

Sur nos écrans

Number 93, July 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51183ac>

[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*, (93), 27–49.



SUR NOS ÉCRANS



AN UNMARRIED WOMAN ● Le caractère très humain des films de Paul Mazursky m'a toujours fasciné. Ses héros sont des hommes et des femmes qui passent par les différentes phases de la vie avec les émotions qui correspondent à chacune, mais, quand vient le désespoir, les moyens de le contrôler sont à portée de la main et il suffit au personnage concerné de se rendre compte d'un petit aspect de la beauté de la vie pour que les choses reprennent leur place normale.

Lorsqu'il atteint la Californie après son long périple à travers le pays, et que son chat meurt de vieillesse, le vieux monsieur de *Harry and Ton-*

to voit, lui aussi, venir la fin, mais sur la plage, il retrouve le sourire en aidant une petite fille à construire son château de sable.

De même, le mari abandonné, dans *Blume in Love*, s'est longtemps évertué à comprendre pourquoi sa femme s'offrait avec tant de candeur une liberté sexuelle à laquelle il s'était longtemps adonné lui-même et qui avait été justement la cause de la désertion de sa compagne; lorsqu'il lui montre qu'il l'aime, elle lui revient.

Dans *An Unmarried Woman*, l'orsqu'Erica entend son mari lui demander le divorce parce qu'il a rencontré une autre jeune femme dont il est tombé amoureux, son monde s'écroule. Le sentiment de culpabilité fait suite au sentiment de dégoût,

puis de rejet. Ensuite, la colère cède le pas à une confusion totale des sentiments, confusion indirectement provoquée par des conversations avec un groupe d'amies, l'attitude complexe adoptée par sa fille de quinze ans et "les autres hommes" qui la savent maintenant "disponible". Ces changements continuels de situation la mèneront lentement à la prise de conscience d'un certain aspect de la société middle-class, qui explique parfaitement les agissements et l'attitude de son mari, à la possibilité d'un autre amour, enfin à sa propre définition de femme d'abord, puis d'être humain indépendant certes, mais toujours vulnérable.

Le thème n'est pas nouveau : Ingmar Bergman et Yannick Bellon (entre autres) l'ont déjà mis en images avec succès. Mais si les courageuses héroïnes de *Scènes de la Vie conjugale* et de *La Femme de Jean* passent, comme Erica, par les mêmes étapes qui conduisent à la compréhension de soi et du monde, elles le font dans le contexte très personnel de l'univers qui leur est familier ; la société nord-américaine ne peut être placée sur le même plan que celle de la Suède ou de la France, et le film de Mazursky nous montre, comme les deux autres, la vulnérabilité de la femme, mais y ajoute un réalisme social et une poésie souriante qui enveloppent *An Unmarried Woman* d'un baume bienfaiteur, de cet humour vrai qui continue d'exister autour des plus tragiques moments de dépression.

En plus d'être un portrait de femme, *An Unmarried Woman* apparaît comme un miroir de la vie moderne, de ses avantages et de ses inconvénients, de ses habitants emportés dans le tourbillon forcené de la vie des villes. La caméra de Mazursky capte discrètement les battements de cœur d'une civilisation en proie à la permissivité la plus joyeuse, mais aussi la plus désespérante, parce que mise en parallèle avec les traditions classiques, elle se transforme en une plaie qu'il devient difficile de refermer sinon de définir. Si le mari d'Erica éclate en sanglots lorsqu'il décide de lui annoncer qu'il voudrait rompre, c'est qu'il se sent complètement déphasé lui-même, ne sachant pas exactement ce qui lui est arrivé. La civilisation contemporaine lui a joué, à lui aussi, un mauvais tour.

Erica, de son côté, n'est pas seule. Elle par-

viendra aux retrouvailles avec elle-même à l'issue d'une démarche en quatre temps et suivant une ligne régulière d'événements.

Au début, c'est l'étape zéro, celle où elle "se dé-marie" physiquement en se débarrassant des affaires de son mari et de l'alliance qu'elle porte au doigt.

