

Sur nos écrans

Number 92, April 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51189ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1978). Review of [Sur nos écrans]. *Séquences*, (92), 26–47.



SUR NOS ÉCRANS



R. KLEIN ● Le dernier film de Joseph Losey pose la question fondamentale de l'identité. Qui est Robert Klein ? Plus encore qu'un film sur l'indifférence, il est avant tout une quête de soi-même. Et cette quête est entretenue par une peur : la peur d'être Juif. Et elle a pour ressort le hasard. Mais est-ce vraiment le hasard ?

J'attache toujours une grande importance aux premières séquences d'un film. Elles fournissent ordinairement des clefs précieuses pour "entrer" dans un film. (Je ne comprends pas les gens qui arrivent en retard au cinéma !) Trois scènes du début vont nous indiquer les principales avenues de *Mr. Klein*.

Tout d'abord, la scène d'ouverture où le docteur Montandon examine une femme de quarante-cinq ans environ pour le compte de la Commission aux Affaires juives. Cette séquence pénible, pendant laquelle le médecin traite cette femme comme un animal dont on prend les mensurations pour une vente, traduit à la fois l'humiliation et la pureté. En effet, cette femme silencieuse, digne, n'affecte aucune réaction. Elle attend paisiblement le verdict du médecin. Et le verdict dit : "provisoirement douteux". Son sort est reculé. Est-elle juive ? N'est-elle pas juive ? Sa vie est liée à cette alternative. Eh bien ! Robert Klein est un homme acculé à cette même alternative. On va le constater dès la deuxième scène.

Nous sommes dans son appartement. Quelqu'un est entré pour vendre un tableau d'Adriaen Van Ostade, le portrait d'un gentilhomme hollandais du XVII^e siècle (1). Après des hésitations, Robert Klein achète le tableau et le vendeur prend une carte de visite de l'acheteur. En sortant, il trouve sur le paillason un journal portant le titre "Informations juives". Klein croit que le vendeur l'a laissé tomber mais ce dernier sort son exemplaire de sa poche de paletot. D'ailleurs l'adresse est bien celle de Robert Klein. Y a-t-il un autre Klein ? A-t-on envoyé ce journal par erreur ? Ou confond-on Robert Klein avec une autre personne ? Tout cela, est-ce le hasard ?

La troisième scène nous transporte dans une salle de ventes où l'on offre une tapisserie représentant, en son centre, le dessin d'un vautour. Le commissaire-priseur décrit ainsi la tapisserie : Azur, l'indifférence : une ligne droite suspendue dans le ciel. Bleu, la cruauté : un angle aigu dont le sommet est enfoncé en terre. Noir, l'arrogance : une pyramide dont la base s'enfonce dans la mer. Le violet, l'avidité : une série à l'infini de cercles concentriques. Dans le rond central, est représenté le remords : un vautour, le coeur transpercé d'une flèche, qui continue de voler. Robert Klein va-t-il acheter cette tapisserie ? Non. Il glisse ces mots à une dame qu'il vient de rencontrer dans la salle : "A mon avis, elle porte malheur !" Mais cette tapisserie, avec sa description élaborée, ne fournit-elle pas le portrait moral de Robert Klein ?

Ces trois séquences initiales nous procurent donc les éléments nécessaires pour approfondir ce film.

La première scène où la femme est réduite à un objet d'observation, nous renvoie déjà à Robert Klein qui ne s'intéresse qu'aux choses. Pour lui, les êtres n'existent que pour leur rendement. L'art est ramené à une valeur marchande. Ce n'est pas tant l'oeuvre qui l'intéresse que la somme monétaire qu'elle représente. Sans cesse Robert Klein ne songe qu'à lui. C'est un égotiste indifférent aux autres. Quelle attention donne-t-il à l'amour que Janine lui manifeste ? Quelle affection accorde-t-il à son père malade ? Pour-

quoi est-il allé le voir ? S'est-il seulement compromis dans la Résistance ? Est-il sensible à l'antisémitisme qui em peste la France ? Est-il effrayé à la vue des Juifs parqués au Vel d'Hiv' ? Nullement. Robert Klein n'a qu'un but : tirer son épingle du jeu, découvrir qu'il n'a rien à faire avec les Juifs, bref, sauver sa peau.

Toutefois, Robert Klein donne l'apparence d'un homme élégant, poli, cultivé, distingué. Il est toujours vêtu d'une façon soignée et sa démarche prouve qu'il a une certaine classe. Le baroque lui sied bien. Il aime le faste, le décor. Cela nous rappelle le tableau de Van Ostade. C'est un tableau de cour rempli de maniérisme. Et la scène où Robert Klein observe ce tableau, juste avant de se rendre au Vel d'Hiv', nous prouve à la fois son narcissisme et sa suffisance. Mr. Klein : un gentilhomme !

Enfin, Robert Klein a tout de ce vautour indifférent, arrogant, avide... Il n'accepte pas d'être pris pour un autre. Or, au cours de ses déplacements, l'ambiguïté s'installe en lui. Qui est-il donc ? Quel sort lui réserve-t-on ? Imposable de ne pas penser à Kafka dont les lettres mêmes rappellent le personnage du Procès. Mais c'est à *La Métamorphose* que l'on songe. Robert Klein, cet Alsacien catholique, ne deviendrait-il pas un Juif d'origine hollandaise (pensez au gentilhomme de Van Ostade) ? Ah ! ce doute cruel. Cet effort que fait Robert Klein pour prouver son identité, pour trouver des preuves irréfutables va-t-il lui servir ? Trop tard. Il est entraîné dans la grande roue broyeuse de Juifs. Le film se termine par la célèbre rafle au Vélodrome d'Hiver à Paris. Klein a été jeté dans un autobus. (Remarquez son indifférence envers la femme qui le questionne). En arrivant au Vel d'Hiv' bondé de Juifs à l'étoile jaune, Pierre, son ami et avocat, lui crie, en lui donnant des "papiers", qu'il a ce qu'il faut pour le faire libérer. Mais le flot l'entraîne dans le tunnel qui conduit aux trains de la mort. Le hasard, encore le hasard, (mais est-ce le hasard ou le destin ?) a définitivement tout brisé.

On le voit, ce film est plus qu'une simple vision de l'Occupation nazie. Il nous interroge profondément sur notre propre identité, sur nos actes, sur notre passé. Il nous montre qu'un fait banal — un journal sur un paillason — peut

(1) Remarquons qu'Adriaen Van Ostade n'a peint qu'un seul portrait. Celui du film est donc une pure invention.

provoquer un doute immense qui finit par conduire à une obsession catastrophique. Mais le film est aussi le portrait d'un homme. D'un homme totalement tourné vers lui-même, d'un homme hanté par son moi. C'est peut-être le film le plus égotiste qui soit. Un égotisme tragique. L'homme centré sur lui-même n'est-il pas voué irrémédiablement à la mort ? L'indifférence — comme le chante Gilbert Bécaud — n'importe quoi, sauf l'indifférence.

Joseph Losey nous a donné ici un film froid qui donne des frissons. Sans doute a-t-il préféré la distanciation face à son personnage incarné avec beaucoup de sobriété et de vérité par Alain Delon. Les couleurs plutôt sombres (ah ! ces bleus métalliques !) traduisent bien la désolation de cette époque comme le caractère secret, mystérieux du protagoniste. *Mr. Klein* est un film dont chaque scène permet de mieux pénétrer le personnage. C'est un film qu'on gagne à revoir. Il est riche dans sa discrétion même.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Joseph Losey — Scénario : Franco Solinas — Images : Gerry Fisher — Musique : Egisto Macchi et Pierre Porte — Interprétation : Alain Delon (Robert Klein), Jeanne Moreau (Florence), Francine Bergé (Nicole), Suzanne Flon (la concierge), Michel Lonsdale (Pierre), Juliet Berto (Janine), Jean Bouise (le vendeur), Louis Seigner (le père Klein), Michel Aumont (le fonctionnaire de la Préfecture), Jacques Maury (le professeur de médecine Montandon), Isabelle Sadoyan (la femme de la consultation), Rosine Rochette (la dame aux enchères), Jean Champion (le gardien de la morgue) — Origine : France — 1976 — 123 minutes.

THE SERPENT'S EGG ● Voici le film le plus transparent d'Ingmar Bergman. Construit sur le mode narratif, c'est peut-être le premier de ses films qui puisse se raconter sans que le narrateur ait à se battre contre l'infinité de symboles propres aux autres films du maître. Ici, pas de message sous-jacent, ni d'impossibilité de communication entre les êtres ou de salut dans la religion. Restent tout de même quelques thèmes constants : l'absence d'espoir, le retour au néant,

l'invalidité de toute recherche d'identité et la peur.

Surtout la peur.

S'il fallait absolument trouver un rapport entre *The Serpent's Egg* et un film de l'époque grise de Bergman (de son époque noir et blanc, pour être plus précis), c'est du côté de *La Honte* que nous irions le chercher. Bien que les paysages de la campagne et de la ville soient par définition contradictoires, l'air ambiant, le souffle, la respiration restent les mêmes, c'est-à-dire figés dans l'épouvante la plus glacée.

Bergman a décidé de s'installer au cœur même de la sanglante plaie ouverte du Berlin des années 20, avec son atmosphère empoisonnée, ses êtres démoralisés et son air de capitale de la douleur noire et de la torpeur comateuse.

C'est le 3 novembre 1923. La ville est grise, de ce gris d'après la pluie, de ce gris qui annonce aussi d'autres orages, plus attristants. Déjà, dès la séquence d'ouverture, ces personnages difformes, qui montrent leurs visages terrifiés dans un ralenti monstrueusement hideux, donnent le ton ; la descente aux enfers a déjà commencé et nous savons que nous allons graduellement en atteindre le fond.

Abel Rosenberg rentre chez lui, dans cette chambre d'hôtel entre deux mondes qui possède cette couleur violente et nasillarde des auberges allemandes avec leurs effluves de bière blonde et leurs gros rires gras et toussotants. Abel s'attarde quelques instants dans la grosse taverne (il esquisse son seul et dernier sourire), puis, en haut, va retrouver son frère : mais celui-ci vient de se donner la mort en se faisant sauter la cervelle. Pour Abel, c'est le commencement de la fin.

Autrefois, les deux frères et l'épouse du suicidé faisaient partie d'une vague troupe de vedettes de cirque (ah ! les vieux thèmes chers à Bergman !). Aujourd'hui, il ne reste plus rien de ce trio. Décomposé, réduit à sa plus simple expression, il s'est désintégré à l'image même de la société dans laquelle il avait décidé de vivre. Abel n'a pas le choix : pour se raccrocher à ce passé qui semble, à nos yeux du moins, souriant et insouciant, il va retrouver Manuela, son ex-belle-soeur, devenue pseudo-chanteuse-danseuse dans un de ces cabarets oniriques



mais cauchemardesques comme seule l'Allemagne en avait à cette époque.

