

Sur nos écrans

Number 80, April 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51371ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1975). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (80), 28–43.



SUR NOS ÉCRANS



VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES ● S'il est, en France, un nom qui, au-delà de la Nouvelle Vague, s'affirme comme un auteur authentique, c'est bien Claude Sautet. Depuis ses premiers films et surtout avec *Les Choses de la vie*, *Max et les ferrailleurs*, *César et Rosalie*, il n'a cessé d'acquiescer une place de choix dans le cinéma français. Avec *Vincent, François, Paul et les autres* . . . , il devient presque le réalisateur numéro un en France. Et, ce qui n'est pas à dédaigner, ses films connaissent un succès mérité.

Pourtant *Vincent, François, Paul et les autres*...

ne cède aucunement à la mode déprimante de la violence et du sexe. Plus encore, le film n'a, à proprement parler, aucune intrigue, aucun suspense. Nous sommes placés en présence de trois personnages saisis au "milieu de leur vie". Et ce qui fait la particularité du film, c'est que Vincent, François, Paul, unis par une certaine amitié, traversent, chacun à sa manière, une crise profonde. Vincent va perdre à la fois sa femme et son usine; François se rend compte que sa femme le trompe régulièrement et Paul n'arrive pas à terminer le roman en chantier. Mais l'originalité de Claude Sautet, c'est de faire converger ces trois personnages, pour ne

pas dire ces trois destins, de manière à faire ressortir les qualités et les faiblesses de chacun sans pour cela miser sur la psychologie. Les personnages sont si bien campés (grâce à des acteurs superbes de vérité et de justesse) que nous croyons à leur comportement, que nous comprenons leurs réactions et que nous compassionnons même à leurs souffrances. Car il faut bien le dire, chacun souffre à sa façon.

Il n'y a qu'à voir ce pauvre Paul affalé sur sa machine à écrire, incapable de dépanner son roman et aussi comment ses amis le chinent en évoquant un de ses personnages littéraires. Oui, Paul est un malheureux raté qui n'arrive pas à s'affirmer. Mais, malgré tout, il reste fort sympathique. Parce qu'il ne prend pas son sort au tragique. Il accepte sa vie monotone et quand même agréable avec celle qui l'aime. Bref, Paul demeure celui qui, à travers l'échec, garde un certain entrain. Cela se remarque à chaque fois qu'il y a une fête, que ce soit au café, à la maison ou lors du combat de boxe. Paul exprime une joie de vivre qui lui fait pardonner ses incartades. Toutefois, il reste bloqué dans son passé.

François paraît, au contraire, mener une vie plutôt facile. Médecin, il a une clientèle et sa profession l'occupe suffisamment. Mais ce qui ne va pas, ce sont ses rapports avec sa femme. On s'en rend vite compte quand, lors d'une des premières séquences, de retour à la maison, la conversation tourne à l'aigre-doux dans la voiture. En fait, sa femme court avec un autre homme et cela le trouble sérieusement. La scène, où il en a la preuve tangible en regardant par la fenêtre de son bureau, nous dit assez bien sa préoccupation et sa déception. Mais son égoïsme transpire facilement. Il ne répond pas à la demande de prêt de Vincent — ce que lui reproche durement sa femme. D'ailleurs François s'empporte aisément. Il ne ménage pas sa femme qu'il traite de putain. Il quitte la table en colère ne supportant pas les flèches de Paul. (Quel contraste avec ce dernier qui acceptait patiemment les remarques désobligeantes de François lors de la reconstruction de la cabane !) François vit une période difficile de sa vie. Et un rien l'irrite.

Vincent est le plus éprouvé du groupe car ses peines atteignent à la fois sa vie physique,

conjugale et professionnelle. Mais dans chacun des cas, après des secousses orageuses, il se relève plein d'ardeur. Et c'est ce qui fait l'attrait de ce personnage. Bien sûr, ses épreuves l'affectent gravement mais il sait finalement les surmonter avec optimisme. Et c'est cet optimisme qui le rend si chaleureux et suscite une telle empathie de la part du spectateur. Lors de sa crise cardiaque, (un des moments les plus réussis du film), il se relève avec espoir. Avec sa femme, il demeure calme cherchant tout simplement à la récupérer (1) mais en vain. Quant à son usine, puisqu'il a été contraint de la vendre, il repart à zéro avec un enthousiasme juvénile. Bref, Vincent malgré tout ce qui lui arrive reste tourné vers l'avenir.

Et cet avenir, il apparaît magnifiquement dans le personnage de Jean interprété avec beaucoup de candeur par Gérard Depardieu. Il devient pour ainsi dire l'enfant adoptif de Vincent chez qui il travaille. Lui aussi, il quittera l'usine mais c'est pour mieux repartir après un stage à Bordeaux. Car la boxe ce n'est pas un avenir. Il a tout compris après son combat avec Catano. Peut-être réussira-t-il là où ceux qui l'entouraient — et qui misaient sur lui autour de l'arène — ont chacun à sa façon échoué ? Il est lucide pour son âge. Il ne s'emballe pas inutilement. Il sait que l'avenir, c'est le présent qui continue.

Voilà pour les principaux personnages qui articulent le film de Claude Sautet. Mais à lire ces commentaires, le lecteur pourrait avoir l'impression d'un film à sketches, d'un film sans unité, d'un film bavard. Il aurait grandement tort. Car Claude Sautet sait lier toutes ces bribes de vie (les choses de la vie, si je ne risquais pas de prendre une expression trop facile dans la filmographie de Claude Sautet) et composer une sorte de rhapsodie où les événements de l'un rebondissent dans la vie d'un autre. (C'est Vincent qui demande à ses deux amis de lui écrire une lettre à l'occasion de son divorce, ce sont les copains qui viennent reconstruire la cabane de Paul, c'est Vincent qui sollicite un emprunt à François, ce sont ces trois hommes qui s'interrogent sur le combat de boxe et qui vont encou-

(1) A-t-on remarqué, par deux fois, le poster de *L'Année dernière à Marienbad*, d'Alain Resnais qui rappelle qu'un homme était à la recherche d'une femme ?

rager Jean dans les estrades). Tout cela est dosé à la perfection. Mais il reste que celui qui fait le lien qui recoud toute cette longue tapisserie, c'est Vincent. C'est lui qui nous préoccupe le plus parce que c'est lui le plus vulnérable. Bref, c'est lui qui est le plus éprouvé.

Claude Sautet situe ses personnages dans la banlieue parisienne. On est loin de la fébrilité de la capitale. Par contre, les éléments prennent une importance première et sans doute symbolique. C'est le feu qui brûle et détruit, c'est la pluie contrariante comme tout ce qui arrive dans la vie de ces hommes. Mais que dire aussi de la partition sonore si judicieusement inspirée ? Alors souvent, la parole s'estompe recouverte par la pluie qui tambourine, par les trains qui s'ébranlent, par les machines de l'usine qui tournent, par le feu qui crépite, par les partisans qui s'échauffent en faveur de leur boxeur... Tout cela révèle une forte vitalité.

Et c'est cela qui est beau dans ce film. C'est que ces hommes de quarante ans (est-ce bien quarante ? ne serait-ce pas plutôt cinquante ? qu'importe après tout !) traduisent un étonnant besoin de vivre. Même Paul en panne face à son livre ! Ce sont des hommes qu'une franche amitié unit. Car ils aiment se retrouver. Boire ensemble. Parler, rire, s'amuser, s'engueuler. Bref, vivre. Mais le temps qui n'épargne personne les a mordus. Et c'est peut-être là qu'apparaît une certaine nostalgie. N'est-ce pas ce que signifie ce premier plan qui nous rappelle qu'il y a un temps où on dansait si agréablement ensemble, où l'on était si heureux dans les bras de sa femme ? Et ce souvenir à quelque chose de b'eu, bleu, bleu. (Cela contraste vraiment avec la vision de Vincent qui, par deux fois, est absordé par le départ de sa femme.) En fin de compte, *Vincent, François, Paul et les autres...* est un éloge sincère parce que vrai de l'amitié. Pour tout dire, c'est un film au masculin pluriel.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Claude Sautet — Scénario : Jean-Loup Dabadie, Claude Néron et Claude Sautet — Images : Jean Boffety — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Yves Montand (Vincent), Michel Piccoli (François), Serge Reggiani (Paul), Gérard Depardieu (Jean), Stéphane Audran (Catherine, épouse de Vincent), Ludmilla Mikael (Marie, amie de Vincent), Marie Du-

bois (Lucie, épouse de François), Antonella Lualdi (Julia, épouse de Paul), Catherine Allegret (Colette, amie de Paul), Mohamed Galoul (Joe Catano) — *Origine* : France — 1974 — 118 minutes.