Ensuite, première étape, elle essaie la communication avec une seule autre personne. D'abord, sa fille qu'elle redécouvre : Patti a quinze ans, mais elle parle des filles de sa classe qui se font avorter et reçoit dans sa chambre son petit copain pour de longues séances d'étreintes et de baisers. Erica rejette ces attitudes pour elle ne sait quelle raison, mais se ravise lorsque sa fille lui rappelle qu'on est en 1978 et qu'on ne fait plus la cour à une jeune fille comme autrefois. Ensuite, sa psychanalyste, qui lui redonne confiance et qu'elle remet inconsciemment en question lorsqu'elle la voit arriver à une soirée en compagnie d'une étrange jeune fille. A nouveau, dans l'esprit d'Erica, se confrontent deux séries de valeurs.

Deuxième étape : ses trois amies qui lui proposent différentes solutions : engager un bon avocat et écraser le vilain ; laisser les choses suivre leur cours normal ; profiter de l'occasion pour enfin vivre pleinement sa vie. Mazursky décrit l'amitié de ces quatre femmes avec un réalisme transparent, une sincérité totale. Il choisit de les placer en désordre sur un grand lit en train de discuter de leurs vies et de se comparer aux grandes actrices de l'histoire du cinéma. Puis il les aligne au comptoir d'un bar dans une scène mémorable où chacune étale sa solution au problème d'Erica. Celle-ci semble moins s'inquiéter de cela que de l'une de ces femmes qui avoue être tombée amoureuse d'un jeune homme de dix-huit ans. Encore là, Erica assiste, étonnée, au bouleversement des valeurs.

Ce sont les hommes qui constitueront pour elle l'étape définitive. Non pas Charlie, sculpteur sur bois quelque peu excentrique, qui l'embrasse dans son lit, sans se préoccuper un brin de ses besoins psychologiques. Mais plutôt Saul, peintre abstrait, en possession de tous ses moyens, qui sent vibrer cette femme remarquable et parvient à lui inculquer le sentiment de l'amitié qui manquait à toutes ses relations anté-

rieures, y compris celle qui la liait à son mari.

Mazursky nous présente une femme incapable d'accepter la solitude dans une société où tout peut constamment arriver, une créature qui promène sa confusion entre deux univers, dans un monde "double" où l'on peut danser en T-shirt et petite culotte sur la musique de Tchaïkovski et où les nombreuses options brouillent les cartes plutôt qu'autre chose.

Jill Clayburgh n'est devenue vedette qu'après ce film et c'est mille fois tant mieux, car sa vulnérabilité, son innocence par rapport à la vie donnent à son personnage un caractère documentaire, et au film un semblant de reportage social. Piquante, envoûtante, radieuse et ardente à la fois, elle impose, avec délicatesse pourtant, une présence qui touche et laisse transparaître, par quelques tremblements voilés du cœur, une angoisse émotionnelle profonde. Lorsqu'on la voit, dans la scène finale, braver le vent et les rues de New York, aux prises avec son énorme tableau, on se dit que jamais affirmation de la vie ne fut aussi intelligemment montrée à l'écran.

Il n'y a pas de vérités à dire — ou bien, il n'y en a qu'une seule, valable pour tout le monde : nous nous mouvons tant bien que mal dans un monde qu'on nous a imposé et que, une fois devenus adultes, nous avons construit et choisi, avec tout ce qui peut arriver. Dans une situation aussi simple que celle que nous décrit Mazursky, nous dépendons de ce monde, d'une rue, de quelques bons amis, d'une aventure inattendue, d'un dîner accidentel dans un petit restaurant, de quelques bonnes paroles, lancées soi-disant au hasard. Le reste vient tout seul, l'espoir aidant.

Voilà pourquoi, malgré la gravité de son sujet, *An Unmarried Woman* est empreint d'un charme léger et ensoleillé, amical, enjoué et désinvolte.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Paul Mazursky — Scénario : Paul Mazursky — Images : Arthur Ornitz — Musique : Bill Conti — Interprétation : Jill Clayburgh (Erica), Alan Bates (Saul), Michael Murphy (le mari d'Erica), Lisa Lucas (Patti), Cliff Gorman (Charlie) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 124 minutes.