Dans une atmosphère de cacophonie et de fumées sales, Liv Ullmann nous apparaît comme jamais on ne l'avait vue : maquillée à l'extrême, enlaidie dans son ridicule costume de scène, c'est une demi-morte qui, le jour, pour joindre les deux bouts, prête son corps à des clients visqueux dans une triste maison de passe.

Bergman veut alors décrire le cheminement maladroit et hésitant de ce couple mal assorti, au milieu d'un monde en pleine mutation. Et il y réussit, avec l'aide des images impassibles de Sven Nykvist, son chef-opérateur de toujours, et grâce à l'interprétation nuancée de ses deux acteurs principaux : Liv Ullmann, qui ne finira sans doute jamais de nous étonner, et David Carradine qui démontre, par la complexité embarrassée de son personnage, qu'il a le talent d'un grand comédien.

Interrogé par un inspecteur de police soupçonneux, Rosenberg, qui est Américain, ne peut comprendre qu'il soit victime de l'antisémitisme galopant qui l'entoure. Et la liberté alors ? se demande-t-il. Et si, plus tard, il détruit la vitrine d'un boulanger qui porte son nom, c'est parce qu'il veut comprendre.

Mais il ne comprend pas.

Devant Manuela qui l'incite à la patience et à l'optimisme, Abel se rétracte, écrasé de l'intérieur par un destin injuste, décheté comme, au milieu d'une rue, ce cheval que l'on dépèce et que l'on dévore parce qu'il n'y a plus rien à manger.

Lorsqu'il se rendra compte de l'horreur qui se prépare, Abel disparaîtra dans l'inconnu, comme pour ne pas assister à la ponte de cet oeuf couvé depuis déjà un certain temps par un serpent assoiffé de sang.

Pourquoi vouloir à tout prix rechercher du Bergman dans toute oeuvre de Bergman ? *The Serpent's Egg* mérite toute notre attention pour comprendre peut-être l'itinéraire d'un artiste qui a décidé de faire de ses bribes de souvenirs personnels une oeuvre sans doute mineure, mais digne d'intérêt. Il y a, bien entendu, des réminiscences de *Cabaret* et du déjà-vu en général, et peut-être sommes-nous fatigués de recevoir en pleine face "ces histoires de fascisme et de racisme" ; peut-être refusons-nous, dans ce monde que l'on veut ou dit civilisé, cette invitation à la réflexion à travers le compte rendu historique et concis d'une triste époque de l'humanité.

Mais est-ce une raison suffisante pour reléguer ce film dans les abysses cruelles de l'échec et renier un cinéaste parce qu'il a décidé un jour de faire autre chose ?

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ingmar Bergman — Scénario : Ingmar Bergman — Images : Sven Nykvist — Musique : Rolf Wilhelm — Interprétation : Liv Ullmann (Manuela), David Carradine (Abel), Gert Froebe (l'inspecteur), James Whitmore (le prêtre), Glynn Turman (Munroe) — Heinz Bennent (le docteur Vergeras) — Origine : Allemagne — 1977 — 120 minutes.

L E JUGE FAYARD DIT "LE SHÉRIF" ● Le titre ne trompe pas. Nous

ferons la connaissance d'un juge d'instruction intègre qui ne s'embarrassera pas de bureaucratie et de couvertures politiques pour arriver à réunir un dossier compromettant. Comme il ne craint pas les incursions sans mandat dans les lieux douteux et les affrontements avec des personnes de moins en moins au-dessus de tout soupçon, on le surnomme "le shérif". Impétueux comme un coup de vent, ardent comme un brasier, fougueux comme une bourrasque, c'est avec le label du chevalier sans peur et sans reproche que le juge Fayard entreprend de remonter à la source d'un mal sous



bonne protection qui frappe plusieurs victimes dont les dossiers paraissent trop facilement classés. C'est à travers les yeux et le pifomètre de Fayard que nous avancerons dans ce jeu de balance entre des influences occultes et une vérité qui se cache prudemment.

Cela commence avec l'arrestation d'un certain Camus, directeur d'usine. Ce geste audacieux entraînera les supérieurs de Jean-Marie Fayard à lui donner une nouvelle affectation qui le confrontera avec une banale affaire de hold-up. Son zèle le conduira à découvrir que ce larcin n'est pas sans rapport avec une agence de sécurité fondée par un ex-policier qui a trempé son linge et ses mains dans des affaires louches. On le retrouve mort peu de temps après. Mais un gros coup, mis sur pied par une certaine bande menée par Simon Prédal qui s'évade de la prison où il jouit d'un traitement particulier, laisse une victime dont l'interrogatoire permet au juge d'instruction de nourrir un dossier assez bien garni, puisqu'il incrimine des politiciens au pouvoir. Qui aura le dernier mot dans cette affaire complexe ? Le film vous le dira.

Ce drame policier peut se comparer avantageusement à certaines réussites américaines dans le même genre. Mais pourquoi faut-il que la critique sente toujours le besoin de comparer un film de ce genre avec des modèles américains ? Serait-ce parce que les Américains, ayant produit un très grand nombre de films policiers et criminels, sont passés maîtres dans le genre ?

Toujours est-il que j'ai poussé l'honnêteté jusqu'à visionner le film deux fois pour mieux suivre la filière et les mécanismes mis à la disposition du juge Fayard. Malgré un intérêt soutenu durant tout le film, un préjugé tenace au sujet de certaines invraisemblances continuait son harcèlement. Que faire ? Le plus sage était de me documenter sur le système judiciaire français. Ce que je fis auprès d'un juge et d'un avocat. Alors, le film de Boisset m'est apparu moins anecdotique et plus original. Pourquoi les Français seraient-ils condamnés par notre critique à n'être que des élèves plus ou moins brillants dans ce genre de drame ?

Notre système judiciaire ne nous a pas habitués à voir un juge aussi jeune que notre juge Fayard. Il faut savoir qu'ici, lors d'une enquête préliminaire (qui n'est pas nécessaire dans plusieurs cas), on fait appel à un juge officiellement nommé par le ministère de la justice. Un avocat n'est éligible à la magistrature qu'après dix ans d'exercice. Ce qui, pour nous, pourrait passer pour une invraisemblance ne l'est pas pour la France qui forme ses propres juges dans une école de la magistrature où l'âge limite d'admission est de 27 ans. Dès leur sortie, ils doivent faire face à des responsabilités au niveau de décisions importantes sans avoir une grande expérience de la vie. Malheureusement, l'avancement dans la carrière nécessitera parfois de subordonner les décisions aux intérêts de la promotion. Cet état de fait nous vaut, sans accroc à la vraisemblance, la présence d'un Patrick Dewaere dans toute sa forme juvénile : il y va de toute sa fougue sans se délester d'une certaine décontraction qui provoque à l'occasion un sourire généreux. Oui, ce film policier, dont l'action va tambour battant, nous ménage des espaces humoristiques qui permettent aux spectateurs de récupérer un peu d'énergie afin de continuer à poursuivre les coupables. Il y a Ubu, le lapin inséparable qui pose des problèmes sur le plan de la coexistence pacifique. Il y a "les vierges". Dans le vocabulaire des initiés, cela désigne les protégés crapuleux qui jouissent d'un casier judiciaire vierge. L'avertissement de la fin paraîtra d'autant plus ironique quand on sait que le film s'inspire de plusieurs faits divers qui ont défrayé les manchettes en France. On y trouve surtout une allusion à l'assassinat du juge Renaud à

Lyon, en 1975. Cette cause célèbre aurait été judicieusement étouffée en haut lieu.

A la fin, devant l'usine qu'on détruit par explosion, on se prend à rêver avec le réalisateur à l'explosion de tout système judiciaire qui pourrait accorder plus d'importance à l'attitude politique qu'à la règle du bon droit. Le film souligne à sa manière l'infirmité d'une justice qui manque de courage devant la pression des influences politiques. N'ayons pas la naïveté de croire que ce constat ne vaut que pour la France.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Yves Boisset — Scénario : Yves Boisset et Claude Veillot — Images : Jacques Loiseleur — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Patrick Dewaere (Jean-Marie Fayard), Aurore Clément (Michelle, l'amie de Fayard), Philippe Léontard (l'inspecteur Marec), Marcel Bozzuffi (le capitaine, chef de gang), Michel Auclair (Simon Prédal), Jean-Marc Thibault (Camus), Daniel Ivernel (le juge Steiner), Jean Bouise (le procureur général), Henri Garcin (le substitut Picot) — Origine : France — 1977 — 112 minutes.



MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SOEUR ET MON FRÈRE ...

● Qui est Pierre Rivière ? Un adolescent issu d'une famille paysanne du XIXe siècle et renfermé sur lui-même. Un être qui ne peut supporter la façon dont sa mère revêche traite son père, un homme compréhensif et généreux. Le très beau film de René Allio se présente sous la forme d'une enquête menée par un cinéaste patient et méticuleux afin de percer le mystère qui entoure la mort sanglante de trois membres de la famille Rivière : la mère, son fils et sa fille. Pourquoi Pierre a-t-il assassiné sauvagement, au moyen d'une faucille, trois personnes qui, normalement, auraient dû lui être chères ? Les premières images nous montrent trois cadavres gisant par terre dans une pièce aux allures rudimentaires et baignant dans leur sang. Le parti pris de distanciation est clairement évident dès le point de départ. Allio veut s'éloigner de la dramaturgie traditionnelle. Le spectateur ne sera point invité à partici-

per à un suspense haletant mais bien plutôt à examiner sous divers éclairages la personnalité de l'assassin et les mobiles de son acte. Nous sommes placés dans la situation bien particulière des membres d'un jury lors d'un procès. Chaque spectateur est confronté à des témoignages divers et emmené progressivement à poser son verdict sur l'affaire Pierre Rivière.