GODFATHER II ● Le succès du *Parrain* devait nécessairement inciter la Paramount à exploiter le filon. Les bénéfices du premier film auraient suffi à en tourner au moins dix autres de la même envergure. On fit donc encore appel à Francis Ford Coppola pour réaliser *Godfather II*. Tâche facile sur le plan financier, mais redoutable sur le plan esthétique. Tout ce qu'il y avait de plus dramatique dans le roman de Mario Puzzo (action, violence) avait déjà été utilisé autour du personnage de Vito Corleone, si bien campé par Marlon Brando. Les événements touchant son fils Michael, qui lui succéda comme chef de famille, ne pouvaient qu'être moins spectaculaires. D'où un ralentissement considérable dans le rythme du film qu'une bonne partie du public trouve presque ennuyeux en comparaison avec le précédent.

Un tel jugement cependant reste très superficiel. Il ne fait pas justice à l'effort assez extraordinaire que Coppola entreprit pour hisser sa production au niveau d'une oeuvre d'art.

On peut noter deux directions vers lesquelles s'orientait cet effort. D'un côté, un approfondissement du sens humain des événements. De l'autre côté, le soin apporté à chaque prise de vues, disons : le côté formel.

Selon les déclarations du metteur en scène, il a voulu communiquer "un message définitif sur le pouvoir et mettre l'ascension de Michael Corleone en rapport direct avec la haute finance et les politiciens corrompus". Par son film, il dit au public américain que "ce pays court le risque de perdre son âme, comme Michael a perdu la sienne", et que "le pouvoir sans humanité se détruit par lui-même". La logique de cette conception exigeait donc que Michael ne soit pas vaincu ni par ses rivaux ni par l'autorité publique mais qu'il demeure seul, isolé à la fin du film par le succès même des opérations contre ses propres parents et alliés dont il n'a jamais cessé de se méfier.

Le personnage de Michael, très dans la ligne de l'antihéros moderne, est à la fois complexe et tragique. Comment ne pas trouver une note tragique dans le destin inexorable de cet homme, pris dans l'engrenage de la mafia par un ensemble de facteurs familiaux et culturels auxquels il lui fut presque impossible d'échapper ? Mais, en même temps, comment ne pas reconnaître l'influence corrosive que son pouvoir de chef exerce sur un homme dont la jeunesse s'orientait pourtant vers des valeurs autrement idéalistes ? Rien ne traduit mieux la complexité de ce personnage que son attitude à l'égard de Fredo, ce frère apparemment raté et faible d'esprit, mais qui conserve encore des sentiments humains. Les dialogues entre les deux constituent peut-être les moments les plus émouvants du film, et les talents respectifs de Al Pacino et de John Cazale y contribuent de façon manifeste.

Tout en mettant au premier plan le problème du pouvoir, Coppola n'a pas oublié ce qui constituait le thème principal du premier *Parrain* : la saga familiale des Corleone.

Par une construction judicieuse — même si parfois trop artificielle — il nous transporte pendant les trois heures et vingt minutes du film tantôt dans les tout débuts de cette saga, avant l'époque qu'on a connue avec Brando, tantôt dans les années 1957-'58 qui en voient pratiquement l'extinction.

Au début du premier film, Brando présidait à une noce. Au début du deuxième, Pacino, parraine une Première Communion. La comparaison entre les deux cérémonies est particulièrement révélatrice. D'un milieu strictement familial qui garde encore toutes les caractéristiques de la tradition italienne, on est passé à un groupe assimilé, qui entend un sénateur yankee lui adresser un discours d'occasion, façonné selon les besoins d'une clientèle d'électeurs.

La société à laquelle s'assimilent les immigrants italiens n'est guère intéressante. Les colusions des capitalistes avec un gouvernement corrompu de Cuba pré-révolutionnaire, les procédures ridicules d'une commission parlementaire d'enquête sont là pour nous en convaincre. Est-ce préférable à la tradition sicilienne qui conciliait les manifestations de piété extérieure avec l'esprit de vengeance dont le code d'honneur exigeait l'extermination de l'ennemi ?



La richesse des thèmes soulevés n'est pas seule à compenser une certaine pauvreté d'action. Il y a aussi la beauté formelle du film. Certes, les 15 millions de dollars investis dans la production (plus de trois fois le prix du premier *Parrain*) y ont été pour quelque chose. Ils ont permis l'alignement d'un nombre imposant d'excellents interprètes, la reconstitution minutieuse de grands ensembles comme le centre d'immigration à Ellis Island, ou le quartier italien à New York du début du siècle, ou encore La Havane avec ses grands spectacles. Mais la vraie valeur du film n'est pas là. Ce sont plutôt les scènes d'intérieur, les évocations des taudis où s'affermirait la personnalité de Vito Corleone, — ici très bien interprété par Robert De Niro dans le rôle que Marlon Brando avait créé dans le premier film, — ou encore les passages qui constituent des espèces de monologues muets de Pacino, admirablement photographiés par Gordon Willis.

A signaler aussi que la violence n'apparaît pas aussi souvent que la première fois. Cependant, les deux "exécutions" par Vito : contre l'assassin de son père et contre l'usurier Fanutti restent comme témoins de la cruauté des moeurs qui font bon marché de la vie humaine.

Dans l'ensemble, si ce *Parrain II* n'aura peut-être pas le succès financier fabuleux de son prédécesseur, il le dépasse largement tant au plan de la signification qu'au plan de la qualité formelle. Coppola a réussi la gageure de ne pas

se laisser écraser par l'ampleur des moyens mis à sa disposition. Il a su les dominer et se classe ainsi parmi les grands maîtres du cinéma de tous les temps.

André Ruzzkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Francis Ford Coppola — Scénario : Francis Ford Coppola et Mario Puzzo — Images : Gordon Willis — Musique : Nino Rota — Interprétation : Al Pacino (Michael Corleone), John Cazale (Fredo Corleone), Robert Duvall (Tom Hagan), Lee Strasberg (Hyman Roth), Gastone Mosehin (Fanutti), G. D. Spradlin (le sénateur Pat Geary) — Origine : Etats-Unis — 1974 — 200 minutes.



THE NIGHT PORTER ● Quel étrange et admirable film ! Cette évocation d'une certaine Allemagne, ce rapport si ambigu et fascinant entre deux êtres, ce prolongement dans l'espace et dans le temps des incidences dudit rapport, et aussi le contexte social dans lequel il se trouve placé....

Une jeune femme, belle, riche, épouse d'un chef d'orchestre connu, retourne un soir avec son mari à l'hôtel de Vienne où ils sont descendus. Fortuitement, ses yeux rencontrent ceux du portier de nuit de l'hôtel, et, en un regard qui coupe le souffle au spectateur et fait s'arrêter le temps, ils se reconnaissent ; elle, c'est la petite Juive déportée en camp de concentration, et lui, le commandant du camp. Au cours de brefs retours en arrière, l'un et l'autre, au cours du film, évoquent cette première rencontre, l'étrange et perverse nature des liens qui les unissent invinciblement, et qui renaissent dès qu'ils se retrouvent, pour finalement les entraîner dans la mort.

Parallèlement à l'évocation - parfois assez crue - de ces rapports sado-masochistes, se greffe une intrigue politico-sociale qui justifie la fin, bien sûr, mais qui affaiblit un peu l'intensité et la force de cette rencontre en dispersant l'intérêt et fragmentant l'action. Mais ceci n'est qu'une réflexion en passant, car finalement le film se suit quand même assez bien.

Il semble bien, en considérant l'œuvre de Liliana Cavani, que ce soient les rapports psychologiques étranges, bizarres, voire dénaturés, qui sollicitent sa créativité. De la mystique chrétienne (Saint François d'Assise) à Milarepa, qui explore les continents mystérieux du Nirvana et l'ambiguïté du panthéon hindou, en passant par cette étrange secte des "Cannibales" dirigée par Pierre Clementi, on sent un désir d'exploration psychologique, un besoin de fouiller les âmes et les sens à la recherche de plaisirs ou de stimuli autant physiques qu'intellectuels. Tout commence dans la tête, et ce sont ces étranges et douloureux phantasmes qui, en prenant vie, sont invinciblement attirés vers un anéantissement qui leur est nécessaire et qu'ils recherchent plus ou moins consciemment.