COMING HOME ● On s'explique mal la guerre. De plus en plus, la complexité des problèmes est telle que l'on se retrouve confronté à des situations dont on ne sait apprécier ni les raisons ni les conséquences. L'expérience du Vietnam aura marqué une génération d'Américains. Avec le recul du temps, qui referme les blessures et modifie la vérité, ceux-ci désirent exorciser leur passé. Au cours des prochains mois, plusieurs films dont *Apocalypse Now* et *The Deer Hunter* tenteront - leur existence propre en est la preuve - de justifier cette page de l'histoire. Relevant le voile ainsi, les Américains espèrent-ils tirer une leçon a posteriori et, du même coup, retrouver cette liberté de conscience des peuples ayant atteint leur maturité. *Coming Home* est, en quelque sorte, précurseur de ce mouvement.

1968 - Los Angeles - Les Etats-Unis sont au plus fort du conflit vietnamien. Les mouvements sociaux des années 60 tourmentent l'Amérique. Robert Kennedy, la jeunesse - un certain renouveau, sera bientôt assassiné ; on marchera sur la lune dans moins d'un an.

Dans ce contexte, trois personnages principaux font triangle. Une femme et deux hommes qu'une expérience sépare.

L'un, Bob Hyde, et sa femme Sally forment un couple bourgeois - moyen comme tant d'autres. Capitaine de "Marines", ayant le sens du devoir, il est fier de se battre pour son pays et se prépare pour le front. L'autre, Luke Martin en est revenu ; paraplégique.

Seule, Sally Hyde se met à travailler et devient, peut-être pour prendre part à sa façon à l'activité de son mari, bénévole dans un hôpital de vétérans. Elle avait connu Luke au collège, capitaine de l'équipe de football, jeune et dynamique. Elle le retrouve amer, face à un état qu'il n'accepte pas, transformé sans raison pour une cause en laquelle il ne croit plus.

Une histoire parallèle prend forme. Avec et au travers de Bob, Sally était femme d'officier, sans travail ni aspirations propres ; non satisfaite sexuellement mais pourtant aimante et fidèle :



un bel objet. Au contact de Luke, face à elle-même, on assiste à sa prise de conscience personnelle, à sa radicalisation. Ce phénomène devient le propos principal d'Ashby. Suivent donc, agencés sans originalité, divers événements illustrant l'évolution du processus. Elle emménage face à la mer, achète une voiture sport, délaisse ses robes conventionnelles pour jeans et T-shirt et laisse ses cheveux au naturel. Jadis frustré, Luke, lui, se transforme en un homme exemplaire, conscient, doué d'une grande force de caractère.

Nul n'en doute, ces deux êtres n'accomplissent tant que grâce au soutien mutuel qu'ils s'apportent. Ce qui n'est pas dénué de justesse. Ils cheminent ensemble d'un état initial essentiellement passif vers une revalorisation active et confiante. Face au réalisme de Luke, Sally, prototype d'une certaine inconscience capable de lui faire demander lors de l'une de leurs premières rencontres : "Mais pourquoi es-tu si cynique ?" à un homme lié par des sangles à son lit, finira par tenir des propos acerbes aux femmes d'officiers rédactrices du journal qu'elle côtoie. Luke maîtrise peu à peu son amour-propre blessé tout comme sa chaise roulante et montre la voie aux autres patients. Il ira jusqu'à s'enchaîner aux grilles du poste de recrutement local afin de protester contre le suicide de l'un d'entre eux et de prendre résolument parti contre

un conflit atroce. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et Sally connaît son premier orgasme. Tout cela est fort bien.

La façon dont *Coming Home* prend parti l'est moins. Ashby et ses scénaristes ont tant voulu faire passer leur message qu'ils en ont oublié le réalisme et la délicatesse de l'exercice. Ils sont à la fois juge et parti. Bob Hyde est présenté égoïste, sans charme. Tout ce qui l'entoure paraît malsain. Tourmenté, on n'éprouve aucun regret pour son état. Il rentre lui aussi du Vietnam soumis aux mêmes épreuves que tous mais son expression, son regard sont aussi lugubres qu'avant son départ. (Sans doute ne fut-ce pas un choix judicieux d'acteur pour le rôle). Et d'ailleurs qui dirait qu'il ne rentre pas d'un long congrès de zoologie en Nouvelle-Zélande ? La canne qui lui sert à sa descente d'avion a disparu dès le lendemain. Il ne boîte plus. C'est faire preuve de manque de lucidité que de demander au spectateur de croire Sally lorsqu'elle lui déclare l'aimer encore à son retour.