Aux procès-verbaux des médecins s'ajoutent le procès-verbal du procureur. Ceux qui ont connu, de près ou de loin, le jeune Rivière sont soumis à un interrogatoire serré. Ces multiples points de vue demeurent toujours extérieurs et sont teintés d'une forte dose de subjectivité. Pour certains, Pierre est toujours apparu comme un débile mental dont l'évolution affective et psychologique se serait arrêtée en très bas âge. Pour d'autres, il n'est qu'un petit sadique qui aurait pris un malin plaisir à faire souffrir d'innocentes bêtes. Il est également décrit comme un solitaire aux agissements incompréhensibles. Ces individus s'adressent presque directement à la caméra comme s'il s'agissait d'un reportage télévisé. Allio a voulu donner une dimension très immédiate, très contemporaine et très vivante au cas Pierre Rivière. C'est sa façon d'actualiser l'Histoire. Si *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* ne nous laisse pas indifférent un seul instant, c'est parce qu'Allio a reconstitué les faits en préservant leur caractère d'immédiateté. Le spectateur suit l'évolution d'une enquête qui ne laisse rien au hasard. Il a l'im-



pression de regarder l'Histoire en marche et de participer au processus de réflexion mis en branle par le cinéaste. Allio lui demande de réfléchir à ce qui se passe sur l'écran en prenant bien soin de peser le pour et le contre des situations, de soupeser la portée de chaque geste et de chaque parole énoncée et de ne pas se laisser influencer par un seul témoignage ou une seule vision, nécessairement, limitée et limitative des choses. Son style est celui d'un sceptique qui veut absolument tenir compte de l'influence du général sur le particulier, de l'environnement sur l'individuel et du familial sur le psychologique. *Moi, Pierre Rivière* s'enrichit de ses multiples points de vue et devient, petit à petit, non seulement la dissection d'un cas individuel mais aussi et surtout la vivisection de toute une époque.

S'il est intéressant d'écouter les paysans se prononcer sur les comportements et la personnalité de Pierre Rivière, d'entendre et de voir les représentants de la justice et le médecin tenter d'expliquer l'inexplicable (le meurtre brutal commis par un adolescent apparemment "normal"), il est fascinant de porter attention à la confession de Pierre. Ayant erré dix jours dans les bois avant de se livrer à la justice, le jeune homme est finalement traduit en cour où il est reconnu coupable. Mais Pierre n'a jamais cherché à cacher sa culpabilité. Au contraire. Il l'a clamée. Immédiatement après les meurtres, il fuit dans les bois et semble sortir d'un mauvais rêve. Il ne parvient pas à s'expliquer ce qui l'a ultimement poussé à assassiner sa mère, son frère et sa soeur. Toutes les rationalisations qui lui prouvaient la nécessité de faire disparaître celui et celles qui étaient ligués contre son père s'évanouissent. Ses actes lui apparaissent dans toute leur horreur. Il se sent alors submergé par le besoin d'expiation. Ayant été gracié par le roi, il estime que sa mort lui a été ravie et il se pend dans sa cellule. Pendant les dix jours de son incarcération, il rédige un journal par lequel il veut faire savoir à tous ceux qui le liront les raisons ayant dicté ses gestes. On apprend que son père s'est marié afin d'éviter la conscription, que la relation conjugale s'est progressivement détériorée, que l'épouse a endetté son mari afin de l'humilier, que la naissance de nombreux enfants n'a fait qu'aggraver leur situation et que,

malgré toute la bonne volonté du père de famille, la mère rageuse a tout fait pour provoquer la discorde. Pierre a grandi dans une atmosphère tendue, dans un climat familial tissé de violence, de rancœur et de frustrations. Le meurtre de sa mère, de sa soeur et de son frère lui est donc apparu comme la solution idéale pour alléger les lourdes responsabilités paternelles.

Le récit de Pierre est relaté sous forme de flashbacks qui viennent jeter une lumière subjective sur les témoignages sommaires des habitants, sur la froideur juridique et médicale des procès-verbaux dressés par le procureur et le médecin et sur les dépositions incomplètes du maire et du curé. Il apporte au film la chaleur de l'expérience vécue, la richesse du regard de l'adolescent blessé par les problèmes et les déchéances des adultes et l'intensité d'un point de vue qui ne peut faire abstraction des petites tragédies quotidiennes. A travers le récit de Pierre, on prend conscience de la dureté d'une époque où les conditions hygiéniques étaient défectueuses, où la médecine était rudimentaire et où les paysans devaient suer sang et eau pour nourrir et vêtir leurs grosses familles. Le film d'Allio abonde en détails significatifs, ne manque pas de saisir ce qui explique le mode de vie de ceux qui sont rivés à la terre comme des esclaves, observe le paysan au travail et ne cache pas les aspérités d'un milieu rural prisonnier de ses ignorances, de ses peurs ancestrales et de ses limitations. L'authenticité du film est renforcée par le fait qu'Allio a eu recours à des comédiens non-professionnels et aux paysans qui habitent la région où le film a été tourné afin d'accroître le poids du réel. La réussite éclatante de *Moi, Pierre Rivière* est imputable, en grande partie, à la simplicité sans apprêt et au "naturel" avec lesquels les gens ont revêtu les costumes de l'époque, conservé leur accent régional et à la décontraction avec laquelle ils se sont entièrement livrés à l'oeil de la caméra.

Refusant le gros plan qui aurait rendu sentimentale une histoire et un cadre historique rugueux, la caméra d'Allio reste à une certaine distance de ce qu'elle nous donne à voir, se met à l'écoute de la parole, laisse aux personnages le temps qu'il leur faut pour aller jusqu'au bout de leurs commentaires, de leurs dépositions ou

de leurs aveux et opte pour un lyrisme discret, évocateur mais clairement décelable. La lumière radieuse des extérieurs se heurte aux bruns mordorés des intérieurs. Ceux-ci, évocateurs d'exiguïté, délimitent un univers dépourvu de transparence. Univers que les explosions de violence rendent encore plus intolérable. On comprend que la nature représente pour Pierre un lieu de liberté où il peut s'ébattre loin de la fureur des conflits familiaux. René Allio a réalisé un film historique dont la modernité est exemplaire. *Moi, Pierre Rivière* colle de près à la réalité paysanne française du XIXe siècle tout en proposant une réflexion lucide sur cette réalité dont toutes les facettes sont mises à nu.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : René Allio — *Scénario* : René Allio — *Images* : Nurith Aviv — *Interprétation* : Claude Hébert (Pierre Rivière), Jacqueline Millère (la mère), Joseph Leportier (le père), Antoine Bourseiller (le juge Legrain), Jacques Debary (le docteur Richard) — *Origine* : France — 1976 — 125 minutes.

L A VIE DEVANT SOI ● Le très intéressant — et anecdotique — roman d'Emile Ajar (Prix Goncourt 1975) est devenu, par le biais du réalisateur Moshé Mizrahi, un film étonnant, aussi maladroit que fascinant. Simone Signoret y interprète le rôle écrasant de Madame Rosa, ancienne prostituée — juive — rescapée des camps de concentration, et devenue, sur sa vieillesse, gardienne des enfants de prostituées qui "œuvrent" dans le quartier judéo-musulman de la Goutte d'Or, près de Belleville, à Paris. Le livre était remarquable, parce que les lieux communs politiques et les jeux de mots et situations inattendues (accrochages entre Arabes et Juifs) s'intégraient de façon totalement naturelle dans la trame du récit. Dans le film, on a l'impression de "mot" d'auteur, qui, par le biais du rire, tente de faire passer le message. A ce niveau, donc, le film passe moins bien. Sur le plan documentaire, si je puis dire, ce n'est pas mal, et l'évocation de ces quartiers pauvres, grouillants, vivant d'une vie intense et bigarrée, est assez bien venue. Dans le livre encore, l'évolution dramatique se suivait assez bien, et demeurait

plausible. Dans le film, la rencontre de Momo avec la jeune monteuse américaine, qui finalement le sauvera de lui-même (la séquence de la rencontre est passablement équivoque dans le film, ce qu'elle n'était absolument pas dans le roman), la mort de Madame Rosa dans son imitation de ghetto secret, la vente du chien sont des épisodes traités assez maladroitement pour arriver à désamorcer le propos, et tomber dans une espèce de mélo retenu qui gêne plus qu'autre chose. Par contre, ce qui émerge, lumineux, pur, vrai et intense, c'est la rencontre affective de deux êtres solitaires, marginaux, la fraternelle accolade de la jeunesse et de la décrépitude, de la beauté et de la laideur, de la vie et de la mort : *Harold et Maude* et *Le Vieil Homme et l'enfant* traitaient du même sujet avec le même bonheur. Et si le film est finalement si beau, si touchant, si vrai, et s'il se voit avec tendresse et nostalgie, c'est à cause de la performance exceptionnelle de Simone Signoret qui, par sa présence et la profondeur de son interprétation, donne au film non seulement sa vérité,



mais aussi sa raison d'être. Lui donne une bonne réplique, le jeune interprète du rôle de Momo, bien que le réalisateur ne soit pas arrivé à nuancer son interprétation suffisamment, toujours par rapport au personnage du roman. Par contre, Claude Dauphin, dans le rôle du docteur Katz, transcende, autant que Signoret, le rôle épisodique qui lui était assigné. Si Madame Rosa était remarquable dans le roman, elle devient sublime dans le film, et le petit et dévoué docteur du roman acquiert, grâce à Claude Dauphin, la densité et la profondeur d'un être de chair et de sang, qui vit d'une vraie vie, qui touche au documentaire par sa simplicité et sa justesse. Par opposition, évidemment, les autres personnages sembleraient falots et vaguement dessinés, devant et contre ces deux formidables protagonistes. Allez voir le film, mais aussi, lisez le roman : l'un complète l'autre, et le livre replace dans leur juste perspective les éléments disparates du film.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Moshé Mizhari — Scénario : Moshé Mizrahi, d'après le roman d'Emile Ajar — Images : Nestor Almendros — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Simone Signoret (Madame Rosa), Samy Ben Youb (Momo), Claude Dauphin (le docteur Katz), Gabriel Jabbour (Monsieur Hamil), Mohammed Zineth (Kadir), Elio Bencoil (Moïse), Vincent Hua (Michel), Bernard Eliazord (Banania), Stella Anicette (Madame Lola), Bernard Lajarrige (Monsieur Charmette), Math Samba (Walloumba), Costa Gavras (Ramon) Michal Bat Adam (Nadine) — Origine : France — 1977 — 104 minutes.

L E PASSÉ SIMPLE ● C'est un film plein de tendresse et de pudeur que nous offre Michel Drach avec *Le Passé simple*. Inspiré, très librement du roman de Dominique Saint-Alban, "Les Étangs de Hollande", *Le Passé simple* est, avant tout, un film sur l'amour conjugal, amour qui ne se chante plus guère.

