

Sur nos écrans

Number 72, April 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51445ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1973). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (72), 33–48.

sur nos écrans



M A C B E T H

Présenté hors compétition au dernier festival de Cannes, *Macbeth* de Roman Polanski n'a pas reçu un accueil très chaleureux. Les critiques ont reproché à Polanski son utilisation et son exploitation de la violence, le conventionnalisme de sa "mise en images" du drame shakespearien et une trop faible

conception des personnages. Certes, la violence inonde et envahit d'un bout à l'autre le film. Le sang jaillit de toutes parts et détermine la nature même de la conception filmique de Polanski. Mais la violence est un élément capital et essentiel de cette tragédie de Shakespeare. Ne s'agit-il pas d'une réflexion

sur les sources et la nature de la violence considérée comme point de départ et d'aboutissement d'une quête démesurée et absurde d'absolu ? Dans *Macbeth*, l'omniprésence du sang doit être ressentie et perçue comme une force charnelle, viscérale, constamment destructrice. On ne saurait donc reprocher à Polanski d'avoir réalisé une oeuvre violente, sauvage et sanguinaire. Le film affirme l'impossibilité de se dégager de la violence. Les meurtres s'enracinent les uns dans les autres, se nourrissent les uns les autres. Lorsque Macbeth est finalement assassiné, le frère envieux du nouveau roi invoque les sorcières, ce qui engendre clairement un nouveau cycle de la violence meurtrière. Mais curieusement, la constante accumulation d'exploits sanguinaires finit par désamorcer le propos même de Polanski. Ce dernier affiche une conception tellement littérale de l'horreur meurtrière, que l'imagination du spectateur ne peut jamais prendre son envol. En voulant explicitement et scrupuleusement tout montrer, en cherchant à exacerber la valeur dramatique de la moindre situation violente, Polanski n'a réussi qu'à créer une oeuvre de prime abord impressionnante, mais finalement fort atonale et inerte. La démarche de Polanski a pour effet et conséquence de réduire la tragédie de Shakespeare à une seule dimension, à un seul et unique niveau de réalité et à une seule signification (la violence provoque la violence). La simplification de la tragédie à ce seul élément moteur en atténue énormément la complexité, la densité poétique et se révèle fort insatisfaisante. Le film de Polanski ressemble moins à une tragédie qu'à un vaste mélodrame où les assassins ont un aspect banal et quotidien dénué de toute forme de mystère ou d'exaltation. Le meurtre du roi Duncan ne transforme aucunement Macbeth et n'éveille en lui aucun sentiment. Les meurtres se succèdent sans susciter aucune réaction particulière chez les personnages. Tout semble planifié, uni-

formisé au niveau de la dramatisation la plus spectaculaire mais aussi la plus élémentaire. Habituellement, les films de Polanski ont toujours fait preuve d'une imagination visuelle débordante et toujours surprenante. Mais *Macbeth* fait exception à la règle et ne manifeste aucune trace particulière d'imagination et aucune véritable puissance d'évocation. Seule l'apparition stupéfiante des trois sorcières au milieu d'une immense plaine désertique, située à mi-chemin entre ciel et terre, nous fait pénétrer dans un univers insolite et inquiétant où rêve et réalité se trouvent merveilleusement confondus. Si le film de Polanski ne s'écarte pas du schéma traditionnel de narration adopté dans plusieurs superproductions, c'est que toutes les séquences sont reliées sur elles-mêmes, se suffisent à elles-mêmes et ne font que s'additionner les unes aux autres sans jamais entretenir des liens et des relations autres qu'anecdotiques. On a ainsi la pénible impression d'être confronté à une série de situations violentes sans relief, identiques les unes aux autres et juxtaposées sans souci de dynamisme interne. Ainsi le film manque d'épaisseur, de poids et de mystère puisque la perspective de Polanski est univoque et résout explicitement toutes les énigmes. Et même les contrastes physiques ont été complètement abolis. En nous présentant un jeune Macbeth et une tout aussi jeune Lady Macbeth, Polanski a certainement voulu se débarrasser de toutes les pré-conceptions et représentations conventionnelles qui entourent souvent ces deux personnages. Malheureusement, sa conception de la jeunesse des héros nous empêche de croire en eux. Macbeth (Jon Finch, admirable dans le dernier film d'Hitchcock, *Frenzy*) est trop indifférent pour exprimer toute la gamme des émotions shakespeariennes. D'autre part, Lady Macbeth (Francesca Annis) est dépourvue de toute séduction énigmatique et donc vidée de l'essence même du personnage. Les frustrations et les insatisfactions n'ont

pas encore eu le temps de germer à l'intérieur de ce jeune couple. Ainsi leurs gestes et leurs émotions sont peu consistants. Leur jeunesse accentue même l'aspect mélodramatique du film. Contrairement à la tragédie, le spectateur n'éprouve aucune pitié envers Macbeth et regarde froidement l'accumulation des atrocités sans jamais participer d'aucune façon au drame. Shakespeare a écrit cette pièce pour impliquer le spectateur, lui faire partager les cauchemars de Macbeth et lui révéler toute une part à peine cachée de lui-même. Le spectateur pourrait lui aussi tuer à jamais son sommeil. Dans la version de Polanski, tout rapprochement entre le spectateur et Macbeth est rendu impossible car Macbeth ne réalise pas, à travers la violence, les pulsions

les plus enfouies à l'intérieur de lui-même ; il ne fait que manifester physiquement sa personnalité la plus évidente. Sa soif du mal est tellement évidente et transparente qu'on ne peut que sourire lorsque sa femme lui dit qu'il est trop plein de bonté. Etant uniquement fasciné par les explosions de violence les plus extérieures, Polanski a oublié d'enrichir ses personnages de l'intérieur, de leur insuffler une nécessaire profondeur existentielle. Le film de Polanski n'est pas plus violent que la majorité des films actuels (*Prime Cut, A Clockwork Orange, Straw Dogs...*), mais sa violence n'est jamais équilibrée par d'autres réalités. Voilà sa faiblesse et ses limites.