Lui, le portier de nuit, autrefois officier, est sadique, mais c'est dans sa tête que tout se passe. Les yeux, miroir de son âme, fascinent et accrochent comme ceux du serpent. Et c'est par le regard - dont la profondeur est la garantie de la communication - que lui et cette femme, se perçoivent, se rencontrent et qu'ils se retrouvent. C'est par le regard qu'ils se fouilleront jusqu'au fond de l'âme, laissant au corps une simple - et nécessaire - fonction d'assouvissement. Tout en elle indique la soumission, l'appartenance absolue, la dépendance totale, entière et sans retour. Elle en mourra. Tout en lui est domination, puissance et rejet social. S'il meurt, c'est pour être avec elle, parce qu'il n'y a pas de place pour eux dans le monde

factice et brillant d'aujourd'hui (comme en témoignent les premières scènes de la rentrée à l'hôtel, et celles avec son mari). Le nazisme lui-même et ses conséquences (le meurtre du copain sur le lac, les démarches des anciens comparses) ne sont qu'un prétexte pour souligner le lien et le sens de l'évolution du sentiment qui les lie - étant donné le nazisme et sa psychologie, il était fatal que ce sado-masochisme y enfouisse ses racines - et, très vite, tout cela devient de l'anecdote : seuls restent face à face un homme et une femme indissolublement liés jusqu'à cette mort qui seule les délivrera. Elle ne sait rien, ne voit rien, ne veut rien, que lui. Peu importe ce qui se passera. Il faut mourir ? arrêter de manger, soutenir des sièges, quitter le monde, la famille, la vie même ? Rien n'existe et ne compte que lui. Mourir, oui, mais avec lui, de préférence par et pour lui, parce qu'il l'a dit, et qu'il le veut. A leur première rencontre, quand il a pressé son visage de petite fille juive tondue contre son pantalon, elle a su qu'elle serait à lui, toujours. Lui ne peut vivre sans "sa petite fille", et l'emmène dans la mort, comme à une promenade, tout simplement ; car, entre le moment où il l'a perdue et celui où il la retrouve, par hasard, il a végété moralement, obsédé par le souvenir et le regret. Il était fatal qu'ils se retrouvent, et terminent ce qu'ils avaient commencé, déjà avec ce sentiment absolu.

La séquence de la chanson est à cet égard d'une beauté et d'une profondeur assez exceptionnelle, et porte sa fin en soi, préfigurant celle du film, et le résumant en même temps. Un film rare, difficile, à ne pas mettre sous tous les yeux, mais aussi à ne pas manquer pour sa vérité, sa profondeur et aussi - pourquoi pas ? - sa beauté.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Lilliana Cavani — Scénario : Lilliana Cavani et Italo Moscati — Images : Alfi Contini — Musique : Daniele Paris — Interprétation : Dirk Bogarde (Max), Charlotte Rampling (Lucia), Philippe Leroy (Klaus), Gabriele Ferzetti (Dr Hans Vogler), Isa Miranda (la comtesse Erika Stein), Marino Mase (Maestro Atherton), Amedeo Amadio (Bert) — Origine : Italie — 1974 — 115 minutes.



THE FRONT PAGE ● C'est la troisième

fois que la célèbre pièce de Ben Hecht et Charles MacArthur est soumise à une adaptation cinématographique. En 1931, à l'aube du parlant, Lewis Milestone, encore auréolé du succès de *All Quiet on the Western Front*, en dirigea une transposition assez fidèle dans le style du théâtre filmé d'alors ; les rôles principaux étaient tenus par Adolphe Menjou et Pat O'Brien. Dix ans plus tard, Howard Hawks eut l'idée de changer l'un des protagonistes en femme et cela donna *His Girl Friday* avec Cary Grant et Rosalind Russell ; l'opposition établie entre rédacteur en chef et reporter se colorait ainsi d'une attraction sentimentale. Et voici maintenant la version de Billy Wilder, entraînée par le succès d'une reprise de la pièce à la scène en même temps que par la vague nostalgique qui dicte les *remakes* de sujets éprouvés. S'il n'est pas lui-même à l'origine du projet, ayant été pressenti sur la suggestion des deux vedettes, Walter Matthau et Jack Lemmon, qu'il avait eu le premier l'idée de réunir dans *The Fortune Cookie*, Wilder ne pouvait cependant manquer de s'y intéresser fortement. Ancien journaliste lui-même, il a fait son apprentissage du métier à l'époque même décrite par la pièce sauf que son expérience se situe à Vienne et non à Chicago ; de plus, il a déjà gravé avec de l'acide le portrait d'un journaliste avide de sensation dans *The Big Carnival*, film qui traite au fond avec plus de mordant le même thème que *The Front Page*. *The Front Page*, c'est la pièce qui établit à tout jamais dans l'esprit du public une certaine image du journaliste que le cinéma devait prolonger : cynique et débraillé, mal embouché et opportuniste, avec pourtant à l'occasion des sursauts de civisme et de sentimentalisme. C'est avec un mélange d'approche critique et de sympathie que les auteurs de la pièce ont campé les personnages et décrit leurs réactions devant les événements. L'esprit sardonique qui caractérise Wilder devait le porter à renchérir sur les aspects négatifs des personnages et à accentuer le climat de fièvre occasionné par les éléments dramatiques de l'intrigue.

En peu de mots, le sujet se résume ainsi : l'as-reporter d'un journal de Chicago a décidé de quitter le métier en se mariant. Son rédacteur en chef cherche à le brouiller avec sa fiancée



pour éviter de perdre sa collaboration, d'autant plus que l'exécution prochaine d'un anarchiste est l'occasion d'articles sensationnels. L'évasion du condamné et sa prise en charge par le journaliste à l'insu de ses collègues de la salle de presse font la preuve de la passion qu'il éprouve pour son travail.

Wilder a sagement décidé de laisser le sujet dans son cadre d'époque, tout en accentuant certains aspects susceptibles de toucher les spectateurs des années 70, tels la corruption et l'incompétence des autorités en place. En fait, son tour d'esprit le pousse à forcer à tel point la note en maintes occasions que l'ensemble finit par perdre l'aspect d'une énorme caricature qui amuse, mais ne convainc plus. Les personnages, bien campés par des comédiens au jeu éprouvé, manquent de dimension et apparaissent trop souvent comme des pantins grotesques dont les réactions sont dictées par les vues arbitraires du scénario plus que par les circonstances présentes des situations. L'importance apportée aux détails des accessoires et décors d'époque ainsi que le parti pris de crier le dialogue plutôt que de le dire contribuent à une vision stylisée et, pour tout dire, théâtrale de l'action. Et pourtant cela passe, cela passe au pas de charge si l'on veut, mais le résultat est là ; on reste accroché. Malgré les clichés et les gratuités, on s'intéresse à cette histoire d'un autre âge et l'on admire l'enthousiasme avec lequel des comédiens comme Walter Matthau et Jack Lemmon s'attaquent à leur rôle, on s'émerveille de l'empathie qui règne entre eux, de la façon dont l'un sert la réplique

à l'autre et vice-versa. Et l'on est heureux de constater que le vieux Billy Wilder a gardé encore du cœur à l'ouvrage à l'instar de ses héros.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Billy Wilder — *Scénario* : Billy Wilder et I.A.L. Diamond, d'après la pièce de Ben Hecht et Charles MacArthur — *Images* : Jordan S. Cronenwerth — *Musique* : Billy May — *Interprétation* : Jack Lemmon (Hildy Johnson), Walter Matthau (Walter Burns), Susan Sarandon (Peggy Grant), Carol Burnett (Mollie Malloy), Vincent Gardenia (le shérif), Austin Pendleton (Earl Williams), David Wayne (Bensinger), Allen Garfield (Kruger), Charles Durning (Murphy), Harold Gould (le maire), Martin Gabel (le psychiatre) — *Origine* : Etats-Unis — 1974 — 105 minutes.