Cécile, après un accident de voiture, est devenue amnésique. Son réveil à l'hôpital, ce mari qu'elle ne reconnaît pas, pas plus qu'elle ne reconnaît l'appartement, ce face à face avec ce

qui était sa vie "avant" augmentent son angoisse. Et si François n'était pas son mari ? Était-elle seule au moment de l'accident ? C'est le vide, le néant, le grand trou noir. Qu'est-ce qui fait qu'une mémoire balance tout à coup dans le vide ? C'est un désespoir muet qui meut Cécile, un désespoir plein de retenue, mais aussi une volonté farouche de savoir. Pourtant, au plus profond de son inconscient, a-t-elle vraiment envie de retrouver son passé, de recoller ensemble les morceaux du puzzle, de savoir ce qui faisait sa vie "avant" ? Ce mari qu'elle n'arrive pas à reconnaître en tant que mari, quels rapports entretenait-elle "avant" avec lui ? S'aimaient-ils ? Comment savoir ? Ses seuls points de référence aujourd'hui, c'est François lui-même qui les lui donne : sa mémoire est une terre vierge. Ces souvenirs qu'il lui crée, sont-ils exacts ? Pas tout à fait. Il falsifie la vérité, il la morcèle. Pourquoi ? François est amoureux de sa femme, même s'il lui avoue avoir eu une liaison avec cette jeune femme belle et blonde que l'on voit un peu partout dans Paris, sur des affiches gigantesques. Qui est cette femme ? Sa meilleure amie, paraît-il... Alors pourquoi le fait de regarder ces affiches l'angoisse-t-elle à ce point ? Que s'est-il passé entre elles ? Et sa petite fille, pourquoi vit-elle chez sa belle-mère ? Depuis combien de temps ? Va-t-elle la reconnaître ? Et Cécile va d'indice en indice. Mais pourquoi son mari lui déguise-t-il la vérité, la réalité ? Pourquoi ont-ils démenagé ? Quel est son intérêt dans ce comportement maladroit ? Quel est aussi cet homme mystérieux qui la harcèle et qu'elle fuit avec autant de crainte ? L'a-t-elle déjà vu ? Quel rôle joue-t-il dans sa vie ? Toutes ces questions sont sans réponse. Cécile cherche son passé et crée des fantasmes à souhait. Mais qui choisira-t-elle du mari ou de l'amant lorsqu'elle aura mis toutes les pièces du puzzle en place ?

Fragile, inquiète, Cécile nous fait vivre ses peurs et ses angoisses, son long cheminement dans la nuit, car l'amnésie par définition est oubli, est nuit. Comment parvient-on à retrouver les racines de la mémoire ? Affolée parfois, toujours tendue, Cécile tâtonne, se raccroche à des indices, à des points de repère, mais sont-ils les bons ? Ce n'est parfois qu'une faible lueur, un flash, venu du plus profond de son inconscient.



Un hommage de Michel Drach à son interprète, à sa femme, à Marie-Josée Nat.

Anne Constanty

GÉNÉRIQUE — *Réalisateur* : Michel Drach — *Scénario* : Pierre Uytterhoeven et Michel Drach — *Images* : Etienne Szabo — *Musique* : Jacques Monty et Jean-Louis d'Onorio — *Interprétation* : Marie-Josée Nat (Cécile), Victor Lanoux (François), Marc Eyraud (le médecin), Anne Lonnberg (Joseph), Vania Vilers (Bruno) — *Origine* : France — 1977 — 96 minutes.

SATURDAY NIGHT FEVER ● Le cinéma est une industrie, en voici un exemple probant. L'immense popularité que connaît *Saturday Night Fever* n'est pas due au hasard. Bien au contraire. C'est un produit articulé et propre dont la conception a été soigneusement préparée ; un bel exercice de mise en marché.

Je ne suis pas sûre que sur un plan médical, le comportement de Cécile soit bien perçu, traduit, mais comment le savoir ?

Fragile et forte, Marie-Josée Nat (Cécile) vibre d'une sensibilité toute féminine. Victor Lanoux (François) est parfait dans ce rôle de mari et l'on est ému par son comportement plein de force tranquille. On croit au couple Cécile/François : il semble vraisemblable.

Moment de vie, instant privilégié, Michel Drach, par réserve, par pudeur peut-être, distancie les émotions : il ne faudrait quand même pas tomber dans le mélodrame...

La scène souvent répétée de l'accident est remarquablement bien réussie, mais elle est aussi bien éprouvante pour les âmes sensibles. Quant à la musique, elle colle au mouvement du film : elle est belle et lancinante, juste ce qu'il faut.

Un très bon film, même si ce n'est pas un grand film. Mais est-il possible de faire un grand film avec un de ces accidents de la vie quotidienne ? Un passé pas si simple que ça qui masque surtout une très belle histoire d'amour...

La vogue auprès d'un certain public des disothèques et de leur musique : tels sont les éléments essentiels sur lesquels reposent les succès de ce film qui met en vedette John Travolta, héros d'une série-télévision américaine fort populaire : *Welcome Back, Kotter*. Partie intégrale du phénomène, la bande sonore, qui aura servi à rejoindre le grand public et à promouvoir le film a été confiée au groupe Bee Gees. Sur ces bases, il convenait d'appliquer un scénario de Norman Wexler (*Serpico, Joe*) qui touche le plus vaste auditoire : un conte de fées existentialiste à la "Rocky", par exemple.

Bay Ridge, Brooklyn, est une enclave italo-américaine de New York. Tony Manero, 19 ans, y habite avec sa famille de milieu ouvrier : père-chômeur, mère-dévote, frère-prêtre. D'une part son univers est à l'image de sa chambre tapissée de posters d'Al Pacino et de Farrah Fawcett-Majors : artificiel et sans but. Il ignore tout du monde et masque son insécurité par une attitude narcissique. D'autre part, victime de circonstances, il est différent. C'est le bon garçon, gentil, qui a un peu d'ambition : le type même du personnage dont on sait qu'il va s'en sortir, qu'il peut accomplir des miracles.



S'il travaille six jours par semaine à vendre de la peinture, le samedi soir, tout se transforme avec la sortie à la discothèque du quartier : son domaine. Car Tony danse. Pas comme vous et moi, mieux que quiconque : il est adoré, respecté. En quelques heures, sûr de lui, il reprend confiance et se prouve bien qu'il est unique. Avec les filles ? Aucun problème. Elles rêvent de lui et ne comptent plus, tant ce sont des proies faciles. Jusqu'à ce qu'un soir, sur la piste de danse bien entendu, il rencontre Stéphanie : plus vieille, froide et distante. Mais qui elle aussi, superbe, danse comme dans un rêve. Bref, la partenaire idéale. Car, comme par hasard, la date du grand concours qui consacrerait les meilleurs, approche. Alors ensemble, tous les espoirs sont permis... Fred Astaire et Ginger Rogers avec 40 années de décalage.

Les bases de l'histoire sont jetées : idylle tumultueuse Tony-Stéphanie. Avec, en guise de toile de fond, prise de conscience personnelle et transformation de style de vie. L'éternel combat d'individus contre leur milieu qu'ils ne maîtrisent pas et qu'ainsi ils cherchent à modifier. Evidemment pour cela, ils ont besoin, l'un de l'autre et tout le monde sait qu'ils tomberont amoureux.

Secrétaire dans une agence de publicité de Manhattan, Stéphanie, issue du même milieu,

fait des efforts pour changer d'environnement social. Elle y réussit difficilement. Néanmoins, son image, son ambition démontrent bien la voie à suivre pour quitter Brooklyn et ce qui s'y rattache. Sous son influence, Tony prend peu à peu conscience de la médiocrité de sa situation. Il apprend à affronter la réalité avec assez de recul pour perdre ses illusions : la famille et ses conflits d'une autre époque, le travail sans avenir à l'image d'une communauté peu favorisée et les amis, victimes comme lui. En contrepoids, la relation qui se développe entre eux, axée autour de points communs tels le rôle que joue la danse, l'attrait physique, l'insécurité des changements et la similitude des buts, acquiert une mesure d'honnêteté et de réalisme et parvient ainsi à s'élever au-delà de la grisaille et du conformisme du contexte.

Malheureusement, en quête d'une fin heureuse, Norman Wexler, dans sa démarche pour amener Tony à délaisser pour de bon son ancienne vie, a surchargé le scénario d'éléments mélodramatiques superficiels qui ne sont là, manifestement, que pour meubler ce qui aurait pu devenir un juste constat de phénomènes propres à une grande partie de la jeunesse.

En effet, le spectateur est choyé par un bel éventail de clichés. Un suicide : celui du pauvre copain timoré qui s'est débrouillé pour mettre l'élue de son coeur enceinte et qui ne sait plus s'il doit l'épouser ou la faire avorter. De la violence : l'éternelle scène de l'attaque de la diligence est revue et corrigée style "Mean Streets" et donne lieu à celle de l'assaut du repère de l'organisation ennemie qui a injustement molesté un des membres du groupe. Du sexe : ce à quoi une fille, déçue de ne pas plaire, peut s'attendre avec ses quatre amis éméchés, un samedi soir parmi tant d'autres. Et un peu de religion : drame épique, combien inutile, au sein de la famille de Tony quand son frère aîné décide d'abandonner la prêtrise.

Ainsi, soumis à tant de recettes éprouvées, le sujet a sombré dans la facilité comme en témoigne une des dernières scènes-clés du film, alors que Tony passe une nuit de réflexion, dans le métro, en quête de lui-même. Déjà, les problèmes du héros qui essaie de se retrouver ont

été si enrobés de piètre sentimentalité que le conte de fées a perdu une partie de son évocation propre.

Mis en scène avec énergie et fort bien joué, par des inconnus pour la plupart, *Saturday Night Fever*, premier film à exploiter la mode des discothèques, réussit à en capter l'atmosphère. Aussi bien celle, primordiale, de la puissance quasi-physique de la "disco-music", que celle des conventions sociales auxquelles doivent se soumettre les participants. Le film arrive donc à illustrer une certaine jeunesse et, de manière plus générale, à schématiser les comportements et les exutoires d'individus de plus en plus instables.

La danse, par l'énergie et l'harmonie qu'elle dégage, est une des sources de plaisir les plus pures au cinéma. Les scènes de discothèque, tournées sur place, sont menées avec beaucoup de justesse et la musique des Bee Gees s'insère parfaitement à l'intérieur d'un tout. Karen Gorney et John Travolta dansent très bien; dommage que les moments privilégiés de ce duo pratiquant ensemble aient été si rares.

On dit que le producteur Robert Stigwood (qui prépare la sortie prochaine de *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*) a apporté une étroite collaboration au réalisateur John Badham et a, en tout temps, régi l'évolution du contenu de son film. A en juger par les entrées et par les résultats, il semble qu'il n'ait jamais douté des éléments de base du succès de *Saturday Night Fever*.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation: John Badham — Scénario: Norman Wexler, d'après un récit de Nik Cohn — Images: Ralph D. Bode — Musique: Barry, Robin, Maurice Gibb et David Shire — Interprétation: John Travolta (Tony Manero), Karen Lyn Gorney (Stephanie), Barry Miller (Bobby C.), Joseph Cali (Joey), Paul Pape (Double J.), Bruce Ornstein (Gus), Donna Pescow (Annette), Val Bisoglio (Frank Manero Sr), Julie Bovasso (Flo), Martin Shaker (Frank Jr), Nina Hansen (la grand-mère), Lisa Peluso (Linda), Sam J. Coppola (Fusco), Denny Dillon (Doreen) — Origine: Etats-Unis — 1977 — 119 minutes.