D'une belle sensualité, la scène d'amour des amants constitue le pôle dramatique du film. Nul besoin, ici, de faire avouer l'évidence à Sally. De la façon dont est mené le récit, on s'attendrait à ce que Bob, découvre l'ultime transformation de sa femme par son comportement lors de leur première nuit. Peut-être serait-ce trop simple ? La relation de sa femme lui est dévoilée par de sympathiques membres du F.B.I. qui crurent bon d'espionner Luke après son geste anti-militariste.

Né du désir de Jane Fonda d'exprimer ses sentiments pacifistes de façon populaire, *Coming Home* commet l'imprudence de ne pas définir clairement ce qu'il veut démontrer. Pourquoi les personnes associées au projet ont-elles cru bon utiliser une histoire d'amour, originale certes, pour nous faire saisir l'influence qu'a eu le Vietnam sur la transformation des moeurs américaines ? Ce précepte accepté, au besoin, pourquoi la rendre par trop évidente et douceuse au point d'en bafouer le réalisme des situations ? Luke au visage angélique, blond, devient un monument de courage, de bonté et d'adresse. Ridiculisant un officier de l'armée devant un groupe d'étudiants, conduisant tel Fangio. De plus, c'est un amant tendre, attentif et délicat; combien

bon. On veut et on peut y croire. Mais c'est trop évident. Les dés sont pipés. Transposons Los Angeles par Pittsburgh, inversons les rôles de Dern et Voight. L'histoire d'amour prend son romantisme. Le procès Vietnamien, déjà translucide, disparaît.

Les patients assistent impuissants au suicide de l'un d'entre eux. Personne ne pense chercher du secours, qui arrive bien entendu trop tard. C'est une certaine ambiguïté qui caractérise *Coming Home*. D'atmosphère touchante et sincère, il y a néanmoins matière à admiration. La condition des soldats-patients nous est révélée par touches réalistes, de façon honnête. Hal Ashby (*Shampoo*, *Bound for Glory*) sait mettre en valeur les acteurs et ceux-ci jouent avec grande justesse. L'intensité et la retenue de leur jeu traduisent bien la sensibilité générale qu'exprime, on ne peut mieux, la scène dans laquelle Luke annonce à Sally, à travers la grille du terrain de basketball de l'hôpital, qu'il vient de recevoir son congé alors qu'elle lui fait part de son départ précipité pour Hong-Kong. L'interprétation de Jon Voight justifie bien le grand prix qu'il vient de se mériter à Cannes. La bande sonore composée d'extraits des Beatles, des Rolling Stones ainsi que de Bob Dylan et Richie Havens reflète la réalité des années 60.

Si les cinéastes américains se penchent sur l'épisode du Vietnam dans l'espoir d'en tirer une morale, le film d'Ashby n'y parvient pas. Le suicide de Bob Hyde est un geste de dépit amoureux plutôt que l'acte de révolte d'un homme transformé. *Coming Home* a sombré dans la complaisance. Ce qui ne gêne en rien l'histoire d'amour. Il est à souhaiter que de prochains films parviendront à mieux cerner une page importante de l'histoire des Etats-Unis dans laquelle, on semble l'oublier, des millions d'Indochinois ont péri.

Marc Letremble

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Hal Ashby — Waldo Salt et Robert C. Jones d'après un sujet de Nancy Dowd — Images : Haskell Wexler — Interprétation : Jane Fonda (Sally Hyde), Jon Voight (Luke Martin), Bruce Dern (Bob Hyde), Penelope Milford (Viola Munson), Robert Carradine (Bill Munson) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 127 minutes.



OUS NOUS SOMMES TANT AIMÉS

● *Nous nous sommes tant aimés* est le neuvième film d'Ettore Scola. Précédemment, nous avons pu voir à Montréal *Affreux, sales et méchants* qui est son dixième film et *Une Journée particulière* qui est son dernier film. Comme si nous devions découvrir cet auteur à reculons. Il ressort toutefois qu'avec ces trois films, Ettore Scola affiche une versatilité étonnante et une maîtrise du cinéma exemplaire. Justement, dans *Nous nous sommes tant aimés*, le cinéma prend une large place.