L E MILIEU DU MONDE ● Alain Tanner poursuit son étude de l'individu face à la société. Il s'agit d'une société capitaliste-bourgeoise. Et ses individus s'en sortent mal (*Charles*) ou pas du tout (*La Salamandre*) ou apportent quelques changements mineurs à leur mode de vie après mûre réflexion (*Retour d'Afrique*). Tanner cultive la sobriété et cela lui sied bien. Il possède la compréhension humaine et la sensibilité sociale nécessaires à une telle orientation. Tanner est Suisse et ses films sont anti-Suisse en ce sens qu'ils s'insurgent contre une échelle de valeurs que tend à imposer une société pour conserver le système. Dans *Le Milieu du Monde*, Tanner va plus loin, au-delà de tout cela et au plus profond du mal. On peut dire, avec beaucoup de respect, qu'il utilise une approche "bergmanienne" des relations hommes/femmes. Car, sous les tabous et les contraintes millénaires, se trouvent des sentiments meurtris et faussés, qui appartiennent encore à une génération perdue pour la cause de l'amour; comme le dit Bergman à propos de son dernier film, *Scènes de la vie conjugale*, à "des analphabètes du sentiment". Tanner s'attaque à cette conception de ce que nous appelons pompeusement "le couple moderne" et démontre que si une partie du déblayage est fait, il reste à reconstruire. Ce film est tourné dans une région appelée "le milieu du monde", parce que les eaux choisissent entre

la Méditerranée et la Mer du Nord pour s'y jeter. Pour Tanner, l'influence du milieu physique est déterminante. De plus, c'est un temps de normalisation politique et sociale. L'histoire occupe une période temporelle de 112 jours. Il s'agit de la rencontre d'un jeune ingénieur, candidat aux élections, et d'une serveuse de café. Lui est Suisse, fils de paysans suisses. Il est marié, a un enfant, et sa femme ne travaille pas. Il est, comme l'appellent ses promoteurs, "un candidat vierge". Elle est Italienne, de l'Italie du Nord. Son mari est mort et elle est venue en Suisse pour y gagner sa vie. Au départ, tout sépare Paul, qu'incarne Philippe Léotard qui nous a tant émus dans *La Gueule ouverte* de Maurice Pialat, et Adriana, jouée avec merveille par Olympia Carlisi. Et pourtant, déjà la grisaille et le quotidien les rapprochent. Le 24 décembre, elle lave le plancher du bistrot. Lui, fait des discours. Elle, sert de la bière. A la faveur de la campagne électorale, il se déplace aisément et la voit presque chaque jour. Ça commence par "Ne parlez pas de moi", les rendez-vous clandestins, des "Ma vie est déjà assez compliquée"; ça continue par "Adriana, je vous veux" et ça évolue en rencontres au grand jour, devant les électeurs, tout le monde. Elle continue son travail au Café de la Gare, ses journées ponctuées par les sifflements des trains. Lui, prononce ses discours avec un peu moins de conviction. Des bruits courent. Les téléphones anonymes sonnent la nuit. Le candidat est rappelé à l'ordre. Mais rien n'y fait. Il ne s'agit plus d'une aventure, mais d'un amour, auquel il veut sacrifier famille et carrière politique. Jusqu'ici, c'est LUI, LUI, LUI. Ce qu'il risque. Ce qu'il perd. Ce qu'il veut: qu'elle quitte son boulot qu'il considère dégradant; qu'elle abandonne sa chambre qu'il trouve sordide; qu'elle soit libre pour l'accompagner; qu'elle passe ses journées à l'attendre dans une maison à gadgets. Il parle, parle. Elle résiste. Elle lui dit qu'il ne l'écoute pas, qu'il ne la connaît pas, "comme son père". Une vieille tradition de monologue... Elle reçoit la réponse classique de ne pas dire de "conneries". Quand une femme s'oppose aux volontés d'un homme bien organisé et qui veut son bien, il faut lui faire entendre raison. Ils ne "dialoguent" plus que par "Je veux" et "Non". Paul perd tout: ses élections et son amour. Elle part et va travailler en usine. "Leurs espoirs furent norma-



lisés". Ni l'un ni l'autre n'y trouvèrent le nouveau. Les espoirs vont se briser contre le mur de l'opportunisme, du mensonge et de la peur". Parmi les espoirs qui naissent chaque jour, combien peu survivent? Il faut donner une chance aux "analphabètes". Les chances de survie vont augmenter. L'apprentissage est long. Les souffrances et les pertes innombrables. Mais l'espoir est la barre d'horizon de l'ouverture du dialogue. Les champs de fleurs ne seront plus aussi fugitifs désormais...

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Alain Tanner — Scénario: John Berger et Alain Tanner — Images: Renato Berta — Interprétation: Olympia Carlisi (Adriana), Philippe Léotard (Paul), Juliet Berto (Juliette), Jacques Denis (un ami) — Origine: Suisse — 1974 — 115 minutes.

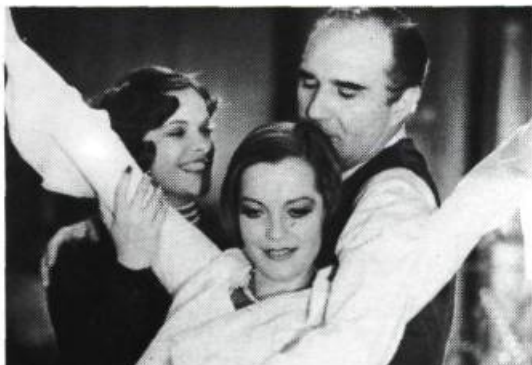
L E TRIO INFERNAL ● Nous voilà à nouveau plongés dans la vague de films cruels et sadiques qui sont devenus depuis deux ou trois ans l'apanage du cinéma européen (*Portier de nuit* de Liliana Cavani, *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri). Il semble que le film commercial ne se définisse plus par la violence (*Straw Dogs* de Peckinpah) ou par le sexe (*Emmanuelle* de Just Jaeckin) ou par les scènes d'horreur qui le parsèment (*L'Exorciste* de Friedkin, mais probablement par un savant dosage des trois, pour satisfaire l'appétit de chacun. De trop vouloir en mettre, on en arrive parfois à l'échec total sur le plan artistique et proprement cinématographique.

Le film dont nous voulons parler s'intitule *Le Trio infernal*. Il a été écrit (en collaboration) et réalisé par Francis Girod. C'est un film français (bien que ce soit en réalité une co-production). Les acteurs principaux en sont Michel Piccoli et Romy Schneider. Le film est en couleurs et dure un peu plus d'une heure et demie.

La froideur et l'exaspération où nous plonge le film (j'allais dire l'oeuvre, mais le mot frisait trop le compliment) nous dicte la platitude de cette présentation générique. Car même si l'on "ne s'ennuie pas" lors de la projection, le propos de *Trio infernal* reste souvent si abstrait dans sa signification profonde et sociale que l'on ne sait plus trop bien sous quel angle l'examiner : sous celui du sujet exploité ou sous celui de la mise en images du fait divers traité.

Notre trio (si l'on se permet ce possessif un tantinet mélioratif) — diabolique dans ses idées, infernal dans ses exécutions — est composé de deux soeurs, Philomène et Catherine (Romy Schneider et Mascha Gomska) et d'un héros de la Grande Guerre, avocat de son métier, Sarret (Michel Piccoli), qui en a fait ses maîtresses consentantes et ses complices. Cet homme de génie pratique, avec une intelligence et une perspicacité extraordinaires, l'escroquerie aux assurances sur la vie. Nous sommes autour de 1925 et, à cette époque, un certain laisser-aller volontaire dans les compagnies d'assurances permettait à certains escrocs de travailler "à ciel ouvert", en se dissimulant à peine sous l'apparence élégante du parfait gentleman et — comme c'est le cas ici — derrière une carrière brillante d'avocat. Ses réussites successives conduisent rapidement Sarret sur le chemin du crime dans lequel il entraîne ses deux compagnes.

Les assassinats se multiplient à une cadence régulière et les trois complices semblent se délecter dans des meurtres de plus en plus crapuleux. La seule séquence du meurtre des Chambon (Philippe Brizard et Andréa Ferréol) dure plus d'une demi-heure et l'on assiste à l'exécution du couple, puis à la disposition de leurs cadavres, vomissements aidant, dans des baignoires d'acide sulfurique, enfin dans la "mise en terre" de leurs restes décomposés et à moitié dissous. Le spectateur envie parfois les masques à gaz et les combinaisons spéciales dont se revêtent les trois responsables, car il subit la



séquence, norrifié ou dégoûté, comme s'il ne pouvait se garder des relents pestilentiels ainsi dégageés.