FAMILLE ET VARIATIONS ● Que dira-t-on plus tard de nos villes de béton et d'acier? De nos autoroutes qui lacèrent le paysage à grands traits furieux et de nos édifices qui crèvent le ciel et défilent tout bon sens? Comment interprétera-t-on les courses folles et les bruits inhumains qui accompagnent ce curieux animal qu'on appelle déjà, avec plus de compassion que d'étonnement: "l'homme moderne"? Cet être nouveau malgré lui, déraciné, se voit coupé des traditions et coutumes de "l'homme ancien". Il essaie tragiquement de retenir, en se souvenant, ce qui faisait le bon vieux temps, et ne trouve plus que des objets qu'il conserve religieusement. Assez curieusement, comme chaque fois qu'il s'agit d'un domaine humain où on a peur d'être ridicule en regardant en arrière, il est accepté aujourd'hui de déclarer que c'est une affaire de femme. C'est aux femmes, dit-on, à repenser la société afin de la rendre plus humaine, extérieurement et intérieurement. Il n'est donc pas étonnant de voir des femmes architectes, sociologues, psychologues, artistes, s'en préoccuper très intensivement.

Il en va de même du cinéma féminin, où c'est devenu presque une raison d'être. Yannik Bellon, Marguerite Duras, Agnès Varda, Mireille Dansereau, Anne-Claire Poirier entre autres font de ce cinéma à la fois critique et bâtisseur d'une société nouvelle. Dans *Famille et Variations*, Mireille Dansereau s'interroge sur l'avenir de la famille, considérée depuis toujours comme la cellule de la société, et à laquelle la vie moderne semble refuser désormais son épanouissement.

"Que s'est-il passé dans les villes pour qu'il n'y ait plus de place pour les familles?" demande-t-elle.

"Que s'est-il passé dans les familles pour qu'il n'y ait plus de place pour les enfants?" Mireille Dansereau pénètre dans ces carrés de lumière, qui une fois le soleil couché, éclairaient la nuit d'un étrange domino. Elle écoute ces gens qui essaient de vivre, à leur façon, d'après leur réalité, leur vie de famille.

Francine et Léon ont deux enfants, dont l'un est devenu physiquement et mentalement handi-



capé à la suite d'une noyade. C'est une lutte quotidienne pour la vie de l'un des leurs qu'engage cette petite famille. L'enfant était condamné par les médecins. Pourtant, la mère s'est accrochée à la vie pour eux deux et il a survécu. Mais pour combien de temps encore le miracle de l'amour ? En tout cas, cela semble héroïque à une époque où les institutions gouvernementales doivent prendre en charge vieillards, handicapés, orphelins, que les familles n'arrivent plus à intégrer.

Zénon et Ginette ont quitté la ville pour les espaces et le grand air de la campagne. Ils essaient la vie de la commune. Par l'entraide, la fraternité, les relations humaines, la véritable dimension semble retrouvée. Mais pour combien de temps ? Les communes sont éphémères. "L'important, dit Zénon, c'est d'apprendre à être heureux. L'école n'apprend pas ça". La vie dans les villes non plus. Même les enfants n'y dansent plus.

Jeanne-Mance et Danielle, deux femmes séparées, habitent ensemble avec leurs enfants. De leur solitude est né ce besoin de communiquer. D'une situation commune, a surgi la compréhension. Elles s'épaulent dans leur vie quotidienne de femmes "seules" élevant leurs enfants, à la ville. Mais tout est si fragile. Les enfants, sont souvent malades et la mère devra arrêter de travailler.

Trois adolescents dont les parents se sont séparés, nous livrent la souffrance qu'ils ont connue et la remontée vers la "vie normale". Les samedis et les dimanches avec le père, à tous les quinze jours ou à chaque semaine. Voilà leur réalité.

"J'aimerais mieux voir mon père quand j'en ai le goût"

dit l'un d'eux. Qui écoute vraiment les enfants ?

Carmen et Justin se préparent à voir leurs enfants s'envoler du "nid". Déjà, l'aînée est enceinte. Les parents voudraient continuer à l'aider, mais elle veut assumer seule ses responsabilités. Ses deux frères manifestent aussi leur désir d'émancipation. Il n'est pas facile d'accepter l'indépendance de ceux qu'on considère comme faisant partie de soi.

Mireille Dansereau a écouté, elle a laissé parler ces gens. C'est pourquoi ils se sont livrés à l'œil de la caméra. Plus que du fondement de la société, il s'agit de l'essence de la vie : apprendre à être heureux, à communiquer avec l'autre et avec les autres. Cette forme de cinéma documentaire, très populaire à l'O.N.F. en est un de réflexion et de conscientisation.

Ces enfants aux fenêtres, qui regardent la rue, semblent prisonniers. Quel avenir les attend ? Quel monde leur prépare-t-on ? Mérite-t-on leur confiance ou la confusion est-elle déjà trop avancée.

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Mireille Dansereau — Recherche et entrevues : Mireille Dansereau et Claire Leduc — Images : Michel Thomas d'Hoste — Musique : Robert Léger — Origine : Canada — 1978 — 75 minutes.



ET OBSCUR OBJET DU DÉSIR ●

Et si Luis Bunuel avait décidé que la fin de sa carrière cinématographique serait placée sous le signe de la fantaisie et de l'humour ?

Ses deux derniers films, *Le Charme discret de la bourgeoisie* et *Le Fantôme de la liberté*, avaient déjà suivi, dans leur long itinéraire, des personnages en quête d'une définition de la so-

ciété dans laquelle ils évoluaient, à la manière de produits de consommation sarcastiquement robotisés.

Cette fois, Bunuel nous met en présence d'un seul personnage, face à une de ces femmes inattaquables, intouchables, elles-mêmes issues d'un monde où elles deviennent volontiers bibelots fragiles ou arrogants objets du désir, tout comme les personnages-titres de *Tristana* ou de *Belle de jour*.

Bunuel et son habituel comparse Jean-Claude Carrière se sont inspiré de "La Femme et le pantin" de Pierre Louys et *Cet obscur Objet du désir* appartient à cette catégorie de conte surréaliste et ricanant qu'affectionne Bunuel depuis son portrait très personnel d'une bourgeoisie dont le charme lui avait gagné l'admiration d'un nouveau public.

Dans un train en partance pour Paris, un riche bourgeois explique aux passagers qui partagent son compartiment les raisons qui l'ont poussé à vider le contenu d'un seau d'eau sur une jeune femme venue le retrouver avant le départ, sur le quai de la gare de Séville. C'est alors le récit en flashbacks de la longue et patiente aventure de ce monsieur dans la soixantaine et de cette jeune demoiselle que, dans l'Espagne de Bunuel, on qualifierait de "légère".

A 77 ans, Bunuel fait encore des films qui respirent une telle jeunesse que l'on se surprend à vouloir prouver qu'ils représentent encore et toujours les aspirations de leur créateur, à savoir la gloire de la passion face à la cruauté secrète de l'amour, la satire sournoise des juges et des magistrats, un anticléricalisme foncier mais souriant et une vision éminemment ironique des mœurs de notre temps.

Ici, la silhouette presque machiavélique de Fernando Rey (associé depuis longtemps à tout film signé Bunuel) procure au personnage central une force telle qu'on se demande si finalement, au sein de chaque homme, ne réside pas cette passion sous verrous qui ne demande qu'à s'extérioriser devant la beauté suprême et dévastatrice de la femme.

Lorsque Maria Schneider dut être remplacée dès le début du tournage, Bunuel décida d'enga-



ger deux actrices pour interpréter le même personnage de Conchita, une idée qui lui était chère depuis longtemps. Le résultat est stupéfiant. Le charme ondulatoire et ombrageux de Carole Bouquet associé à la chaleur exotique d'Angela Molina apporte à Conchita une richesse de caractère insoupçonnée et renforce le concept du désir multiple à satisfaire et des humiliations par lesquelles il faut passer pour parvenir à l'assouvir.

Les personnages auxiliaires ne manquent pas de saveur, comme dans tous les films de Bunuel. La palme revient tout de même à celui de la mère de Conchita, d'une tartuferie outrageante, qui vend littéralement sa fille au riche étranger tout en faisant des visites régulières à l'église du coin et en proclamant que sa fille et elle sont les représentantes incontestées de la vertu : "Notre âme, dit-elle, est plus étroite que le doigt de St-Jean..."

Ailleurs, l'attaque de la religion est beaucoup plus mitigée : les quelques terroristes qui sèment la confusion tout au long du film appartiennent au GAREJ, Groupe Armé Révolutionnaire de l'Enfant-Jésus, auquel on pense que Conchita peut très bien appartenir et qui constitue le seul aspect socio-politique du film.

Celui-ci se laisse voir avec plaisir parce que s'en dégageant une candeur bienfaisante, une bonne humeur fraîche et bien portante. Bunuel a gardé par ailleurs cette précision de la ligne et du cadrage qu'on lui connaît depuis toujours : ses images sont d'une propreté méticuleuse.

Les connaisseurs retrouveront avec plaisir les nombreux détails qui rappellent plusieurs films précédents de Bunuel.

Cet obscur Objet du désir est un film que l'on savoure avec un sourire constant et qui laisse au fond du palais une saveur aigre-douce extrêmement stimulante.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Luis Bunuel — Scénario : Luis Bunuel et Jean-Claude Carrière, librement adapté de "La Femme et le pantin", de Pierre Louys — Images : Edmond Richard — Musique : Wagner et flamenco — Interprétation : Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet (Conchita), Angela Molina (Conchita), Julien Bertheau (le juge), Maria Asquerino (la mère de Conchita), Milena Vukotic (une voyageuse), Jacques Debary (un voyageur), Alain Pieval (un voyageur), Muni (la concierge), André Weber (le valet) — Origine : France — 1977 — 100 minutes.

UNE JOURNÉE PARTICULIÈRE ●

Une journée particulière est un duo d'une grande beauté. Mais ce duo se développe sur un fond sonore qui sert de contrepoint. En effet, aux deux voix plutôt feutrées des personnages s'ajoute le tintamarre de la radio. Et pendant qu'un peuple éclate en liesse, deux êtres vont partager pendant quelques heures leur profonde détresse. Tel est le sublime duo composé par Ettore Scola.