Le film nous présente trois amis qui ont connu ensemble la guerre et le maquis. Et qui révalent, après la tourmente, d'un monde meilleur. Et c'est durant cette période, qui va de 1946 à 1974, que nous les suivons à travers leur cheminement et leurs aspirations. Ces trois amis qui ne pensaient qu'à changer le monde, faut-il reconnaître avec eux que c'est plutôt eux qui ont été changés par le monde, c'est-à-dire au gré des circonstances de leur vie ? Et précisément le film nous les montre à travers des rencontres qui sont comme des étapes dans leur existence. En somme, le film est une suite au néo-réalisme ou, mieux, marque son évolution. Plutôt que de dénoncer un fait social, le film nous présente trois personnes qui ont connu des expériences significatives. Et ce sont ces circonstances qui les ont faites ce qu'elles sont devenues. D'ailleurs, le film commence par un arrêt devant la villa de Gianni, modeste avocat mué en homme d'affaires important, grâce aux malversations de son beau-père. L'image se fige sur un plongeon qui va se terminer avec la fin du film. Nicola est professeur de latin, mais c'est le cinéma qui l'obsède, et plus spécialement la période du néo-réalisme italien dont il connaît tous les secrets. Emporté, ambiteux, verbeux, marxiste, il délaissera femme et enfant pour tenter sa chance à Rome, en écrivant dans des journaux sous le nom d'Interim. Antonio se contentera de jouer le rôle de brancardier dans un hôpital tenu par des religieuses qu'il ne semble pas priser particulièrement. Mais il a épousé Luciana. Cette Luciana fait le lien entre les trois amis. En effet, elle avait délaissé Antonio pour le séduisant Gianni, puis devant les propos enflammés de Nicola, elle était tombée dans ses bras. Mais c'est à Antonio qu'elle revient définitivement pour le bonheur du couple.



Ces trois amis, aux routes divergentes, finissent toujours par se retrouver et, par leurs propos et par leurs gestes, dessinent deux tableaux complémentaires de l'Italie. D'abord le film nous montre une Italie en proie à ses contradictions. Il y a trente ans, ces jeunes ne songeaient qu'à changer le monde. Voilà qu'ils constatent aujourd'hui qu'ils ont été bouffés par le monde. Nicola n'est qu'une épave, Antonio mène une vie routinière et Gianni s'enlise dans le confort. Rien n'a vraiment changé dans l'Italie d'après-guerre soutenue par les U.S.A. et victime de toutes sortes de compromissions. Et dans le cinéma qui est le second tableau du film ? Eh bien ! le néo-réalisme s'est évanoui dans la pure commercialisation. On voit Federico Fellini (en personne) préparer un plan de *La Dolce Vita*, avec une doublure de la pulpeuse Anita Ekberg. Et ce néo-réalisme tant admiré par Nicola, lui aussi s'est dégonflé. C'est Nicola qui confesse, déconcerté, en voyant de Sica (en personne) : "Lui aussi a dû faire des concessions". C'est bien cela que nous rapporte en grande partie le film. Le passage de l'idée au compromis. D'où conséquemment le côté nostalgique du film et même ce goût un peu amer. Mais il fallait la verve d'Ettore Scola et surtout le talent des trois personnages incarnés par Vittorio Gassman, Nino Manfredi et Stefano Satta Flores pour rendre avec passion et un humour constant les scènes pleines de vitalité qui articulent le film. Il va sans dire que cette chronique de trente années présente allègrement le désenchantement de trois Italiens qui ont vu leur idéal s'effacer. Et la dernière scène, qui nous montre les deux amis devant la villa de

Gianni, arriviste parfait, nous dit assez que, dans la vie, il y a des accommodements et que les transports de la jeunesse finissent trop souvent par s'évanouir d'une façon imprévisible. Gianni peut donc finir son plongeon. Nicola et Antonio peuvent reprendre la route en se chamaillant de plus belle. Les Italiens ont le verger interminable et haut. Mais il n'en demeure pas moins que *Nous nous sommes tant aimés* est un film merveilleux qui dénote, de la part d'Ettore Scola, non seulement un amour du cinéma mais également une souplesse qui prolonge le néo-réalisme, en traduisant les déceptions de trois hommes qui, à l'aube de l'après-guerre, songeaient à une grande fraternité. Tant pis : le monde reste à refaire. *Nous nous sommes tant aimés*, lui, est un film à revoir.