André Leroux.

THE EMIGRANTS

Des *Proscrits* de Sjöström aux *Emigrants* de Troell, quel chemin parcouru en un demi-siècle ! Dans les deux cas d'ailleurs, il s'agissait de puiser l'inspiration chez un grand écrivain national. Comme Selma Lagerlof à son prédécesseur, Vilhelm Moberg fournit à Troell la trame de l'oeuvre. Encore a-t-il fallu transposer en termes de cinéma l'essentiel de quatre gros volumes. Le jeune cinéaste⁽¹⁾ avait déjà réalisé un essai concluant du même genre en portant à l'écran *Le Roman d'Olof* d'Eyvind Johnson. C'est même à cause de cette réussite que Moberg insista pour qu'on confiât à Troell l'adaptation cinématographique de son propre livre. Il doit certainement s'en féliciter.

Les Emigrants (*Utvandrarna*) et la suite, *Les Colons* (*Nybyggarna*, titre américain : *The New Land*) offrent, en version originale, six heures et demie de grand cinéma. La version présentée en Amérique du

(1) Voir note biographique sur Jan Troell dans l'analyse de son film précédent, *Ole Dole Doff*, *Séquences* No 61, avril 1970, p. 19 et suivantes.



Nord fut, quant à la première partie, écourtée de plus d'une demi-heure. Procédé commercial regrettable. Ce qui reste suffit cependant pour constituer une des expériences marquantes de ces dernières années. A tel point que le cinéphile devrait revoir le film plus d'une fois.

Au premier visionnement, il risque d'être absorbé par le contenu humain de l'oeuvre au point de ne pas apprécier le détail de

sa forme esthétique.

Qui pourrait, en effet, rester indifférent au sort de la famille Nilsson, axe de la structure dramatique du film ? Dès 1844, quand on nous fait connaître Carl-Oscar (Max von Sydow) et sa future épouse Cristina (Liv Ullman), jusqu'à leur établissement au Minnesota en 1852, ces fermiers suédois et les personnages qui gravitent autour d'eux auront vécu toutes sortes de difficultés. Dans le microcosme de la pauvre province du Smaland, on retrouve les motivations typiques qui poussèrent des millions d'Européens à émigrer vers la terre promise de l'Amérique. Le paysan en proie au climat rigoureux et à une terre ingrate. L'ouvrier sans défense devant l'autorité brutale du patron. L'illettré que personne n'éduque. Le chrétien qu'une structure institutionnelle dégénérée écrase au lieu de stimuler. Et la liste pourrait s'allonger...

Tour à tour, les situations sont incarnées par des personnages en chair et en os, comme saisis sur le vif. En plus des époux Nilsson, on trouve deux amis, Robert, jeune frère de Carl-Oscar (Eddie Axberg) et Arvid, le simplet du village (Pierre Landstedt), l'oncle Daniel, le prêcheur (Allan Edwall), avec sa "communauté de base" dont fait partie entre autres une prostituée convertie, Ulrika (Monica Zetterlund). Ensemble, ils abandonneront leur pays natal, souffriront les affres d'une traversée dantesque, et atteindront péniblement le but de leur long voyage. Hélas ! ces difficultés ne constituent que le seuil de nouvelles épreuves.

En adaptant l'oeuvre littéraire, les scénaristes Bengt Ferslund et Jan Troell se sont efforcés de saisir les réactions humaines face aux événements extérieurs plutôt que de scruter les angoisses internes des personnages comme le fait Bergman. Pour eux, l'interprétation des faits est laissée au spectateur.

Ainsi, par exemple, pour le thème religieux. Au début du film, nous assistons à une prédication au temple protestant. La sé-

rie de plans (remarquables!) ne laisse aucun doute, ni sur la déformation du Verbe par un pasteur dont l'unique souci semble être celui de son pouvoir, ni quant au manque de vraie résonance chez les fidèles. Dans une scène ultérieure, le choc entre le pasteur et l'oncle Daniel provoquera la sympathie du spectateur en faveur de la religion non organisée. Mais par la suite, lors de la traversée, le prédicateur charismatique se montrera tellement éloigné de la réalité que le spectateur est porté à se demander : l'évangélisme pur ne conduit-il pas à une espèce d'illumination ? Les images de Troell restent assez ambivalentes pour que chacun puisse y retrouver sa propre signification.

On pourrait en dire autant du problème relatif à la procréation incontrôlée des enfants évoqué au cours d'échanges entre Carl-Oscar et sa femme. Ici encore, Troell expose. Au spectateur de conclure.

La matière est d'une telle richesse qu'à la première vision du film la qualité formelle de cette oeuvre échappe facilement à l'attention.

Jan Troell étant son propre directeur de photographie, rien d'étonnant que c'est surtout la beauté des images qui frappe. Chaque plan constitue un tableau remarquable par la composition linéaire, par le jeu des éclairages et l'évocation de la couleur. A noter le traitement différent de la lumière dans la partie du film qui se passe en Suède, dans celle qui se situe en haute mer et enfin dans celle qui se déroule sur le continent américain. Les scènes d'intérieur, à la lumière des lampes à l'huile, rappellent des toiles flamandes. Les paysages, changeant selon l'heure ou la saison, offrent des nuances étonnantes.