Nous sommes le 8 mai 1938. Rome reçoit aujourd'hui la visite du dictateur Hitler. Tous les hommes ont revêtu leur costume impeccable — ah ! le prestige de l'uniforme — et les gens quittent leur immeuble pour se masser sur la via Fori Imperiali. Pendant ce temps, la radio entretient la ferveur collective par des commentaires, une musique, qui ne font que farcir la tête des Italiens, entraînés dans la propagande d'un régime fasciste.

Cependant deux personnes d'un grand H.L.M. ne sont pas de la manifestation. Antonietta a préparé tout son monde pour la fête. Elle a fait lever son mari et les enfants. Elle n'a cessé de courir, de se dépenser, pour que tout soit selon les convenances. Enfin, elle est seule.



Lui, Gabriele, est seul depuis qu'il attend qu'on vienne le chercher pour le conduire en Sardaigne, où l'on parque les homosexuels, intolérables dans un système où la virilité fait autorité. Cet ancien speaker à la radio est un "immoral" dont il faut se méfier, mieux qu'il faut écarter.

Voici que cette femme du bloc A va rendre visite à cet homme du bloc B. Une visite qui viendra rompre la monotonie de deux vies sacrifiées, de deux êtres anémiés par des conditions de vie non pas matérielles mais morales. En effet, qui est Antonietta : une femme pourvoyeuse d'enfants, totalement consacrée à son foyer, qui n'en finit plus de trimer du matin au soir et qui ne vit que dans le ronde réduite de son petit monde familial. Son idéal, ce n'est pas son mari, mais le Duce dont elle fait le portrait avec des boutons. Ce dictateur a assez de puissance pour prendre place dans le foyer et le coeur de chaque citoyenne. N'est-il pas comme le sauveur de l'Italie et comme l'artisan de sa prospérité ? Et qui est Gabriele ? Un écrivain, un artiste, un intellectuel. Donc un homme dangereux qui ne fréquente pas les gymnases et qui fait honte à son pays par son "anormalité". Pensez donc, cet homme n'a pas de femme, ne donne pas d'enfants à la nation. Car un peuple, disait Mussolini, ne vaut que par le nombre. Et Gabriele ne court même pas les "maisons closes". C'est donc un être méprisable qu'il faut retirer de la masse. La masse : eh bien ! elle enveloppe l'atmosphère, à l'exemple de bouffées de fumée

qui vous arriveraient à la figure : des cris, des vivats, des bravos fusent continuellement. Hitler et Mussolini se rencontrent : c'est le délire.

Plus près de nous, voici qu'un petit oiseau va porter un message de bonheur à deux êtres intimement blessés. Eh oui ! il s'envole de l'appartement d'Antonietta pour aller accoster sur la fenêtre de celui de Gabriele. Et c'est alors que Gabriele, réservé d'abord, gagné ensuite, fait la rencontre d'Antonietta. Après une conversation qui rompt la méfiance et révèle la sympathie, chacun découvre la situation de l'autre : elle est solitaire dans une famille bruyante ; il est isolé dans la société italienne. Et leur solitude est si lourde, que les coeurs pour fracassent et que les corps se rapprochent. Moments éphémères qui prouvent que chacun, dans son état, est une sorte de proscrit : elle est recluse dans sa propre maison, il est répudié par le régime. Ces moments de dialogue nous apprennent que deux êtres, ignorés l'un de l'autre, partagent la même angoisse existentielle, arrivent à trouver un havre de paix qui brise leur insoutenable solitude. Lui affirme sa virilité malgré tous les sarcasmes dont il se sait l'objet ; elle prouve son amour autrement que dans la procréation.

Pour jouer ces deux personnages, Ettore Scola a mobilisé deux monstres sacrés : Sophia Loren et Marcello Mastroianni. Pourquoi le lui reprocher ? Il fallait le talent, la maîtrise de ces deux artistes pour arriver à rendre toutes les nuances, toutes les subtilités qui permettent des rapprochements infiniment délicats. Voyez-la s'affairer aux soins de la maison et quelque temps après introduire son visiteur d'occasion dans les avenues de son coeur ; voyez-le confesser avec véhémence son état de banni et attester ensuite avec tendresse sa valeur d'homme. Oui, quelle subtilité de langage, de gestes, d'expression ne fallait-il pas pour jouer ce duo sur la corde du coeur ? Et quel contraste entre cette brève rencontre au bord du bonheur et les cris d'acclamation accordés à deux pantins aux portes d'un effroyable cataclysme. Ce contrepoint, entre ce chant de deux êtres sensibles et le divertissement d'un peuple sourd aux sirènes empoisonnées, dénotent à quel point l'embrigadement écarte monstrueusement les drames intérieurs.

Ettore Scola nous aura rappelé que tout

homme qui se donne au fascisme aliène une partie de son âme. Il aura réussi avec une discrétion exemplaire à nous faire prendre conscience de ce qui peut couvrir dans le coeur de deux êtres réduits au silence. C'est par des mouvements de caméra retenus, des éclairages sobres, bref par un rythme accordé aux frémisséments du coeur qu'il nous aura fait partager la fugace rencontre d'un homme et d'une femme, dans cette journée particulière inoubliable.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Ettore Scola — *Scénario* : Ruggero Maccari et Ettore Scola — *Images* : Pasqualino De Santis — *Musique* : Armando Trovaioli — *Interprétation* : Sophia Loren (Antonietta), Marcello Mastroianni (Gabriele), John Vernon (Emmanuele), Françoise Berd (la concierge), Nicole Magny (la fille d'un officier), Patrizia Basso (Romana), Tiziano De Persio (Arnaldo), Maurizio De Paolantonio (Fabio), Antonio Garibaldi (Vittorio), Vittorio Guerrieri (Umberto), Alessandra Mussolini (Maria Luisa) — *Origine* : Italie — 1977 — 105 minutes.

L ES FLEURS DU MIEL ● *Les Fleurs*

du miel n'est ni aussi intéressant ni aussi dynamique que les deux premiers films de Claude Faraldo, *Thémoc* et *Bof*, mais on y retrouve le goût du cinéaste pour les conflits de classe qui se profilent en filigrane, pour les personnages happés par le quotidien et pour les situations qui provoquent des heurts et des dissonances. Le dernier film de Faraldo est moins agressif et moins débraillé que les deux premières oeuvres de son auteur. Il y a, dans *Les Fleurs du miel*, une espèce de faux calme qui laisse constamment présager la tempête. Le film se déroule presque exclusivement dans la cuisine d'un couple bourgeois, Sylvie et Michel, qui se disputent sous les regards muets de leur domestique noire.

Michel est un intellectuel qui se gargarise de mots et d'idées en prêtant très peu d'intérêt à ce que peut dire autrui. Très sûr de ses jugements, il a axé sa vie autour de sa personne. Il parle et répond toujours à la première personne. Sylvie, son épouse, refuse, au moment où débute le film, de vivre dans son ombre, d'acquiescer à

tout ce qu'il dit et se rebelle ouvertement contre sa façon de la considérer. Elle veut se faire entendre. Faraldo montre, avec délicatesse et sensibilité, qu'il existe bien entre eux un sentiment amoureux réel et perceptible. Or, l'amour est voilé, brouillé, par l'attitude égoïste et entêté du mari qui estime que le mâle possède des droits acquis et une supériorité intellectuelle indiscutable. Michel s'aveugle sur lui-même. Il est incapable de constater que Sylvie se détache de lui parce qu'il s'accapare la parole comme un maître aux jugements incontestables.

Leur existence quotidienne et leur vie conjugale seront bouleversées par l'intrusion de Paul, un livreur que son travail a conduit chez le couple. Après avoir séparé Michel et Sylvie qui étaient sur le point de se frapper, Paul joue d'abord le rôle de l'observateur passif. Sa gêne et son malaise sont clairement visibles. Intrigué et fasciné par ce qui se passe entre les époux, il sera progressivement entraîné par Sylvie dans une sorte de rituel amoureux qui ressemble à une séduction calculée. Ayant vite perçu l'attraction physique qu'elle exerce sur le livreur, la jeune femme va le manipuler pour faire admettre à son mari qu'elle n'est pas un objet dont il peut disposer à sa guise. La sexualité est l'arme qu'elle utilise pour lui faire savoir qu'elle a besoin d'être comprise et entendue.

C'est alors que *Les fleurs du miel* prend un virage inattendu. Les besoins de Sylvie sont d'une justesse irréprochable mais le moyen auquel elle a recours pour revendiquer son droit à la parole accuse la petitesse et la mesquinerie de sa mentalité bourgeoise. Elle se sert de Paul et le renvoie à sa femme lorsqu'elle a atteint son but. Comme la domestique antillaise qui mange debout à l'écart de ses employeurs, le livreur est congédié gentiment après avoir effectué la tâche qui lui a été perfidement assignée. Sans rien dire, il retourne, le regard légèrement interrogateur, à sa vie familiale et quotidienne. Il n'a pas eu la possibilité de prendre la parole. Il accepte son sort avec la résignation de ceux à qui il n'a jamais été possible d'élever la voix. Personne ne s'est mis à l'écoute de ses sentiments. Sylvie n'a pas pris la peine de voir ce qu'il y avait au-delà de son sourire timide, de ses gestes gauches et de ses regards embarrassés.

Paul a été blessé et exclu d'un monde que la richesse et la prospérité ont fermé à ceux qui n'y ont jamais eu accès. La mise en scène de Faraldo manque d'intensité visuelle. Le rythme aurait eu avantage à être plus accéléré. Mais, que de choses amères et déchirantes sont dites sur un ton sereinement et doucement vitriolique ! Faraldo nous lance au visage les pires cruautés de la vie en ne haussant jamais la voix. Ses rages sont superbement ouatées.

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Claude Faraldo — Scénario : Claude Faraldo — Images : Jean-Marc Ripert — Musique : Jefferson Starship — Interprétation : Brigitte Fossey (Sylvie), Gilles Ségal (Michel), Claude Faraldo (Paul), Mireille Pame (la domestique) — Origine : France — 1976 — 96 minutes.