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Ettore Scola — Scénario : Ettore Scola, Age et Scarpelli — Images : Claudio Cirillo — Musique : Armando Trovati — Interprétation : Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elsa), Aldo Fabrizi (Catenacci), avec la participation de Federico Fellini, Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni et Mike Bongiorno — Origine : Italie — 1974 — 118 minutes.

I 900 ● La dialectique peut-elle casser des films ? En paraphrasant le titre conféré à un film kung fu "détourné" par des plaisantins à tendance socialistes, c'est la question qu'on serait tenté de se poser devant l'oeuvre monumentale de Bernardo Bertolucci, malheureusement gâtée par une volonté trop évidente de démonstration politique. 1900, c'est la légende d'un siècle, ce sont quarante-cinq ans de l'histoire de l'Italie tels que vécus par deux garçons nés à quelques minutes d'intervalle sur un domaine agricole de la province d'Emilie, chacun avec un destin fort différent car l'un est un bâtard, fils d'une paysanne pauvre, alors que l'autre est l'héritier éventuel de la propriété. Dès l'abord c'est donc en termes d'affrontement de classes que s'amorce l'intrigue et cette opposition s'accroît progressivement pour culminer en une confrontation violente à l'occasion de la fin du régime fasciste.

Affrontement n'est pas un vain mot, car c'est presque uniquement en termes de dualités et d'antithèses qui se posent les éléments du film, tant dans la peinture du milieu social que dans la caractérisation des personnages. Les deux groupes mis en présence, paysans et propriétaires fonciers, sont concrétisés dès l'abord dans des personnes types, deux aïeux solidement plantés dans la terre qui les a vus naître et tout aussi solidement dressés l'un contre l'autre. Chacun de ces patriarches fête l'ouverture du siècle nouveau par la naissance d'un petit-fils. Les deux enfants vivront de concert, ou en conflit, leur demi-siècle d'histoire, et même davantage si l'on tient compte d'un épilogue plutôt grotesque où on les retrouve en vieillards vindicatifs. Notons que le vieil Alfredo Berlinghieri, propriétaire du domaine a deux fils : l'aîné, fêlard, instable et de moeurs douteuses a quitté, pour s'installer à la ville, la ferme à laquelle son frère cadet, calculateur, envieux et conservateur, est resté attaché et qu'il s'approprie par fraude à la mort du père.

Cela commence donc comme une chronique familiale et se présente en même temps comme un chant du terroir dans un style ample et grandiose apparenté à la tradition de l'opéra italien ; ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'un vagabond annonce la mort de Verdi dès les premières images de l'évocation du passé. Longtemps Luchino Visconti passait pour le plus pur représentant de cette tendance du cinéma italien ; aussi bien ne peut-on s'empêcher de songer au *Guépard* dans la première partie de 1900 et pas seulement à cause de la présence dominante de Burt Lancaster. Ces champs écrasés de soleil, cette famille possédante engoncée dans ses préjugés et ses traditions désuètes, cet alliage intime entre le rythme des images et la trame musicale, autant de signes qui renvoient à l'oeuvre du maître en même temps qu'ils témoignent d'une façon personnelle d'utiliser les moyens d'expression. La vie paysanne en Emilie se déroule avec ses travaux, ses célébrations, ses épreuves et ses luttes dans une suite d'images savamment et élégamment composées et pourtant débordantes de vie. Car tout dans cette première partie est placée sous le signe de la force vitale et un vibrant contraste s'établit entre la génération qui disparaît, celle du siècle précédent, et celle qui apparaît