Le montage de Troell combine les moyens traditionnels avec des trouvailles ingénieuses. L'ellipse est souvent utilisée. La mort de la fillette Nilsson en fournit un excellent exemple. Le son, particulièrement soigné (on raconte que Troell a passé trois heu-

res à perfectionner le son d'une bougie éteinte par Max von Sydow), comporte des effets saisissants. Ainsi, au moment du grand départ, le grincement de la porte de clôture fait suite, comme une lamentation, au plan qui, du point de vue des Nilsson, nous montrait leur maison de plus en plus éloignée.

Parlant du son, il faut relever la musique d'Erik Nordgren, la plupart du temps électronique, utilisée avec discrétion aux moments opportuns.

Pour rendre justice à l'interprétation, il faudrait une étude spéciale. S'il est vrai que Max von Sydow et Liv Ullman dominent l'ensemble, il n'en reste pas moins qu'ils sont entourés d'une équipe d'acteurs solidement identifiés à leurs personnages.

En réservant un jugement définitif à la vision des *Colons*, il est déjà possible de saluer en Jan Troell un nouveau "grand" du cinéma suédois.

André Ruszkowski

CESAR ET ROSALIE

C'est le dernier film de Claude Sautet.

Et Claude Sautet, c'est le cinéaste qui regarde les mille et une choses de la vie. Sans les juger, sans prendre parti, mais simplement, comme ça, avec l'air de rien, mais aussi avec la fidélité et l'astuce impitoyables des yeux particulièrement lucides.

Le film *César et Rosalie* fera tout de suite penser aux contes moraux d'Eric Rohmer. Même monde bourgeois aux prises avec les tourments de l'infidélité conjugale ou de l'amour libre. Même photographie des infimes détails de la vie quotidienne. Mais il faut arrêter là le rapprochement. Rohmer s'intéresse davantage à la densité morale de ses personnages alors que Claude Sautet se contente de vouloir cerner leur comportement et d'en rendre compte comme dans une volonté de "distanciation". Le raffinement de Rohmer devient littéraire et intellectualiste, alors que celui de Sautet colle continuellement à la vie.

Voyons un peu.

César — un grand gosse prolongé —, c'est Yves Montand (en meilleure forme que jamais) tendre et violent, tendu et rieur, gouailleur et solitaire. Homme d'affaires dynamique (une vague entreprise de ferraille qui rapporte), il semble enclin à les expédier à la hâte pour se réserver tout le loi-



sir de courir après sa Rosalie qui le tient en laisse.

Rosalie — ô pulpeuse Rosalie ! — c'est Romy Schneider, vibrante de liberté. Mais d'une liberté qui sait choisir ses servitudes.

Un jour, arrive David, une ancienne flamme indécise de Rosalie. Un David posé,

calme, en contradiction avec les bandes dessinées qui sont son gagne-pain. Et le chassé-croisé commence : Rosalie abandonne, pour David, un César qui ne se tient pas pour battu. César trépigne, ment, tisse des ficelles, exaspère Rosalie qui, après être momentanément revenue à César, s'éloigne et de lui et de David pour un autre temps. Quand, plus tard, elle reviendra inopinément, c'est pour se rendre compte que César et David sont devenus deux amis inséparables.

Bien sûr : c'est le triangle classique. Mais la peinture, ici, est particulière. D'abord, extrêmement suggestifs, les environnements du décor (nous sommes à Sète, la ville du *Cimetière marin*) ajoutent un agrément supplémentaire à ce tableau de moeurs où Claude Sautet sait respecter l'ambiguïté des êtres. Car, c'est bien cela *César et Rosalie* : une chronique du coeur complexe. Or, c'est avec une extrême justesse d'expression que Claude Sautet fait courir ses dialogues autant que ses personnages. Le spectateur apprend, ici, à vivre l'amour des autres.

L'on sait que la caméra de Claude Sautet

ne fait pas seulement que regarder : elle recrée les atmosphères, puisant aux détails les plus insolites de la vie courante et les transposant avec ferveur. Il faut ici parler d'un feu dévorant de la vie et du réel qui s'empare des images pour nous les rendre avec une rare sincérité.

Monde immoral que ce monde de Sautet ? A tout le moins amoral ? On serait tenté de le penser. Mais ce marivaudage obstiné et un peu désabusé (à mille lieues, par exemple, du code moral chrétien) se révèle au fond un film plein de santé. Le divertissement vivace, pimenté d'un humour parfois jaune, n'est pas sans message. Si le film échappe à tout classement, la précision de touche de Claude Sautet apporte un témoignage habile d'une société en pleine voie de désintégration. Or, nous faisons tous, plus ou moins consciemment, partie de cette société.

Le savons-nous assez ? *César et Rosalie* nous le rappellera, avec ce brin de malice en coin de l'oeil qui en dit assez...

Jean-René Ethier

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

Pour celui qui connaît Luis Bunuel, *Le Charme discret de la bourgeoisie* offrira peu de surprises tout en ne manquant pas de le charmer. Dans ce dernier film, il trouvera à la fois les thèmes, les obsessions et les procédés de Bunuel. On dirait même que *Le Charme discret de la bourgeoisie* est un film synthèse. Bunuel s'y est mis tout entier mais avec une certaine discrétion. Car ce monde clos ressemble étrangement à celui de *L'Ange exterminateur*, cet évêque-jardinier renouvelle *Nazarin*, ce désir de manducation rappelle la séquence onirique de *Los Olvidados* et la scène (cène) de *Viridiana*, ce piano aux cafards sort directement du *Chien andalou*, ces figures ensanglantées surgissent violemment



de *L'Age d'or*, ces gens errant sur la route continuent leur chemin depuis *La Voie lactée*. Quant aux rêves, ils hantent les nuits

de Bunuel et colorent tous ses films.