Enfin, pour toucher une forte prime d'assurance falsifiée, le trio va chercher dans un hôpital une demi-morte, Magali (Monica Florentini), qu'il décide de "soigner" à sa façon, mais la jeune fille, dont on essaie de provoquer la mort à force d'exagérations gastronomiques et érotiques, reprend goût à la vie et finit par se joindre à ses bourreaux.

De cet amas confus, de ce fatras souvent insupportable pour les âmes sensibles, que peut-on tirer, si ce n'est la destinée inévitable de pareil film qui fera remplir les salles, tout comme l'ont fait avant lui *La Grande Bouffe* et *L'Exorciste*, grâce aux scandales dont ils ont été entourés et qui ont souvent mis entre parenthèses leurs quelques vertus intrinsèques ?

Car quoi qu'on puisse en dire, le film de Francis Girod possède tout de même certains atouts, bien que ceux-ci, insuffisants, ne réussissent pas à le placer au tableau d'honneur des productions du genre. Il y a d'abord un soin dans la réalisation, dans le déroulement des séquences, qui dénote une qualité première, et sans doute innée, l'organisation. En effet, chaque scène possède une sorte de vie propre qui l'individualise par rapport à l'autre, tout en appelant la suivante par un trait généralement glané dans le registre de l'ironie. La scène d'ouverture où Sarret est décoré de la Légion d'honneur est le pendant de celle où l'on voit Philomène aux prises avec le vieux Deltreuil et précède celle de la réunion des deux et de la mise en plan

de leur premier coup; de même, la scène où l'on nous présente un Chambon gluant, ennuyeux, trop affecté, trop brillantiné, rejoint celle où l'on nous montre sa femme Noémie, lourde, charnue, trop fatigante, trop grinçante, et toutes deux préparent la séquence où le couple reçoit chacun "sa part de mort subite" comme si cette séquence, enlevée en moins de deux minutes, répondait au désir secret du spectateur qui s'attendait à les voir disparaître par les bons soins de Maître Sarret.

De plus, tout le film est agrémenté d'un érotisme littéral (sadisme), d'une bestialité peu commune dans les rapports sexuels (fellation et saphisme inclus) et baigne dans un climat de perversité qui, finalement, par son aspect total et complet, réussit à rendre réaliste la dépravation et à l'éloigner de la vulgarité et de la simple caricature.

Et c'est cela la qualité estimable du film de Francis Girod, dont les couleurs criardes (rouge-sang et noir-anthracite) et la musique laborieuse d'Ennio Morricone) parviennent à accentuer le langage excessif : la description de la perversité dans son entier, dans tous ses aspects possibles. C'est en cela que l'auteur a eu raison de passer sous silence la guillotine par laquelle passa le vrai Sarret et de faire, en quelque sorte, triompher le mal en substituant Magali à Catherine, dès la mort (suicide ?) de cette dernière, reconstituant ainsi le trio, et en faisant d'elle un monstre froid à l'égal de ses bourreaux.

Il faut sans doute aussi parler d'humour, de cet humour noir où nage tout le film, mais il s'y mêle une telle exagération dans la complaisance qu'au total, rien n'est vraiment pris au sérieux, si ce n'est le spectacle d'une lugubre histoire de meurtres, car, pour certains, *Le Trio infernal* peut ne rien provoquer, si ce n'est une forte indigestion.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Francis Girod — Scénario : Francis Girod et Jacques Rouffio, d'après un récit de Solange Fasquelle — Images : Andreas Winding — Musique : Ennio Morricone — Interprétation : Michel Piccoli (Sarret), Romy Schneider (Philomène), Mascha Gomska (Catherine), Andrée Ferréol (Noémie), Monica Fiorentini (Magali), Philippe Brizard (Chambon), Jean Rigaux (Villette), Hubert Deschamps (Deltreuil) — Origine : France — 1974 — 100 minutes.

L E FANTÔME DE LA LIBERTÉ ●
Je voulais faire un film à partir du hasard, de l'importance du hasard. Je suis très préoccupé par l'aspect indéfini du hasard. — Luis BUNUEL

Il y a dans cette déclaration de Luis Bunuel tout ce qu'il faut pour aborder l'examen du *Fantôme de la Liberté*. Pourtant liberté et hasard paraissent vouloir se contredire. Peut-être faut-il en revenir à Mallarmé ? "Jamais un coup de dés n'abolira le hasard."

Ce n'est sans doute pas par hasard que le film s'ouvre sur une reproduction en couleur de la célèbre peinture de Francisco Goya, Fusillades de la Moncloa. Ce tableau évoque la journée du 3 mai 1808 marquée par la répression française après le soulèvement des patriotes espagnols. Et c'est une exécution qui succède à cette vision saturnienne. Scène très réaliste qui semble être l'illustration de ce que la bonne est en train de lire paisiblement, assise sur un banc dans un parc. Ces premières images donnent déjà la démarche du film. Car suivant son habitude, Bunuel nous ménage toujours des surprises. Et au lieu de nous donner un récit progressif, il nous offre des volets variés qui s'articulent les uns les autres. Ces volets n'ont pas nécessairement des rapports entre eux — sinon éloignés. Mais il suffit qu'un personnage apparaisse à l'écran pour qu'il amène avec lui un développement qui n'aura sans doute pas de suite définitive. Par ce mécanisme, Bunuel aiguise l'intérêt du spectateur et en même temps le frustre grossièrement. Tant pis ! Bunuel n'est pas là pour nous conter des histoires. Pourtant, c'est un excellent conteur.

Ici, on peut dire que le hasard fait bien les choses. Car c'est sous le signe du hasard que s'avance le film. Arrêtons-nous au voyage de l'infirmière qui doit faire une halte pour passer la nuit. Dans une auberge se trouvent réunis des moines, une danseuse, un adolescent, un sadique... Ces gens sont des inconnus. Il suffira de rencontres dans un escalier, dans un corridor, à une porte (ah ! ce jeu de portes qu'on ouvre et qu'on ferme : véritable chassé-croisé désopilant) pour que toutes ces personnes se retrouvent dans une même chambre en train de festoyer. Hasard qui malaxe les êtres et dynamite les cloisons sociales.

Du hasard jaillit l'aberration. Et Bunuel sait

nous offrir des scènes où l'absurdité éclate. Qu'on pense à cette petite fille perdue et qui est là devant tous ceux qui s'inquiètent de son sort. Comment ne pas éclater de rire devant ce non-sens joyeux ? Car tout cela est mené avec un sérieux qui désarme. Bunuel ne cesse de nous surprendre, de nous divertir par des incongruités hilarantes. Et malgré tout, il parvient à nous faire réfléchir. N'est-il pas honteux de se mettre à table ? Discrètement, on ira manger seul dans un petit coin comme on passe aux toilettes. Et ce qui est normal, ce sont nécessairement les besoins organiques. Ainsi vont s'installer de gentilles personnes, culottes baissées, sur des cabinets d'aisance pour deviser sur les innombrables déchets que les corps humains écoulent dans le monde. Tout cela exprimé sur un ton magistral comme quelqu'un qui parlerait éloquentement de la pollution.

Ainsi vont les scènes du *Fantôme de la liberté*. L'une relaie l'autre pour nous conduire indéfiniment à des rencontres. Car ce mot indéfiniment nous dit assez bien que le film aurait pu durer des heures car une rencontre en amène une autre. Mais l'auteur a su boucler son film astucieusement en nous amenant à une scène qui rappelle la fusillade initiale.