pour vivre le présent. Au son des ocarinas en pleine lumière du jour, un vieillard découvre que ses forces naturelles l'abandonnent et perd le goût de vivre ; c'est à la fois trivial et pathétique comme un certain tango à Paris. Au son des ocarinas, en pleine lumière du jour, un enfant fier et insolent défie la peur et la mort ; cet enfant c'est le bâtard Olmo dont l'héritier Alfredo recherche l'amitié. Des deux, c'est le petit pauvre qui a le plus de prestance et d'assurance ; couronné de grenouilles qu'il vient de capturer, il ressemble à un sylvain malicieux dont son compagnon, gêné dans un habit conventionnel, mendie presque l'attention. Lorsqu'ils se retrouvent à vingt ans, cette relation demeure jusqu'à ce qu'Alfredo hérite vraiment du domaine familial et profite de l'occasion pour épouser une créature de rêve, Ada, symbole d'un monde aux poursuites intellectuelles qui s'intéresse aux problèmes des travailleurs sans pourtant arriver à se détacher des possédants. Ada semblerait la compagne idéale pour Alfredo, partagé par les mêmes hésitations, mais elle n'arrive pas à équilibrer ses tendances et sombre dans la dépression et l'isolation. Bertolucci aurait-il exprimé en elle quelques-unes de ses propres inquiétudes ? Il contrebalance Ada de toute façon par une saine fille du peuple, gagnée aux idées de lutte, qu'il accorde en compagne à Olmo.

Quoi qu'il en soit, la période d'énergie vitale est terminée ; on entre dans une ère sombre, celle du fascisme représenté par le bien nommé



Attila, simple intendant qui devient ordonnateur de vie et de mort et fait trembler son maître lui-même. Du coup le réalisateur abandonne la description naturaliste pour tomber dans la caricature pure et simple : son Attila cumule tous les vices et toutes les cruautés et est flanqué d'une compagne en qui s'expriment toutes les tendances morbides de la classe bourgeoise. Suivra un catalogue d'horreurs présentées en images éloquentes propres à faire frémir le spectateur au cœur socialement bien situé. Du coup aussi ses deux héros acquièrent une attitude étrangement passive et s'effacent dans le paysage. Il n'est pas nécessaire d'avoir vécu en Italie pour sentir la charge et voir le film prendre l'allure d'un pamphlet où tous les coups, même bas, sont bons. Le lyrisme s'exprime maintenant en accents hystériques et simplistes. C'est comme si avec la disparition des deux grands-pères, le centre de gravité de l'oeuvre s'était perdue ; aucun des personnages maintenant dessinés n'arrivera à la plénitude nuancée de ceux-là. Il n'y a plus sur scène que des pantins symboliques manoeuvrés à des fins d'éducation populaire et le didactisme atteint son point culminant dans un simili-procès où le peuple juge ses oppresseurs ou présumés tels avec déploiement de drapeaux rouges, mouvements de foules à la Jancso, déclamation de slogans et appels directs au public spectateur. C'est comme si Bertolucci, après le succès ambigu du *Tango*, avait voulu témoigner pour rassurer ses amis, de la ligne dure et pure de sa pensée sociale.

On se trouve donc devant une oeuvre mitigée avec des moments superbes, surtout dans la première partie et des passages embarrassants par leur simplification outrée. Et pourtant tout cela bouge et émeut sous la conduite d'un cinéaste au talent ravageur, capable d'envoies extraordinaires et maître de son expression même dans les passages les plus agaçants ; lorsqu'il n'éblouit pas, il provoque avec un plaisir non déguisé par ses audaces inutilement soulignées.

Les interprètes ont tendance à se perdre dans une fresque aussi ambitieuse ; c'est le cas des protagonistes Robert De Niro et Gérard Depardieu qui ont tous deux composé ailleurs des personnages beaucoup plus complexes et fouillés, de Stefania Sandrelli quasi oubliée dans un rôle

éclair, de Dominique Sanda, trop éthérée et vaguement conçue, et surtout de Donald Sutherland et Laura Betti gaspillés dans des créations unidimensionnelles. Saluons Burt Lancaster et Sterling Hayden, impressionnants vieillards, le premier surtout dont la présence est si écrasante que le film ne se rétablit jamais de son départ.

L'oeuvre existe pourtant avec ses qualités et ses défauts et, malgré tout, c'est un morceau superbe. On connaît les tribulations qu'a connues son auteur pour en maintenir au mieux l'intégrité et il faut féliciter le public montréalais qui a plébiscité la version longue. Dans les traditions actuelles de la distribution, c'est déjà un tour de force que d'avoir réussi à engager les fonds d'entreprises financières occidentales dans un projet à tendance aussi nettement socialiste. Mais l'effort semble avoir épuisé le cinéaste et l'on attend encore des précisions sur ses prochaines opérations.