Qui sont donc ces gens qui se rendent à un dîner ? Sans aucun doute des bourgeois. Ils en ont les manières et les manies. Mais dès la première scène, il y a maldonne : le repas n'aura pas lieu. Un malentendu qui se corrige vite puisque le groupe ira se restaurer à l'auberge voisine. Mais là, la situation est intenable. Le propriétaire est exposé en chapelle ardente. Dans ces conditions, comment savourer les plats ? Ainsi le repas est constamment compromis... car le film se déroule sous le signe manifeste de la bouffe. Des gens qui n'arrivent pas à se satisfaire parce que toujours intervient un obstacle inattendu. Bunuel nous présente des personnages continuellement contrariés. Voilà une des clefs du film : la contrariété. Sans cesse, la petite troupe — composée de quatre, puis de six et sept personnes — est détournée de ses intentions premières ou, pour mieux dire, de ses fonctions premières : se sustenter et même s'abreuver car, tout à coup, les femmes demeurent assoiffées dans un restaurant qui devient un désert aride. Ainsi par le jeu des repas repoussés, renvoyés, apparaît le thème de l'insatisfaction. Et à ce souci du repas, se lie celui de la sexualité. Le spectateur s'en rend compte, dès le début, quand les Senéchal n'arrivent pas à se livrer, en toute quiétude, à leurs ébats amoureux. Ils doivent se réfugier dans le jardin. A cette scène, correspond celle de Raphaël qui ne parvient pas à posséder la femme de Thévenot. Toujours cette contrariété qui inlassablement brise les élans les plus naturels des protagonistes. Aliments et sexe constituent donc les deux éléments essentiels, ou, si l'on veut, les divertissements inhérents à la bourgeoisie.

Mais tout cela, qui colle d'une certaine façon à la réalité, bascule habilement dans l'onirisme. C'est le rêve qui articule le film et envoûte le spectateur au point que, lorsqu'il se rend compte de l'astuce de l'auteur, il se libère dans un rire explosif. C'est donc dire que le rêve se mêle sans cesse aux besoins

fondamentaux. Mais chose étrange, il n'y a que les hommes qui rêvent. Thévenot, Raphaël et ce soldat qui vient porter un message et demande à son chef de dévoiler ce qu'il a vu en rêve. Or ces rêves culminent toujours dans la violence. Violence qui passe par la torture ou le meurtre, d'où le sang qui bariole les visages et tache les corps. On le voit, Bunuel revient sur des thèmes qui participent à la réalité contemporaine. Voici l'homme pris dans un engrenage, ou plutôt le bourgeois honorable s'enrichissant par le commerce de la drogue, tracassé par la présence de terroristes, coulant une vie molle et ambiguë. Parmi ce beau monde s'introduit, non pas un simple vicaire, mais un évêque qui vient s'offrir comme jardinier pour cultiver des fleurs. Ministère superficiel et décoratif. Ce prêtre qu'on appelle auprès d'un mourant découvre que ce dernier est le meurtrier de ses parents. Le pauvre homme absous, l'évêque n'a plus qu'à l'assassiner d'un coup de fusil. Car voici une autre clef utile pour la plupart des films de Bunuel : la contradictoire qui est la plus grande opposition. Qui sait lire Bunuel a besoin de cette clef. Souvent un geste sublime est gommé, effacé par un geste sordide. Et c'est pourquoi l'acte de l'évêque ne surprend plus dans sa précision mathématique. Cela fait partie de la dialectique bunuelienne.

Bref, contrariété et contradictoire se disputent le film qui s'enchaîne en confondant suprêmement la réalité et l'onirisme. On le voit, Bunuel reste fidèle à lui-même. Le surréalisme fait partie de sa démarche obsessionnelle. Conscient et inconscient font bon ménage. L'homme, ici le bourgeois, qui pérégrine sans relâche à la recherche de la nourriture est affronté à la colère et acculé à la mort. Car la mort recouvre le film d'une odeur calcinée. Si l'on rit à ce film, on reste oppressé devant les tourments subis dans l'agonie des rêves. La réalité confine, par l'intermédiaire du rêve, au cauchemar.

Léo Bonneville

K I N G L E A R

Production anglo-danoise, cette nouvelle version de l'étonnante pièce du Barde a été réalisée avec le concours des comédiens du Royal Shakespeare Theater sous la direction de Peter Brook.

Lear est une pièce immense, où s'entre-croisent et se mêlent querelles de rois saxons, rancunes et haines personnelles, visions dantesques d'un monde alors en gestation, le tout dominé par les caractères si opposés et si puissants du vieux roi à moitié fou, et de ses trois filles, la dernière aussi pure et noble que les deux premières meurtrières et perverses. Comme toujours dans Shakespeare, il faut jouer sur trois ou quatre plans à la fois, exprimer le divin, ou tout au moins la dimension supra-humaine de certains éléments, tout en respectant les caractères, les lieux de l'action et l'action dramatique.