Tout de même Bunuel reste égal à lui-même. Il n'a pas changé. Il ne changera pas. Tel il était, tel il est devenu. Toujours déroutant, toujours ricaneur, toujours amuseur. De film en film, il charrie les mêmes obsessions : religion, surréalisme, érotisme l'ont marqué pour l'éternité, pourrait-on dire. Et ce n'est pas pour rien que l'on voit dans ses films des curés (ici, des moines), des statues, des tabernacles, des ciboires... Toujours ce goût de démystifier selon son plaisir de heurter les chrétiens. Et le surréalisme se retrouve à l'aise dans *Le Fantôme de la liberté*. Foucauld sera réveillé par un coq qui traverse sa chambre et un facteur apportera une lettre en bicyclette suivi par une autruche qui s'étire le cou. Et sa petite fille ne trouvera pas mieux que d'échanger des cartes postales de Paris contre des images d'araignées. (On retrouve invariablement l'entomologiste chez Bunuel.) Mais ce qu'il faut dire, c'est que le surréalisme de Bunuel s'est beaucoup assagi pour ne pas dire désamorcé. Pourquoi ? A son âge, Bunuel ne croit plus à la violence. Il avoue qu'on l'a tellement

employée cette violence qu'elle est devenue mouillée comme un vulgaire pétard trempé dans l'eau. Alors si l'on observe au début et à la fin du film des fusillades, c'est sans doute pour nous rappeler que les hommes se font illusion sur la liberté. Quant à l'érotisme, il culmine dans le sadisme. La scène où le chapelier se fait fouetter horripile tous les témoins.

Ce qu'il faut reconnaître à Bunuel, c'est son puissant talent d'invention. Rien ne lui résiste. Tout lui est permis. Et il sait tout utiliser avec bonheur. Un autre serait embarrassé avec toutes ces histoires plus ou moins incohérentes et scabreuses. Lui arrive à tout coudre ensemble avec une habileté consommée.

On rit plus qu'on ne s'irrite en regardant *Le Fantôme de la liberté*. C'est que l'humour de Bunuel perce plus que son angoisse. Si ce qu'il nous dit est parfois troublant, il parvient toujours à nous décontracter sans effort. Peut-être Bunuel est-il parvenu à une certaine sérénité qui fait que l'étrange, l'irrationnel, ne sont plus inquiétants. Et même les fusillades (qu'on entend) ne sont-elles pas devenues notre pain quotidien que nous servent tous les journaux rapportant les atrocités de toutes sortes à travers le monde. Mais chez Bunuel l'angoisse frôle le canular. Et c'est pour cela sans doute que ses films sont tellement courts. *Le Fantôme de la liberté* libère....

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Luis Bunuel — Scénario : Luis Bunuel et Jean-Claude Carrière — Images : Edmond Richard — Interprétation : Julien Bertheau (1er préfet de police), Michel Piccoli (2e préfet de police), Paul Frankeur (l'aubergiste), Jean Rochefort (Legendre), Pascale Audret (Mme Legendre), Claude Pieplu (le commissaire de police), Jean-Claude Brialy (Foucauld), Monica Vitti (Mme Foucauld), François Maistre (le professeur), Michel Lonsdale (le chapelier), Ellen Bahl (l'infirmière), Paul Le Person (Père Gabriel), Bernard Musson (Père Raphaël), Philippe Brigaud (le satyre), Pierre Maguelon (le gendarme Gérard), Hélène Perdrière (la vieille tante), Agnès Capri (la directrice de l'école), Adolfo Celi (le médecin de Legendre), Adriana Asti (la soeur du 1er préfet de police), Bernard Verley (le capitaine de Dragon) — Origine : France — 1974 — 103 minutes.

LENNY ● Bob Fosse, le réalisateur de ce très attachant *Lenny*, basé d'une façon assez lâche sur la vie de Lenny Bruce, a toujours évolué dans le milieu du cabaret ; danseur hors pair, avec

un sens inné de la mise en scène, sa contribution à la comédie musicale à partir des années soixante est essentielle. Il a pris la relève des Gene Kelly, Stanley Donen, Fred Astaire et autres Minnelli. Son premier grand succès a été *Give a Girl a Break*, en 1952. Puis vint l'excellent *My Sister Eileen* (la seconde version, celle de 1955) où il fit ses premières armes de chorégraphe, avec l'invention que l'on sait. Après, ce fut le triomphe de *Pajama Game*, en 1957, et enfin son premier film *Sweet Charity* (onze ans plus tard, en 1968) qui révéla ses immenses possibilités de metteur en scène - sans compter une corégraphie qui insuffla un sang neuf à la comédie musicale qui se mourait de langueur. Mais c'est 1972 qui le consacra définitivement : son second film *Cabaret* lui vaut l'Oscar du meilleur film de l'année, et Joey Grey, l'équivoque et assez terrifiant présentateur, remporte celui du meilleur acteur de soutien. Or tous ces films, à l'exception de *My Sister Eileen* et *Pajama Game*, se déroulent dans le milieu et l'ambiance du night-club, avec une quintessence atteinte, bien sûr, dans *Cabaret*. *Lenny* reste fidèle à cet univers clinquant, factice, pétri d'argent et de misères cachées. Son parti pris est clair : les interviews qui tentent d'éclairer la personnalité de Lenny, de l'intérieur, pourrait-on dire, est presque un commentaire en voix-off. On ne voit jamais l'interviewer, sauf de dos ou en silhouette, accentuant de façon évidente cette irréalité du personnage (il était comme ci, comme ça...) pour le projeter sur la scène où il se met alors à vivre. Cette dualité fascinante est surtout ce qui a retenu l'attention de Fosse. C'est le Lenny de la scène qu'il décrit et qu'il aime. En dehors du cercle magique, Lenny est énigmatique, fermé, ne montrant que des sentiments relativement extérieurs. Ce sont les gens interviewés qui comblent les vides : sa femme, son agent, mais un peu maladroitement, sans vraiment dire quelque chose de précis. Encore et toujours, nous revenons à la scène - c'est dans un cabaret où elle est strip-teaseuse qu'il rencontre celle qui allait devenir sa femme (Valérie Perrine) - au fait, la



chorégraphie du strip-tease est si bonne, si belle, qu'on ne comprend guère ce qu'une belle fille comme ça fait dans un trou pareil... Ici, le chorégraphe a pris le pas sur le metteur en scène. On bénéficie d'un numéro d'une exceptionnelle qualité, mais l'histoire y perd du point de vue authenticité. Un détail en passant.

Une autre chose très frappante, c'est la réduction du personnage psychologique de Lenny, ou plutôt l'image tronquée qu'il nous en offre. Le livre⁽¹⁾ est beaucoup plus audacieux, et présente Lenny comme un détraqué, mais de génie, fumant, buvant, se droguant, commettant mille folies, dont certaines assez graves. Dans le film, il n'est question de presque rien, et c'est la femme qui encaisse tout. Lenny, déifié, plane... et se venge sur scène en utilisant un langage obscène, qui provoque le scandale et le fait jeter en prison. Lorsque nous voyons la vie à travers ce qu'il dit, nous sommes choqués ou horrifiés. Pourtant, dans le livre, il vit comme il parle. Dans le film, il *EN* parle, mais ne le dit pas. Ce sont les autres qui le vivent pour lui. Etrange paradoxe !

Lenny, c'est Dustin Hoffman, hallucinant de vérité douloureuse, qui projette de son personnage une image brûlante, intense, terriblement vraie et juste, à laquelle on croit sans l'ombre d'une hésitation. On oublie au bout de dix minutes que c'est un film, avec un comédien qui personifie le rôle. C'est Lenny tout entier dans sa vérité malingre, ses révoltes maladroites et brusques d'enfant sans jeunesse qui se dresse devant nous. Et ça fait un peu mal. On se dit que cette société à laquelle nous appartenons a tué, une fois de plus, un génie, ou du moins quelqu'un qui avait quelque chose à dire, même s'il le disait d'une façon grossière, afin, bien sûr, de toucher les bourgeois au point sensible. Les

(1) Voir Albert Goldman, *Lenny, an Intimate Biography*.

jeunes, eux ne s'y sont pas trompés : ils ont tout de suite reconnu en Lenny l'un des leurs, qui hurle tout haut et d'une façon obscène ce que chacun pense tout bas.

Valerie Perrine est la femme, hystérique, droguée et malheureuse de Lenny. Si elle n'est pas nommée pour un Oscar, il n'y a pas de justice. Elle est aussi bonne que lui, mais à l'envers, en quelque sorte. D'elle, nous avons la perception de la femme, de la compagne, pour un temps du moins. En effet, à part la séquence de strip-tease, après laquelle elle fait sa connaissance, nous la voyons au jour le jour, vivre avec lui, se battre, se déchirer, et tenter (au cours des interviews) de rassembler les morceaux épars d'une personnalité qui lui échappe presque totalement. Et c'est là que réside la profondeur du film, qui est aussi une étonnante parabole sur la communication. Elle ne peut vivre avec lui, malgré l'enfant, car elle serait une compagne de foyer. Lui, qui ne sait pas ce que c'est qu'un foyer, ne vit vraiment que sur la scène. D'où incompatibilité et rupture, dont il mourra finalement. On ne voit pas ça dans le film, mais tout le monde sait ce qui est arrivé dans la vie, et le livre est très explicite là-dessus.