HE TURNING POINT ●

N'allez surtout pas voir ce film avec des danseurs, ou n'y allez pas, si vous l'êtes ! Mais, bien sûr, vous irez quand même, parce que les critiques sont excellentes, que le film doit récolter des tas d'Oscars, qu'il y a le jeune Baryshnikov qui fait "ses débuts" au cinéma, sur grand écran et en couleurs, que Shirley MacLaine y fait un retour très attendu, et que c'est "un des rares bons films sur la danse", comme dit le New York Times. Alors, vous voyez quand même le film, vous anticipez même infiniment ce plaisir, parce que vous connaissez bien le monde de la danse, justement, que le réalisateur le connaît bien, lui aussi, puisque c'est un ancien chorégraphe, et qu'est-ce que vous trouvez ? Un gigantesque roman-photo, un peu à l'eau de rose, qui réunit en un brillant amalgame tous les poncifs les plus traditionnels dans un monde de rêve et de sentiments faussement vrais. Le film est bien mené, les comédiens ordinaires, à l'exception de la fantastique Anne Bancroft, le montage honnête et les séquences de danse bien photographiées. Mais le scénario !!! Tout y est, je pense, et c'est un véritable miracle d'avoir réussi à comprimer autant de platitudes dans ces deux heures de temps. Il n'y a pas un centimètre d'écran ou de minute de scénario qui soit perdu : la jeune fille talentueuse qui réussit en-



quelques mois, la prima ballerina vieillissante qui, ancien style, doit s'effacer pour laisser la place aux jeunes (à ce propos, je n'ai jamais rencontré de "jeune et méchant" chorégraphe aussi bête et aussi brutal — il n'a aucun talent, comme le prouve la chorégraphie de lui que nous voyons par la suite; et ses idées sur la danse et l'interprétation montrent en plus qu'il ne sait pas de quoi il parle), l'ancienne première danseuse (Shirley MacLaine) qui a choisi le mariage avec un danseur (lui avait voulu l'épouser pour prouver qu'il n'était pas homosexuel, comme tous les danseurs !) qui retrouve son ennemie d'enfance (Anne Bancroft) et qui vide sa querelle avec elle (un rôle volé) sur le terre-plein désert du Lincoln Center (quelle scène idiote et vide ! les deux pauvres femmes en mettent, en mettent que c'est pénible, et on ne sent que trop que Ross a voulu faire un coup d'éclat; comme c'est tentant de diriger ces deux monstres. Il veut faire de l'effet, et c'est exactement l'effet qu'il fait); les grandeurs et vicissitudes d'une compagnie de danse célèbre (l'American Ballet Theater, pour ne pas le nommer, complète avec imitation de Jerome Robbins — mais Ross a remplacé Balanchine par une dame calquée sur la Ninette de Valois du Royal Ballet — et le personnage d'Emma, interprété par Anne Bancroft, est un démarcage transparent — jusqu'aux ports de bras — de Margot Fonteyn : l'habillement, la façon de parler, de marcher, la coiffure); et surtout le personnage de Deedee (Shirley MacLaine), la ballerine devenue maîtresse de maison qui s'interroge sur la destinée, et qui trouvera, en sa jeune et talentueuse (eh bien, voyons !) fille, la réali-

sation de ses désirs inassouvis. C'est une espèce de *Chaussons rouges* qui aurait réussi, si je puis dire, et la pauvre Shirley MacLaine, qui semble parfois faire des efforts surhumains pour ne pas rire — quand le scénario est particulièrement dramatique — n'arrive pas à faire croire à ce qu'elle fait, ni surtout à ce qu'elle pense, sauf à un moment, mais sublime : le bouquet de fleurs que sa fille, vedette adulée le soir de son premier triomphe, lui remet sans un mot entre les bras. Les yeux de Shirley MacLaine, son expression, ses sentiments qui débordent de son âme, montrent à quel point elle est demeurée grande artiste et — justement à quel point elle est ici mal employée. Quant à Baryshnikov, il joue comme il est dans la vie, et c'est tout dire. Et ainsi de suite... tout le reste est à l'avenant. Cela dit, ce n'est pas une raison, parce que je n'ai pas aimé le film, pour se priver d'aller le voir, bien certainement, au contraire, beaucoup de gens l'apprécient fort. Vous-même, ami lecteur, passerez certainement un très bon moment, parce que le film est bien fait, c'est incontestable. Mais encore une fois, les danseurs, attention. Avec eux, ça passe moins bien, et c'est dommage !

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Herbert Ross — Scénario : Arthur Laurents — Images : Robert Surtees — Musique : John Lanchbery — Interprétation : Anne Bancroft (Emma), Shirley MacLaine (Deedee), Mikhail Baryshnikov (Yuri), Leslie Browne (Emilia), Tom Skerritt (Wayne), Martha Scott (Adelaide), Antoinette Sibley (Sevilla), Alexandra Danivola (Dahkarova), Starr Danias (Carolyn), Marshall Thompson (Carter), James Mitchell (Michael), Scott Douglas (Freddie), Daniel Levans (Arnold), Jurgen Schneider (Peter), Anthony Zerbe (Rosie), Phillips Saunders (Ethan), Lisa Lucas (Janina) — Origine : Etats-Unis — 1977 — 119 minutes.

L A MARCHÉ TRIOMPHALE ● Avant même le générique, *La Marche triomphale* commence par un plan-séquence d'une intensité dramatique remarquable. Un plan d'ensemble affiche un peloton de soldats. Un officier ordonne à un soldat de faire sa présentation. Paolo Passeri s'exécute avec un manque certain de conviction. Et l'offi-

cier de prendre un malin plaisir à faire recommencer les cris jusqu'à l'épuisement du soldat-robot. La caméra regarde tout cela d'un oeil froid, presque sans broncher. En fait, la caméra recule un peu, d'une façon quasi imperceptible, pour mieux cadrer le visage du soldat. Ce regard implacable de la caméra fait que Paolo s'approche de plus en plus de nous. Le visage de notre soldat en dit long sur son écoeurément et sa rage devant l'absurdité d'un exercice qui s'apparente plus à un masochisme délibéré qu'à un entraînement disciplinaire intelligemment conçu. Ce plan d'une maîtrise cinématographique indéniable annonce bien sa marchandise puisqu'on aura affaire à une condamnation sans merci du service militaire obligatoire en temps de paix : le film n'emprunte pas le recul historique, mais se déroule dans l'Italie d'aujourd'hui. Marco Bellocchio, comme il fallait s'y attendre, n'y va pas de poing mort ni avec le dos du fusil. Une accumulation de faits percutants dynamitera l'Armée, comme il l'avait fait dans ses films précédents avec la Famille et l'Eglise. Cet enfant terrible du cinéma italien nous sert sur un plateau bien garni une satire féroce des milieux militaires que je ne suis pas prêt d'oublier. Certains diront qu'il en a trop mis. Allons ! Une charge qui vous en met plein la gueule ne s'embarrasse pas de gants blancs et de civilités mondaines. Une charge accumule toutes les bonnes raisons pour anéantir son adversaire. Après tout, on ne réquisitionne pas un gros camion pour ne transporter qu'un tout petit paquet de dynamite. Durant tout le film, Bellocchio restera fidèle à ce parti pris de dénonciation, sans tomber dans la pochade pour amuser la galerie des contestataires à la sauce universitaire.

On rétorquera que Bellocchio est loin d'être le premier à s'adonner à ce genre de massacre. Soit ! Mais Bellocchio le fait à sa manière en fouillant spécialement la psychologie du capitaine Asciutto et du soldat Passeri. L'allure du film n'a rien de relâché. Au contraire, un montage serré (j'allais dire discipliné) et une énergique direction d'acteurs mobilisent notre attention durant près de deux heures.

Le capitaine Asciutto au physique imposant semble avoir un faible pour la méthode forte.

Son régiment a comme devise : "Pas de questions. Exécution !" Il est convaincu qu'une discipline de fer peut transformer un fils à maman mou comme un ver en un homme d'une virilité enviable. Mais le dressage qu'il inflige aux autres se complait dans des tracasseries aussi exaspérantes qu'inutiles. Il est constamment à la recherche de la petite bête noire. Et quand il l'a trouvée, il semble éprouver un plaisir sadique. Lorsqu'il interroge un soldat, s'il manque un article devant le mot colonel ou s'il manque quelques centimètres à la longueur réglementaire du papier hygiénique, c'est tout de suite la punition. Tout lui sert de prétexte à humilier ses subordonnés. Il faut le voir jubiler devant la prise en défaut de deux sentinelles de nuit. Cela confine à l'indécence de bas étage. Pour lui, un soldat, c'est un homme dont il faut tuer la moindre lueur d'indépendance. Ce dressage à base d'humiliations lui sert de vengeance sur les autres d'une impuissance réelle face à sa conjointe Rosanna qui le méprise ouvertement. Asciutto enrage de ne pouvoir la posséder. Il voudrait la soumettre à ses quarante volontés. Il soupçonne qu'elle se console dans les bras d'un amant. Ce qui l'entraînera à la faire suivre par un de ses propres soldats. Il souffre du fait que sa femme ne veut pas lui donner un fils. Lui, au moins, il pourrait le façonner à son image et à sa guise. Il avouera lui-même : "C'est merveilleux de changer un être sous son regard". A force de volonté, il ambitionne de mettre le monde à genoux. Dans ce contexte, toute résistance prend la forme d'une révolte inacceptable. Monsieur Freud est passé par là.

Paolo Passeri, licencié ès lettres, entreprend son service militaire obligatoire avec la conviction de celui qui veut s'en sortir le plus tôt possible. Pour ce faire, rien de mieux qu'une grave maladie. Il ne mange pratiquement plus. Il se gave de pilules. Il provoque des insomnies en ingurgitant beaucoup de café. Jusqu'au jour où il aboutit au bureau du capitaine sous l'accusation d'incitation à l'insubordination. Renversement de la vapeur : il rencontre la sympathie du capitaine qui veut en faire son complice. Il sera chargé d'épier Rosanna dans toutes ses allées et venues. Cette dernière en fait son amant pour l'empêcher de parler. Malgré tout, Paolo cherche à réconcilier le capitaine et sa femme. Extérieurement, il

semble devenu un soldat modèle. Mais, pour le spectateur, tout ne paraît pas si simple. Quels sont les véritables mobiles de Paolo dans ce renversement de la situation ? Pourquoi accepte-t-il de devenir la chose du capitaine ? Est-il vraiment convaincu que la seule façon de s'en sortir réside dans le fait de savoir se défendre ? Ne participerait-il pas à l'impuissance de son capitaine en s'imposant aux autres ? Peut-on invoquer le phénomène de la compensation ? Indécis, il n'ose pas dévoiler à son chef les incartades de sa femme. Fascination ? Curiosité ? Voyeurisme ? Amour véritable ? Mépris devant le vide d'une existence paresseuse ? Double jeu excitant ? Veut-il vraiment faire carrière dans l'armée ou continue-t-il de simuler la soumission... ? Comment peut-il faire confiance en même temps au capitaine et à son épouse ? Sa naïveté le pousse-t-il à se sentir capable d'être le complice de chacun des adversaires ? Même si Paolo décide de s'évader à la fin, plusieurs réponses demeurent en suspens. L'ambiguïté est passée par là. Le comportement de Paolo est complexe. Tout le mérite en revient à Bellocchio qui, à travers une charge à fond de train, nuance son propos en introduisant un personnage qui n'a rien d'une caricature monolithique. Un film qu'un capitaine se gardera de passer à ses soldats à moins qu'il ne soit masochiste. Les civils garderont le souvenir d'un film bien fait et dérangeant. Une seule ombre au tableau : je n'ai pu voir que la version française. J'aurais préféré voir la version originale avec sous-titres français. La langue italienne est si belle et si colorée !