Le problème de l'adaptation, d'une part cinématographique, d'autre part shakespearienne, a toujours été posé avec acuité et résolu parfois avec bonheur. Le parallèle ici s'impose d'emblée avec la version de Kozintsev, présentée, l'an dernier, à la cinémathèque. Je pensais, à l'époque, avoir vu une version peut-être définitive de l'oeuvre. Comment peut-on être sectaire à ce point ? Tant qu'il y aura des hommes intelligents, Shakespeare et des caméras, on pourra sans fin triturer, tourner et retourner la matière si riche et si glorieuse sans jamais obtenir le même résultat ; et chacun finalement sera valable.

Kozintsev axait la tragédie sur le personnage de Lear, c'est-à-dire le personnage humain en butte au déferlement des éléments déchainés, que ce soient ses filles ou les tempêtes, et victime d'une fatalité née de la dégradation de sa raison. Les plans vastes, les longues séquences, le caractère outré des personnage (mais jamais exagéré), cette tempête immense sur une lande qui s'étend à l'infini,



tout concourait à emporter le spectateur dans une aventure d'où il ressortait pantelant, anéanti, assommé par une giration devant se terminer fatalement et inexorablement dans le sang, la mort et la folie. Ceci correspondait, en effet, parfaitement à la vision shakespearienne, mais traduite dans des termes où l'expression cinématographique demeurerait la préoccupation majeure de Kozintsev. Il le dit d'ailleurs lui-même (*Séquences*, no 68, février 1972, p. 24) : "Selon moi, il est tout à fait possible de retrouver, avec peu de mots, et même sans les mots, la même organisation poétique du matériel shakespearien : les mêmes métaphores, les mêmes hyperboles, les mêmes relations entre les différentes parties d'une même oeuvre. Mais, je pense, il s'agit premièrement d'une question de traduction".

Nous assistons, avec Peter Brook, au phénomène exactement inverse : homme de théâtre (il a signé nombre de mises en scène dont la plus célèbre peut-être est celle de *Marat-Sade*) avant tout, il a tenté, sur une donnée strictement théâtrale, de faire — oh ! à certains moments seulement — du cinéma. Comme il filmait la production scénique qu'il

avait signée, il a, à mon sens, voulu étendre et agrandir le propos, mais je ne pense pas qu'il ait réussi complètement, beaucoup moins, en tout cas, que Kozintsev (il est d'ailleurs paradoxal – et amusant – que Kozintsev professe une grande admiration pour Brook : "mon metteur en scène préféré", dit-il).

Son Lear est plus mineur, plus intériorisé que celui de Kozintsev, tant sur le plan de l'interprétation que sur celui de la présentation visuelle : une gamme de gris, des décors linéaires, une caméra qui s'attache aux détails évocateurs, un rapport tellurique entre la nature et les hommes. Un exemple frappant en est la série de plans sur les rats morts dans la tempête, gisant sur le dos, les babines retroussées qui laissent voir les dents. C'est ainsi, exactement, que mourra Raegane, renversée sur le dos, les dents hideusement apparentes. Ailleurs, le trône de Lear, évidé comme un cocon d'où le vieux roi commande et foudroie ; les peaux de bêtes, la poussière, la pierre massive, tout le décor contribue à resserrer et enfermer l'action dramatique dans de brèves frontières d'où seul le texte peut sortir. Ce rétrécissement volontaire fait merveille avec les femmes : Raegane et Goneril, face à face, se déchirent et s'affrontent ; Irene Worth, Goneril fielleuse et perverse, sacrifiant la rage ouverte à la haine froide, me semble bien supérieure à l'espèce de truie baveuse (que l'on me pardonne l'expression,

mais c'est ce que je veux dire) qui balaye l'écran de Kozintsev en hurlant. Irene Worth ne crie pas – mais quelle autorité, quelle passion glaciale ! Sa soeur n'est pas en reste et lui donne la réplique d'une qualité égale dans l'intensité dramatique. Cordelia, par le fait même, est considérablement effacée, et Kozintsev reprend alors le dessus dans sa conception du personnage. Les hommes sont presque tous supérieurs chez le Russe, surtout le personnage essentiel de Lear, trop véhément et maniéré chez Brook. Il est vrai que Paul Scofield a acquis, ces derniers temps, certains tics qui peuvent risquer de lui faire tort s'il ne s'en corrige pas.

Le Lear de Brook sera peut-être plus anglais, dans le sens où les Britanniques voient le personnage, et par le fait même, aura l'adhésion d'une certaine catégorie de gens. Celui de Kozintsev n'est peut-être pas tout à fait fidèle à la lettre, mais il respecte Shakespeare dans son style et sa vérité poétique. C'est enfin un fort beau morceau de cinéma, ce que le film de Brook est loin d'égaliser. Les images laborieusement construites, les plans appliqués, la photo trop jolie pour être honnête, empêchent peut-être l'oeuvre d'atteindre au mérite qui lui reviendrait de droit si on ne considère que la présentation dramatique et la conception qui lui a donné naissance.

Patrick Schupp

R O M A

Imaginons, un instant, un cours d'histoire des civilisations à l'université. Les étudiants ont, comme prochain travail de recherche, une étude à faire sur la Rome antique. Nous devinons déjà le résultat : savantes dissertations sur le pour et le contre. Reconstitutions historiques minutieuses, annotées, bourrées de citations pointilleuses et sèches comme des monuments.