Le mérite de Bob Fosse est d'avoir fait un film doublé et à niveaux. Le premier, c'est l'anecdote, racontée comme dans le cinéma-vérité. Le second, c'est l'étude approfondie d'une personnalité scénique qui a exercé une influence déterminante sur la jeunesse américaine un peu détraquée dont il est issu. Le troisième, c'est l'approfondissement d'une relation amoureuse, maladroite mais sincère, et l'impossibilité de la communication entre deux êtres. Double, enfin, il l'est, ce film, par ce montage parallèle entre l'homme et l'artiste. Un film grand et vrai.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Bob Fosse — Scénario : Julian Barry d'après sa pièce de théâtre — Images : Bruce Surtees — Musique : Ralph Burns — Interprétation : Dustin Hoffman (Lenny Bruce), Valerie Perrine (Honey Bruce), Jan Miner (Sally Marr), Stanley Beck (Artie Silver), Gary Morton (Sherman Hart) Rachel, Novikoff (Aunt Mema), Lee Sandman, Martin Begley, Monroe Myers, Bruce McLaughlin (les juges), Jack Nagle (Reverend Mooney) — Origine : Etats-Unis — 1974 — 111 minutes.

J'IRAI COMME UN CHEVAL FOU ●

J'irai comme un cheval fou ou Arrabal à la poursuite de la liberté en folie. Les libertés d'Arrabal, après seulement deux films, inquiètent de plus en plus les censeurs du monde. Alors que des films bassement érotiques et d'une vacuité certaine sur le plan artistique passent comme lettres à la poste, les censeurs se penchent nerveusement sur les produits d'Arrabal et se demandent s'ils doivent laisser ce "cheval fou". On lui reproche ses violences gratuites, une certaine complaisance dans la scatologie, une tendance aux blasphèmes grossiers, sans oublier un goût douteux pour les anomalies sexuelles.

Mais n'arrête pas Arrabal qui veut. Il est connu un peu partout à travers le monde. On l'étudie comme un des classiques du vingtième siècle. (Editions universitaires, 1972). Son théâtre a été traduit en plusieurs langues.

Les films d'Arrabal sont inséparables de ses pièces de théâtre. On y retrouve les mêmes thèmes et souvent une technique similaire. *J'irai comme un cheval fou* emprunte des passages au *Lai de Barrabas*, *Jardin des Délices*, *Grand Cérémonial* etc. On y retrouve surtout les deux personnages de "L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie".

Aden, un jeune homme traumatisé dans son enfance - comme le fut Arrabal lui-même - pense avoir tué sa mère. Poursuivi par la police, il trouve refuge au désert. Il y découvre Marvel, un nain sans âge qui vit comme un bon sauvage à l'abri des méfaits de la civilisation. Une étrange amitié les conduit dans le labyrinthe des citadins évolués. Aden est abattu par la police. Selon le vœu de ce dernier, Marvel mange Aden pour donner naissance à un homme nouveau.

Ce conte fantastique peut supporter plusieurs interprétations. J'en retiens quatre.

- 1 - On peut y voir l'apologie du bon sauvage.
- 2 - On peut y déceler la collusion entre la Nature et la Civilisation.
- 3 - On peut y découvrir une nostalgie de l'esprit d'une religion dont Arrabal aurait renié la lettre.
- 4 - On peut surtout y reconnaître les deux éléments d'une même personnalité. Dans tout homme "hautement civilisé", il y a souvent un bon sauvage qui sommeille. On a parfois envie de le réveiller quand les conventions

sociales refoulent des élans naturels qu'on est obligé de tuer dans l'oeuf. La contestation des machineries industrielles peut prendre l'allure d'un cheval fou.

Je garde en mémoire le témoignage d'une personne bien pensante qui dénonçait avec allégresse les élucubrations visuelles d'Arrabal, après avoir donné une description aussi détaillée que vulgaire des séquences dites scabreuses. Elle ne se rendait pas compte que son comportement dénotait une complaisance prise en flagrant délit. Arrabal venait de faire éclater, par personne interposée, l'hypocrisie d'une façade qu'on se doit d'afficher pour montrer sa normalité. Malgré qu'on en trouve, force m'est d'avouer que le film d'Arrabal ne nous montre pas que des horreurs. Il y a ces plans inoubliables du désert dont Arrabal rend bien la magie avec la danse dédiée au soleil. Il y a cette merveilleuse bande sonore, parfois en contrepoint, qui vient enrichir la portée de l'image et lui confère une dimension surréaliste.

Une expérience intéressante face à un tel film qui peut paraître déconcertant consisterait à aborder *J'irai comme un cheval fou* sous l'angle onirique. Regard qui ne se veut pas une interprétation marginale, puisque Arrabal a souvent affirmé qu'il puisait la "phantasmagorie" de ses oeuvres dans ses propres rêves. Il avoue mettre dans ses récits tout ce qu'il n'oserait pas faire dans la vie. Il se trouve très rangé en qualité de père de famille fidèle qui n'a rien à voir avec la vie scandaleuse qu'on lui prête. Comme on ne prête qu'aux riches, il laisse courir les légendes qui servent bien sa publicité.

Le manque de cohésion apparente (en réalité, le film est construit d'une façon presque mathématique) rejoindrait la logique du rêve. Et partant, les violences deviennent supportables. Elles passent à travers le prisme de la fantaisie pour rejoindre parfois un certain humour noir. On se garde bien de raconter certains de ses rêves qui pourraient révéler des complexes et des refoulements qu'une certaine civilité interdit de faire partager aux autres sous menace de passer pour ce qu'on ne voudrait pas paraître. L'in vraisemblance d'un cauchemar rejoint certaines invraisemblances de l'inconscient, voire même du conscient. Qu'il se lève celui qui n'a jamais rêvé à des choses invouables ! Envisagé sous cet angle, *J'irai comme un cheval fou*

AVRIL 1975



devient non seulement un exercice de style d'une violence plausible, mais un film d'une densité humaine concertée, eu égard à une certaine quête de l'innocence perdue. Arrabal nous convie à exorciser les démons qui hantent les corridors du rêve. Rêve qui puise ses phantasmes invouables dans une réalité quotidienne qui n'avoue pas toujours les motivations authentiques qui nous poussent à agir dans un sens plutôt que dans un autre.

J'irai comme un cheval fou, c'est le regard baroque d'un poète qui s'amuse à jouer avec de graves problèmes. C'est un adulte qui regarde avec les yeux étonnés d'un enfant les cruautés d'un monde qui manque d'harmonie et de tendresse. Un monde à la recherche incessante d'un paradis perdu.

Ces réflexions sur Arrabal ne veulent pas nécessairement se porter à la défense du dernier film de notre auteur. Les oeuvres d'Arrabal sont assez fortes pour se défendre elles-mêmes. J'ai essayé de revoir son film sous un angle positif à travers une interprétation personnelle. Et l'envers du positif ? Je laisse le soin à d'autres de broyer de sombres couleurs. En terminant, je m'en voudrais de ne pas citer Bernard Gille, un spécialiste du cas Arrabal : "Il faut toujours traverser les apparences pour avoir quelque chance de trouver la vérité masquée... Le mauvais goût est souvent chez Arrabal l'expression de la pudeur."

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Arrabal — Scénario : Arrabal — Images : Georges Barsky, Alain Tholliet, Ramon Suarez et Bernard Duroux — Interprétation : Emmanuelle Riva (Mme Rey), George Shannon (Aden Rey), Hachemi Marzouk

(Marvel), Marco Perrin (Oscar Tabak), Marie-Françoise Garcia (Bijou-Love), François Chatelet (le prédateur), Gérard Borlan (le concierge), Jean Chalon (le maître d'hôtel), Arlette Thomas (la concierge), Christian Zeymert (le patron du cirque), Claude Villaret (le commissaire Gay), Raoul Curet (le commissaire Falcon) — *Origine* : France — 1973 — 100 minutes.

