enfin, il y a toute la philosophie bon marché que le père assène à son fils à coups de « je - ne - veux - que - ton - bien » et de « moi - à - ton - âge ... »

Richard Gere suit allégrement les traces de Travolta et de Stallone. Il a déjà à son actif deux films qui le mettent bien en valeur (*Looking for Mr. Goodbar* et *Days of Heaven*). C'est un acteur accompli qui donne au personnage de Stony toute sa vigueur. Quant à Paul Sorvino, dans le rôle de l'oncle Chubby, il est exceptionnel de réalisme. Une mention spéciale est à décerner à Elmer Bernstein pour une trame musicale d'une puissance à la fois redoutable et tonifiante.

Quant à Mulligan, il a su décrire la famille et les générations avec cette simplicité, ce cœur qui font qu'on est plus porté à essayer de comprendre les parents qu'à les condamner en totalité. C'est ainsi que *Bloodbrothers* pose le problème de la civilisation américaine en tant que telle, de la culture universelle avec sa base commune d'émotivité et de sentiments, de ces citoyens du monde souvent forcés à remanier, à rajuster leurs traditions pour que seul survive un univers fait d'un mélange d'intelligences et dont la vision finale est captivante d'homogénéité.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Robert Mulligan — Scénario : Walter Newman, d'après le roman de Richard Price — Images : Robert Surtees — Musique : Elmer Bernstein — Interprétation : Paul Sorvino (Chubby), Tony LoBianco (Tommy), Richard Gere (Stony), Lelia Goldoni (Marie), Yvonne Wilder (Phyllis), Kenneth McMillan (Banion), Floyd Levine (Dr Harris), Marilu Henner (Annette), Michael Hershewe (Albert) — Origine : États-Unis — 1978 — 116 minutes.



ALLOWEEN ● Ce n'est pas génial ; c'est assez mal joué, merci ; la caméra est adéquate, sans plus ; le scénario est inexistant, pour ne pas dire indigent.

Mais le montage est remarquable. Le film est extrêmement bien fait sur le plan technique, très soigné et... ça marche ! Pour marcher, ça marche ! La salle hurle comme à Guignol. Or, comme le film accumule effets sur effets, qu'un jeune de dix-sept ans qui vient de faire l'amour se fait proprement empaler sur un couteau de cuisine contre une porte, que la jeune héroïne garde les enfants à domicile (et se fait attaquer sauvagement par deux fois), que le scénario est centré uniquement sur les agissements et les préoccupations des jeunes, dans lesquels nos spectateurs se retrouvent et s'identifient, que la menace du film est entièrement gratuite — le meurtrier est un psychopathe irresponsable : aucune incidence psychologique, affective, sociale ou intellectuelle ; il tue pour tuer, aveuglément, peut-être vaguement motivé par un relent de sexualité avorté — il est tout à fait normal que le film ait l'impact prévu. John Carpenter, le réalisateur, a combiné les effets (et les enseignements) des quatre ou cinq grands succès de ces dernières années, et les utilise avec un bonheur d'une perfidie contrôlée. Le meurtrier est montré subjectivement (tantôt la caméra se substitue à lui, comme dans la séquence, admirablement enlevée, du début, tantôt elle observe de loin, comme une victime fascinée), jamais de face : c'est une menace mortelle, d'autant plus dangereuse qu'elle n'est motivée que par le meurtre. Ça, c'est *Jaws*. Le montage-choc doit beaucoup à *The Exorcist* et *Night of the Living Dead*. Le scénario, super-simplifié, rappelle la technique de la bande dessinée, comme dans *Star Wars*. Enfin, l'horreur, la violence et le meurtre font à la fois recette et bon ménage. Chapeau, monsieur Carpenter !

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : John Carpenter — Scénario : John Carpenter et Debra Hill — Images : Dean Cundey — Musique : John Carpenter — Interprétation : Donald Pleasence (Loomis), Jamie Lee Curtis (Laurie), Nancy Loomis (Annie), P. J. Soles (Lynda), Charles Cyphers (Brackett), Kyle Richards (Lindsey), Brian Andrews (Tommy), John Michael Graham (Bob), Nancy Stephens (Marion) — Origine : États-Unis — 1979 — 93 minutes.