Supposons, pour lors, qu'un étudiant

(celui-là qui est toujours en marge...) prenne un drôle de parti : celui de la poésie. La Rome ancienne ? Est-ce vraiment assez ? Est-ce vraiment "vrai" ? Le voici donc qui, en fantaisiste, télescope le temps, barbouille l'espace et se met à boudier les mythes (car nos manuels et nos bibles historiques en sont, paraît-il, remplis). Non pas, à vrai dire, à la manière d'un Sacha Guitry qui se moque de tout, non plus que du professeur Guillemain

qui ne cherche que les bêtes noires partout ; mais avec la liberté insolente des enfants gatroches qui ne regardent que ce qu'ils veulent voir.

C'est cela le dernier film de Fellini.

Comment, donc, en parler d'une façon adéquate ? Comment préciser l'impression qui fut la nôtre au sortir de la salle obscure, devenue tout à coup – le temps de la projection – scintillante, effrontée, contradictoire, saugrenue ?

Fellini Roma n'est pas un cours d'histoire. Ni de civilisation. Ce n'est ni un documentaire, ni une reconstitution. C'est Rome. Ce sont plutôt des morceaux de Rome, anciens et modernes, rejoints à travers le temps et l'espace, et vus comme dans un kaléidoscope. Avec la verve italienne qu'accompagnent des images qui se suivent, se bousculent, rendant le passé présent, et le présent futur antérieur.

C'est le cirque des *Clowns*, prolongé et ramené aux dimensions de la Ville éternelle. Voir Rome comme un cirque bariolé, pour quoi pas, après tout ? Le Colisée n'est-il pas là, éternellement, qui nous y invite ?

Comme au cirque, donc, avec ses monstres et ses parodies grotesques (les polichinelles de Fellini qui ne cessent de le poursuivre), il y a, dans *Fellini Roma*, une incohérence calculée. Il y a ce mélange de rires et de fanfares. Puis, ces brusques silences qui annoncent, tout à coup, que quelque chose de grave va se passer. Il y a cette volonté de démasquer, par la pitrerie, et de rendre la vérité à sa dimension : ni tragique ni indifférente. Il y a quelque chose à l'image de la vie elle-même qui est loufoque et réfléchie. Et pourquoi l'équilibre fragile du cirque ne serait-il pas à l'image de l'Histoire et de la vie ?

Que dire alors de ces séquences qui semblent des morceaux gratuits, jetés là autant pour faire tourner l'oeil que pour provoquer la réflexion ? C'est le jeu de la poésie de

mêler les images pour créer la surprise d'abord et susciter l'émotion ensuite.

C'est bien cela, le dernier film de Fellini. Fellini : l'enfant de plus en plus terrible du cinéma ! Et qu'est-ce encore que son *Roma*, sinon de nouveaux coups de sabre dans l'esthétique du 7^e art ? Notons, aussi bien, la parenté de *Roma* avec *Huit et demi*. C'est toujours le même metteur en scène à la recherche de son inspiration : Fellini apparaît d'ailleurs, lui-même, dans *Roma* pour venir nous préciser que ce qu'il raconte là, c'est ce que, lui, *sent* de Rome et non ce que les livres ou les touristes en rapportent... Voilà le prestidigitateur impertinent, débordé par son sujet, pris au propre piège de son enquête, et ne pouvant plus maîtriser le déferlement qu'il a provoqué...

Au lendemain de ce que les critiques ont appelé la crise de Fellini (cette espèce d'essoufflement de son inspiration), il n'est plus possible de ne pas séparer l'oeuvre du maître en deux parties : avant la crise, où Fellini crée de la fiction (avec, comme intermède capricieux, son *Satyricon* énigmatique) ; puis, après la crise, où Fellini cherche maintenant des sentiers nouveaux. Où sa réflexion sur le cinéma l'amène à d'autres univers que celui du scénario et de la vedette interposée entre lui et le spectateur. C'est maintenant l'univers de la vie, de l'enquête, du documentaire, de l'interrogation essentielle. A travers, bien sûr, la transfiguration poétique du témoignage subjectif. Car Fellini ne peut pas être autre chose qu'un poète.

Qui serait prêt à soutenir que ce n'est pas là, dorénavant, la seule issue du cinéma ? Son vrai mystère ?

Dans cette optique, *Fellini Roma* nous aide, à sa manière, à atteindre ce qui, probablement n'est pas si loin de la vraie vérité sur Rome.

Ainsi de toutes les villes du monde entier, ainsi de toutes les pages de l'histoire...

Jean-René Ethier

THE ASSASSINATION OF TROTSKY

Quelle déception que le dernier film de Joseph Losey après le sensible et vigoureux *Messenger (The Go-Between)*.

Film hybride : ni chair ni poisson. Ni politique ni son contraire. On ne peut même pas dire un film à propos de la politique.

Un film à propos de quoi, au juste ? Losey tente ici de faire une étude de la psychologie de l'acte criminel. Son cobaye : un jeune, dénommé Frank Jacson (incarné par Alain Delon), mandaté pour liquider le célèbre théoricien de la révolution russe, Léon Trotsky. Trotsky-Burton (car, c'est Richard Burton qui tient le rôle-titre) deviennent alors la double victime de cet exercice cinématographique un peu tronqué. Car, tout en voulant demeurer fidèle aux faits historiques, Losey se permet une certaine part d'interprétation dans la présentation des mobiles d'action du meurtrier. Ce qui s'appelle verser dans la théorie psychanalytique et teinter l'histoire d'un souci qui lui est peut-être étranger. Or, le traitement cinématographique ne rachète guère cette audace par trop ambiguë.