THE ODESSA FILE ● Il est dommage qu'*Odessa File* ne dise pas un mot des Palestiniens. Car il réussirait à nous rendre sensibles à l'humanité des Juifs.

Le propos du film est, en effet, de montrer que l'individu, le petit, n'a pas le poids du grand, des puissances. C'est ainsi que la mort d'un vieux Juif, le jour de celle de Kennedy, ne fait pas l'objet de reportages. C'est ainsi que pour les membres de l'Odessa, association d'anciens nazis, obstinés, épris de leur idée de l'Allemagne plutôt que soucieux des individus, tous les moyens sont bons pour éliminer le journaliste allemand travaillant à mettre à jour le réseau.

Mais l'individu, (le petit, le free lance, Israël) tient bon. S'il n'est guère brillant dans sa dialectique, dans la formulation de ses craintes et de ses espoirs (le dialogue fait penser à une mauvaise traduction jouée sur le ton pathétique), l'individu en action séduit. Tout ce qui est reconstitution captive, à la fois parce que nous savons que nous avons affaire à l'Histoire, et parce que là où il s'agit de se déplacer, de décider promptement, de faire preuve d'ingéniosité, le réalisateur a su faire une histoire captivante. Ainsi des informations sur l'entraînement du SS.

Mais le spectateur touché par les problèmes soulevés dans le film — la solitude d'Israël, la perspective qu'il soit seul à se défendre et qu'il ne trouve guère d'alliés, étant si petit comparé aux pays arabes — restera sur sa faim, comme le lecteur de la petite histoire.

Quelle est au juste la participation des nazis à l'effort égyptien contre Israël ? Quelles raisons motivent les Egyptiens ? Le film soulève les questions, sans donner davantage d'informations, les entraînant dans le sillage d'une intrigue faite pour captiver, comme si le sort du héros allait subsumer celui d'Israël, quoique le film soit manifestement un effort pour le monde occidental (ger-



mano-britannique) de remonter dans sa propre histoire, l'histoire de sa propre cruauté. Mais éliminer les nazis est-il suffisant ?

Le film nous laisse entendre qu'il ne faut pas négliger ce qui, sans être suffisant, a des conséquences. Film actuel si l'on songe à la recrudescence des partis de droite en Allemagne. Film faussé parce qu'il s'annonce comme un épisode de la guerre israëlo-arabe, alors qu'il s'agit d'un épisode de l'histoire allemande avec ses conséquences sur le conflit israëlo-arabe.

Film faussé, mais qui, au-delà de son suspense, nous oblige quand même à revenir à ses références historiques. Pour nous laisser plus confus. L'avertissement du début, à savoir que les faits sont historiques, la situation des belligérants, nous interdisent ici de traiter la documentation avec la légèreté de la fiction. Film qui n'est pas aussi innocent qu'un suspense devrait l'être, il n'est pas assez complet pour contenter l'amateur d'histoire, ni assez juste pour faire office de catharsis à la conscience coupable. C'est, en effet, à cause de ce qu'il y promet, de ce à quoi il a le mérite de s'attaquer, que le film déçoit, agace.

Claude R. Blouin

GÉNÉRIQUE — *Réalisateur* : Ronald Neame — *Scénario* : Kenneth Ross et George Markstein, d'après un roman de Frederick Forsyth — *Images* : Oswald Morris — *Musique* : Andrew Lloyd Webber — *Interprétation* : Jon Voight (Peter Miller), Maximilian Schell (Edward Roschmann), Maria Schell (Mme Miller), Mary Tamm (Sigi), Derek Jacobi (Klaus Wenzler), Peter Jeffrey (David Porath), Samuel Rodensky (Simon Weisenthal), Martin Brandt (Marx) — *Origine* : Grande-Bretagne — 1974 — 128 minutes.



MURDER ON THE ORIENT EXPRESS

● La pénombre. Des ombres furtives, des portes qui claquent, des hommes masqués qui semblent transporter quelque chose, des gens qui crient, une femme ligotée, des titres de journaux tournoyants de photos d'actualités... Puis un générique Art Nouveau, une petite musique nerveuse et typique, des noms prestigieux: Ingrid Bergman, Lauren Bacall, Albert Finney, Richard Widmark, Michael York, Jacqueline Bisset, Jean-Pierre Cassel etc... et pour terminer, celle qui règne depuis soixante ans en reine incontestée sur le crime littéraire, celle qui est traduite en cinquante-huit langues: Agatha Christie.

On se réjouit, on se frotte les mains, on pense passer une bonne, une excellente soirée... Puis, au fur et à mesure que le film se déroule (surtout quand on a le livre présent à l'esprit), on se sent de plus en plus déçu et frustré. Disons tout de suite que la faute en incombe au metteur en scène Sidney Lumet: il n'a pas su faire la différence entre l'humour, la parodie et la charge. Il a d'autre part gardé une fidélité absolue et inutile à des détails (la première scène d'Hercule Poirot et de l'attaché d'ambassade), pour passer à côté d'éléments essentiels, comme la personnalité d'Eve Arden, comédienne célèbre, et *deus ex machina*, qui est le pivot de l'intrigue dans le roman, et sa justification.

Les personnages sont dirigés sans aucune cohésion, et l'interprétation hésite (et oscille) entre la parodie grossière (Poirot, qui n'a manifestement jamais parlé un traitre mot de français dans sa vie), l'ironie sans humour (Martin Balsam), l'humour sans finesse (la "couleur locale"), le pastiche (Vanessa Redgrave), la charge (Sean Connery), quand ce n'est pas l'ennui pur et simple (Michael York, Jacqueline Bisset et Lauren Bacall). Seule Ingrid Bergman réussit une composition saisissante en deux séquences qui ne doivent certainement rien au metteur en scène, mais tout à la comédienne.

Le scénario, tronqué, morcelé, violé en quelque sorte, n'a retenu du roman que certains aspects de l'intrigue, en a éliminé tout le côté implacable, et ne présente, sur le plan du sus-

pense, qu'un seul élément: le train dans lequel a été commis le crime est bloqué en Yougoslavie par une avalanche de montagne; le train de secours et de déblaiement est annoncé, et procède lentement à la libération de la voie. Le meurtrier sera-t-il découvert avant que le train ne reparte? Pauvre élément qui élimine les qui- quand - pourquoi et comment de l'intrigue policière classique en faveur d'une simple question de temps. Lumet avait tout pour réussir: une intrigue parfaitement agencée par un maître en la matière; une série d'interprétations, ou plutôt de rôles qui, tenus par les artistes engagés, pouvaient devenir de petits bijoux, tant sur le plan psychologique que sur celui de l'expression; une époque "retro" avec les costumes, les décors, la couleur locale formant un tout de premier ordre; enfin une cinématographie lumineuse, aérée, un montage nerveux et un suspense créé adroitement, ce qui était facile. Rien de tout cela, seulement des intentions, et quelques moments, ça et là. J'ai préféré la miss Marple si finement et remarquablement interprétée par la regrettée Margaret Rutherford, dirigée par George Pollock, sans parler du Poirot de Tony Randall (*The A.B.C. Murders*, de Frank Tashlin, 1965), ou du célèbre *And Then There Were None* de René Clair, 1945, d'après "*Ten Little Niggers/Indians*" et refait en 1965 sous le titre *Ten Little Indians* par George Pollock. Cette fois-ci, la pauvre Agatha Christie a été trahie grandiosément et en beauté!

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Sidney Lumet — Scénario: Paul Dehn, d'après le roman d'Agatha Christie — Images: Geoffrey Unsworth — Musique: Richard Rodney Bennett — Interprétation: Albert Finney (Hercule Poirot), Lauren Bacall (Mme Hubbard), Martin Balsam (Blanchi), Ingrid Bergman (Greta), Jacqueline Bisset (la comtesse Andrenyi), Jean-Pierre Cassel (Pierre), Sean Connery (le colonel Arbuthnot), John Gielgud (Beddoes), Wendy Miller (la princesse Dragomiroff), Anthony Perkins (McQueen), Vanessa Redgrave (Mary Debenham), Rachel Roberts (Hildegarde), Richard Widmark (Ratchett), Michael York (le comte Andrenyi), George Coulouris (le médecin), Denis Quilley (Fiscarelli) — Origine: Etats-Unis — 1974 — 127 minutes.