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Marco Bellocchio — *Scénario* : Marco Bellocchio et Sergio Bazzini — *Images* : Franco di Giacomo — *Musique* : Nicola Riovani — *Interprétation* : Michele Placido (Paolo Passeri), Franco Nero (Asciutto), Miou-Miou (Rossanna), Patrick Dewaere (Baio) — *Origine* : Italie — 1976 — 117 minutes.

JULIA ● On se demande si ce n'est pas uniquement l'admirable photographie de Douglas Slocome, associée à la puissante interprétation de Jane Fonda, qui sauve *Julia* de la platitude. Et il semble

que Fred Zinnemann, qui a fait plus d'une fois incursion dans le suspense, semble avoir négligé ici de décrire de l'intérieur une amitié remarquable entre deux femmes extraordinaires, pour nous présenter un petit thriller hitchcockien avec personnages courageux et dénouement prévisible.

On se devait de rendre un jour hommage à Lillian Hellman. Sur ce plan, les producteurs de *Julia* méritent louanges et remerciements. Voilà enfin celle dont les pièces avaient provoqué enthousiasme et admiration dès 1934, qui avait travaillé pour le cinéma en tant que scénariste et qui avait vu plusieurs de ses propres œuvres adaptées à l'écran (*The Little Foxes*, 1939 — *Toys in the Attic*, 1960 — *The Children's Hour*, 1962) ; celle qui avait toujours réussi à démonter le mécanisme de la petite vie bourgeoise terre-à-terre des habitants de son pays pour mieux exposer leurs nombreux préjugés et leur égocentrisme outrancier ; celle qui, durant les années noires du maccarthysme, osa louer la liberté d'expression et tenir tête à ses accusateurs, tandis que plusieurs de ses compatriotes décidaient de se mêler aux pires dénonciations pour sauver leur peau.

En plus de quarante ans de carrière, Lillian Hellman avait réussi à se ranger parmi les grands noms de la littérature américaine contemporaine : il était grand temps qu'on la fit quitter cette sorte d'anonymat que confère le métier d'écrivain, qu'on la fit surgir vivante de derrière ses œuvres et sa machine à écrire, qu'on nous la présentât "visuellement", et — quelle chance ! — sous les traits de Jane Fonda, une autre grande figure du monde du spectacle qui, bien que sur un autre plan et en d'autres circonstances, avait pris elle aussi la défense des droits fondamentaux de l'être humain.

Alvin Sargent a adapté un épisode du recueil autobiographique "Pentimento" que Lillian Hellman avait publié en 1973. Elle y racontait la profonde amitié qui l'avait liée pendant de longues années à Julia, une camarade d'enfance dont elle a gardé un souvenir indélébile. Alors que Lillian s'est donnée corps et âme à la composition de ses pièces, Julia est partie pour Vienne étudier Freud, abandonnant sa famille riche et son con-



fort. Bientôt, elle fera appel à Lillian pour que celle-ci essaie de lui faire parvenir 50 000 dollars à Berlin, somme destinée à aider ses camarades anti-fascistes et les victimes du nazisme d'avant-guerre.

Zinnemann a cru bien faire en plaçant, au milieu de son film, des flashbacks colorés nous montrant les deux amies encore enfants gambadant sous le soleil et parmi les fleurs. Ces courtes scènes viennent au contraire détruire l'élasticité de l'ensemble : le cinéaste utilise ses techniques de cinéma de métier, comme s'il craignait ne pas pouvoir laisser transparaître autrement la qualité intrinsèque des sentiments.

De plus, il oublie l'excellence du scénario sur lequel il travaille et semble ignorer (comment peut-il ?) la force que peuvent refléter le regard d'une Vanessa Redgrave et la vitalité d'une Jane Fonda dans un rôle fait sur mesure. Il permet aux deux actrices toutefois de laisser éclater la sûre amitié de leurs personnages dans la scène de la réunion finale, touchante de tension dramatique et de sentiments retenus.

La conviction dans le courage est le thème qu'a peut-être développé Zinnemann sans le savoir. Peut-être a-t-il voulu éviter l'étiquette "film de femmes" (qu'est-ce que cela veut dire, d'ailleurs ?) et tenu à réaliser un film conventionnel

qui n'obéit pas à la fragmentation camouflée des productions contemporaines.

Julia devient ainsi un film trop linéaire, très cinéma de papa, qui parvient, par un excès d'unité, de continuité, à provoquer une certaine apathie visuelle, laquelle ne permet pas à l'émotion de s'épanouir. Celle-ci reste immergée, engloutie sous des clichés traditionnels (A Paris, on entend l'accordéon, à Vienne, le Beau Danube bleu et Moscou est associée à "Kalinka") et sous le paravent pratique que procurent les films d'époque et leurs accessoires coutumiers : automobiles, toilettes, coiffures...

N'empêche que *Julia* comporte de merveilleux moments et la photographie y est pour beaucoup. Une séquence nous présente Lillian en butte avec l'inspiration, jetant sa machine à écrire par la fenêtre. Une autre nous la montre, les genoux au menton, à moitié cachée par de vieilles poutres de bois, sur la plage de la côte-est des Etats-Unis où Dashiell Hammett et elle ont vécu quelque temps : elle attend que Hammett finisse de lire la pièce qu'elle vient de terminer et vienne lui donner son avis.

Le film est embelli par des touches délicates et un goût certain pour l'exquis. Mais la profondeur des sentiments ne se serait-elle pas mieux exprimée dans une structure poétique moins intégrée, moins exacte, plus relâchée ? Et l'erreur de Zinnemann n'aurait-elle pas été d'avoir sacrifié les mouvements du cœur au profit de la droiture des sentiments, et l'amitié vraie au profit d'une sorte de loyauté trop bien définie pour être ressentie dans son entier ?

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Fred Zinnemann — Scénario : Alvin Sargent, d'après un épisode de "Pentimento" de Lillian Hellman — Images : Douglas Slocombe — Musique : Georges Delerue — Interprétation : Jane Fonda (Lillian), Vanessa Redgrave (Julia), Jason Robards (Dashiell Hammett), Maximilian Schell (Johann), Hal Holbrook (Alan Campbell), Rosemary Murphy (Dorothy Parker) — Origine : Etats-Unis — 1977 — 117 minutes.

UN TAXI MAUVE ● Si Michel Déon a vu son roman *Un taxi mauve*, couronné par l'Académie Française, l'on se demande, par contre, comment il se fait que le film qu'Yves Boisset en a tiré a pu faire partie de la sélection officielle du Festival de Cannes en 1977.

Un Taxi mauve tombe dans tous les clichés, tous les lieux communs qu'il rencontre. Aucun ne lui résiste. Chaussé de gros sabots, Yves Boisset a caricaturé, bien involontairement, semble-t-il, les personnages du livre de Déon. Celui-ci nous avait offert des personnages collant à la terre irlandaise dans un style, à la fois tendre et doux-amer. Ah ! que l'on est loin du roman, de sa nostalgie et de sa quête du moi !

Un journaliste français, Philippe Marchal, soigne en Irlande un quelconque mal de poitrine. Il a pour compagnon de chasse, le jeune Jerry Kean, fils d'un milliardaire américain d'origine irlandaise, bien sûr. Jerry a fait des "bêtises", alors on l'a expédié faire un tour au pays des aïeux. Dans une grande et belle maison, vit Taubelman et sa fille, Anne. Escroc, mythomane, aventurier, jouisseur, incestueux : Anne est ou sa fille ou sa nièce et plus sûrement encore sa maîtresse. Taubelman ira jusqu'à incendier sa demeure, lorsque Anne tentera, vainement, de le quitter et ce, afin de toucher l'assurance. Au volant de sa vieille guimbarde, le docteur Scully, modèle du médecin de campagne, est partout, omniprésent ou peu s'en faut. Il incarne le Destin. S'ajoute, à ces cinq personnages qui vivent en marge de la société et en marge de l'Irlande même, Sharon, la soeur de Jerry qui a épousé, bien évidemment, un prince de Hanovre. Pour permettre, à ces protagonistes d'exister, l'on nous offre, sur des images de la verte Erin, dignes d'un film de propagande touristique, des bagarres dans le pub du village, bagarres dans lesquelles les matrones de service ne lésinent pas sur les coups qu'elles peuvent asséner, sortie de messe dominicale, scènes de chasse et même de chasse à courre, poneys galopant dans le petit matin, repas pantagruéliques, beuveries destructrices, parties de poker, homosexuels vivant leur vie d'artiste, téléphoniste curieuse et bavarde qui écoute les conversations téléphoniques, mais qui est surtout polyglotte : elle entend tout, elle



comprend tout. Châteaux inquiétants et masures sans confort, les premières un peu à l'abandon : cela fait plus romantique ! Les secondes, tout comme les maisons du village, repeintes à neuf pour la circonstance, cela est de bon ton ! Et tout ce monde se cherche et personne ne se trouve : ils parlent tellement... C'est un film où l'on parle beaucoup, beaucoup trop ! Quant au taxi mauve, le principal héros peut-être, il ne joue qu'un bien mince rôle ; c'est une de ces vieilles automobiles, plutôt démodée par sa forme et peinte dans une de ces couleurs incertaines chères aux Anglo-saxons, ni rose ni mauve, mais un peu les deux et avec laquelle le vieux docteur Scully sillonne le pays...

Un super mélo aux belles images. L'Irlande comme toile de fond, parce qu'elle est belle, et où des acteurs, de bons acteurs, de renommée internationale, font un numéro de chiens savants, un numéro qui ne déclenche en nous aucune émotion. Un des comédiens dit : "J'ai choisi le temporaire et la futilité" et il aurait pu ajouter "et la médiocrité". Yves Boisset nous offre un film sans nuance, sans vie. Sans doute est-il un bon technicien, mais il n'est sûrement pas un créateur.

Anne Constanty

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Yves Boisset — Scénario : Yves Boisset et Michel Déon, d'après le roman de Michel Déon — Images : Tonino Dell'Colli — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Philippe Noiret (Philippe Marchal), Charlotte Rampling (Sharon), Peter Ustinov (Taubelman), Agostina Belli (Anne), Edward Albert (Jerry Kean), Fred Astaire (docteur Scully) — Origine : France — 1977 — 120 minutes.