Car le film de Losey devient laborieux, hésitant. Losey n'arrive pas à donner un souffle émouvant à cet ensemble qui demeure froid et artificiel. On sent le metteur en scène en proie à son obsession de trop bien faire, de trop styliser. Où est la spontanéité, l'équilibre poétique, la touche précise qui savait suggérer la dimension exacte de l'âme dans ses réalisations antérieures ? On dirait que Joseph Losey, en rupture de bans, se cherche un nouveau style et que, malgré sa maîtrise indéniable, il n'échappe pas au tâtonnement aventurier.

Puis le film manque de proportion et de limpidité. Il s'ouvre d'abord sur une sorte de prologue qui n'en finit pas, où personnages et lieux demeurent confus à souhait et dont le spectateur ne perçoit pas tout de suite la



signification. Il s'agit en l'occurrence d'une tentative d'assassinat de Trotsky par la manière forte : un groupe de commandos tente de briser la garde qui surveille constamment la demeure de Trotsky, au Mexique. A ce divertissement-choc initial, qui cherche à suggérer l'atmosphère totale du drame, succèdent des images d'Epinal, trop lentes, où l'on aperçoit Trotsky-Burton tout occupé à soigner ses petits lapins entre des envolées faussement lyriques (il récite son credo révolutionnaire tiré de pages qu'il aurait écrites auparavant) qui puent le pastiche à la Shakespeare. Réussit alors (c'est ici que le film commence véritablement) à s'immiscer dans ce jardin clos, sous une personnalité d'emprunt, l'assassin, dont on s'étonne qu'il ait ses entrées aussi rapides chez un homme méfiant comme l'était Trotsky, même en admettant qu'il soit aidé pour cela par sa maîtresse (Romy Schneider) qui est une habituée de la maison.

Alors l'intérêt du film se concentre sur les préparatifs d'assassinat, sur les moyens mis en branle et leur répercussion psychologique. Hésitations, tortures intérieures qui cadrent mal avec le personnage et sa mission, feront désormais la ligne du récit cinématographique. On y aura mis le temps !

Si cette tentative n'est pas sans intérêt, voire un intérêt soutenu, il faut toutefois se demander si les moyens qu'emploie Joseph Losey sont pertinents, adéquats. Bien sûr, certaines séquences restent remarquables : ainsi, la première visite de Jacson, dans la salle à manger déserte. Ainsi, la caméra braquée sur la porte-balcon nue, suggérant le malheur qui va entrer... Mais on sent Losey plus préoccupé à fignoler son style qu'à dire vraiment. A trop s'appliquer, on vide le contenu de ce qu'on tente de dire. A preuve encore, cette autre séquence, deux fois reprise, où l'assassin, dissimulé derrière Trotsky

(dont on n'arrive pas à comprendre la naïveté imprudente) hésite à se décider.

Mais là où tout devient grossier et incompréhensible, chez un metteur en scène aussi raffiné que Joseph Losey, c'est la séquence du meurtre : boucherie horrible, gratuite, sanguinolente, au goût de la violence du jour et empruntée directement aux archives de Ken Russell.

Entre Shakespeare et Ken Russell, *The Assassination of Trotsky* ne peut être qu'une erreur au compte de Joseph Losey. Oublions vite cette pellicule.

Jean-René Ethier

LE CHAT / LA VEUVE COUDERC

Une fois de plus, le problème de l'adaptation littéraire à l'écran, résolu cette fois magistralement, tant sur le plan visuel que par l'aspect psychologique.

Deux films, un seul metteur en scène, une vedette commune, deux romans de Simone. C'est *Le Chat* qui, sur tous ces plans, m'a plu davantage. Le terrible duo Signoret-Gabin est prodigieux, époustouflant et le vrai miracle, c'est qu'on y croit. Ce n'est pas un film de monstres sacrés, c'est une oeuvre sensible et grave, une très belle – et véritable – histoire d'amour intensément vécue par deux comédiens en pleine possession de leurs moyens. Quant au second film, Alain Delon y donne une réplique valable à Signoret, veuve Couderc superbe et pathétique, mais le film n'atteint ni au pathétique, ni au grandiose feutré du premier. *La Veuve Couderc*, réalisé après *Le Chat*, semble en fait être le premier des deux dans sa conception comme dans sa réalisation. La direction des comédiens paraît moins assurée, plus indécise et n'approfondissant pas le propos comme dans *Le Chat*. Le fait de relire les deux romans fait également mesurer les distances qui séparent les deux films, l'un par rapport à



l'autre, et par rapport aussi au roman qui a conditionné leur réalisation. *Le Chat* est une aventure vécue, dans un cadre obstinément bloqué dans l'éternité – du moins jusqu'à la mort de Gabin : après tout peut disparaître – alors que le monde alentour continue à vivre et à évoluer violemment. Vase clos, hermétique, dont l'évasion provisoire (la rue, la maison de la fille) ne fait que mieux marquer les limites infranchissables. *La Veuve Couderc* pourrait s'apparenter, lui, au suspense psychologique, et centre davantage son action dramatique sur des rapports troubles, mais

ouverts. Le conflit qui naît entre Signoret et Delon est avant tout marqué par l'étrangeté de leurs rapports. Le rapport Signoret-Gabin, lui, est clair et net, tranché au rasoir, et d'un certain décentrement du réel naît l'intérêt et le suspense.

L'atmosphère chère à Simenon est cependant tout entière là, par deux fois, et de façon très diverse. Granier-Deferre a su trouver le dosage exact, dans les deux cas, pour rendre le propos non seulement plausible, mais encore vrai et touchant. C'est enfin

un remarquable metteur en scène (le montage du *Chat*) et un directeur de comédiens comme il n'y en a pas tellement, surtout si on considère les plateaux dont il avait la responsabilité ! Pour une fois, enfin, Signoret est exploitée comme comédienne, et non plus comme personnage (ce qui arrive par exemple à Shelley Winters, sa contrepartie américaine, cantonnée dans les rôles de vieilles grosses pathétiques !) A quand le prochain Simenon, ou est-ce Dickson Carr ?

Patrick Schupp

S O U N D E R

Voici un film tout noir en couleurs. Car, depuis quelque temps, la mode est à la libération noire, chez nos voisins du Sud. La mode cinématographique, s'entend...

Est-ce pour se donner, ou pour donner au monde, une nouvelle bonne conscience ? Voici que les capitaux américains se risquent dans la production cinématographique de Noirs. Témoin, cette nouvelle série des *Shaft* dont il faut bien avouer qu'elle ne tend pas à donner tellement bonne figure au Noir d'Amérique !

Sunder, c'est le récit humain, contenu, douloureux, extrêmement pudique des malheurs d'une famille de Noirs, aux alentours des années 30, dans le cadre de la Louisiane encore colonisée par le pouvoir blanc. L'action en est très simple : un père vole pour venir en aide à sa famille qui crève de faim, dans une pauvre cabane à l'orée du bois. On l'arrête et on le condamne aux travaux forcés pour quelque temps. C'est alors l'histoire de la survivance de la mère et de ses trois enfants. Quand le père reviendra, devenu infirme par la nécessité des travaux forcés, il trouvera encore la force d'âme et le désintéressement pour continuer de veiller sur l'avenir de ses enfants.

Ce qui fait la qualité du film de Martin



Ritt, c'est sa justesse de ton, sa mise en valeur des sentiments humains universels. La réussite est telle que le film dépasse toutes les frontières.

Sunder n'est pas un film à grand déploiement, pas le moins du monde une de ces machines tapageuses hollywoodiennes pour le plaisir des badauds. Non, c'est un film simple, presque effacé, tout en nuances discrètes et sobres. A l'image même de ces pauvres nègres d'Amérique qui ne trouvent pas toujours leur place dans une société trop en-

combrée par ses revendications sociales égoïstes.

Cela n'a pas le raffinement, bien sûr, des œuvres plus fouillées, des partis pris esthétiques; mais c'est chaud, c'est humain au possible et bien fait. C'est réconfortant, parce que c'est révélateur de la fraternité humaine.

Témoignage humain vibrant, *Sounder* est aussi autre chose : un constat. C'est une page d'histoire que l'on découvre, celle qu'on ne trouve guère à la table des matières de nos manuels scolaires, mais qui est pourtant réelle

et combien fréquente : l'histoire d'une nation qui tente de s'installer sur la terre de la légendaire Louisiane. Et comme toile de fond, toujours présente, c'est l'âpre épopée discrète des mal nantis dont le film nous communique la misère silencieuse.

Un film à voir, ne serait-ce que pour communier à la solidarité humaine, et nous consoler de nos infortunes qui, en société de consommation saturée, deviennent des infortunes de luxe.

Jean-René Ethier

TRAVELS WITH MY AUNT

Que donnerait un croisement entre la Folle de Chaillot et Auntie Mame ? Assez probablement cette tante merveilleusement folle, mille fois plus grande que la réalité, grandiose, pathétique, ivre d'amour, de champagne, de belles manières, de rêves et naviguant avec sénérité et panache entre l'impossible et le dément...

Il fallait une comédienne de talent, que dis-je ? quelqu'un de tout à fait exceptionnel, qui possède non seulement un métier parfait, mais qui, en plus, ait ce petit grain de folie nécessaire à la crédibilité d'un personnage qui, en fait, n'est qu'une marionnette un peu grinçante. Voici Maggie Smith ! C'est sur elle, et elle seule, que repose tout le film.

Une fois ceci posé, on peut dire que le film, lorsqu'il ne se perd pas dans les méandres d'un scénario quelque peu boursoufflé, possède certaines qualités inhérentes, non à sa technique ou aux sentiments exprimés, mais bien à sa construction ; les retours en arrière nous montrant la jeune femme tombant amoureuse dans le hall d'une gare, et les conséquences de cette passion ont une saveur toute proustienne, tandis que le climat d'irréalité qui baigne certaines séquences (la rencontre finale sur la plage, le voyage en

train et l'arrestation) évoque à la fois Hitchcock et Robbe-Grillet, si l'on peut me permettre cette étrange juxtaposition. Je ne parle pas de la technique hitchcockienne, mais l'ambiance, les plans lents ou rapides suivant le resserrement ou la dilatation de l'action dramatique, et aussi la composition esthétique. Le film est étrange, maladroit, attirant, parfois fort, à d'autres moments outré, mais se voit sans ennui le premier moment de surprise passé. Il faut, je crois, se mettre dans l'ambiance si particulière du film, ne pas penser, se laisser aller au rythme alambiqué mais prenant, et surtout ne pas se poser de questions. Au second visionnement, d'ailleurs, on comprend tout, très clairement, très bien, et on sent tout ce que George Cukor a voulu faire, a réussi et a raté. Il a heureusement une interprétation hors pair, dominée, je l'ai dit, par une Maggie Smith en très grande forme. Si jamais le cinéma servit l'art de la scène, paradoxalement, c'est bien ici, où le propos tient davantage du vaudeville et de la tragi-comédie, et où l'interprétation et la direction des comédiens en procèdent directement. Un film différent, en tout cas, et qu'on verra avec un intérêt certain.

Patrick Schupp

SÉQUENCES 72