Robert-Claude Bérubé

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Bernardo Bertolucci — *Scénario* : Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli et Giuseppe Bertolucci — *Images* : Vittorio Storaro — *Musique* : Ennio Morricone — *Interprétation* : Robert De Niro (Alfredo), Gérard Depardieu (Olmo), Dominique Sanda (Ada), Donald Sutherland (Attila), Laura Betti (Regina), Burt Lancaster (Alfredo le vieux), Sterling Hayden (Leo Dalco), Stefania Sandrelli (Anita), Alida Valli (Mme Piappi), Romolo Valli (le père d'Alfredo), Werner Bruhns (l'oncle Ottavio), Paolo Pavesi (Alfredo enfant), Roberto Macanti (Olmo enfant) — *Origine* : Italie — 1976 — 117 minutes.

L E PAYS BLEU ● Un petit film, aux apparences douces et tranquilles comme un étang, et qui peut cependant s'entrouvrir, au moment le plus inattendu, sur un univers chaotique et angoissant. On connaît déjà la tendresse de Tacchella, à la *Cousin, Cousine*, douce-amère et le rire au bord des larmes. Un équilibre fragile, une tentative de réconciliation entre la vérité du cœur et la réalité de la vie. On a parlé à tort de la légèreté de Tacchella, de son incapacité de



traiter de la souffrance humaine. Sans doute, Tacchella n'est pas morbide et ses pirouettes peuvent sembler une façon frivole de se déprendre de l'analyse sérieuse. Mais alors n'est-ce pas la vie que de voir un homme qui tente de se suicider un dimanche après-midi, au milieu d'une fête joyeuse, parmi les rires et le vin, après avoir essayé vainement d'attirer l'attention de ceux-qui-l'aiment-bien-pourtant. Tacchella sait exploiter la franchise de ses personnages : Louise dont le regard bleu nous mène loin et Mathias à l'exubérance méditerranéenne qui sous-entend des valeurs oubliées par le monde moderne. *Le Pays bleu* réussit bien cet amalgame du passé et du futur. On y opère un retour à des attitudes humaines, telle que la présence bénéfique des personnes âgées qu'on laisse nous entourer de leur chaleureuse sagesse (les parents Mathias) et, d'un autre côté, une recherche intransigeante de la vérité dans la relation amoureuse (amour entre Louise et Mathias). Est-ce donc si simple ce mariage d'amour entre la sagesse de nos pères et notre fureur de vivre ?

Louise, une jeune fille infirmière a décidé de fuir la vie trépidante de Paris. La Provence l'accueille de tout son soleil et de sa campagne généreuse. Elle s'y installe "pour la vie" et invite le village à casser la croute. Mathias, qui devient naturellement son ami, est déjà installé dans une vie paisible, du moins en apparence. Ils apprendront à se respecter, profondément,

à ne pas vivre ensemble tout en étant très unis. Ils s'aideront à mettre en pratique des théories sur la liberté qu'ils étaient trop sûrs de posséder. Ils arriveront à s'accompagner véritablement l'un et l'autre dans la vie, sans se donner des rôles. Ils essaieront de répandre autour d'eux le bonheur, sans distinction d'âge ni de classe sociale, au sein de leur petite communauté. Ce voyage que Mathias offre aux habitants du village n'est pas que symbolique ; il préfigure ce qui commence à hanter l'esprit de nos contemporains, soit le retour à un environnement à l'échelle humaine. Et pourtant... ces maisons de pierres accrochées aux flancs de vertes collines, leurs feux dans la cheminée qui crépitent sous les yeux de citadins aux joues fraîchement rougies par la campagne, des vieux qui s'aiment, un pays où on est né et où on veut mourir : tout cela serait d'un simplisme désarmant sans la vertu que possède Tacchella de glisser, sans insister, ni expliquer, de la même façon que se déroule la vie, sur les héroïsmes comme sur les ridicules des hommes. Ce style linéaire, entrecoupé de situations soigneusement minutées, et des mises en scène aux allures banales dans des cadres de propagande touristique, sont en quelque sorte la matière à laquelle le cinéaste insuffle une âme. Et ce n'est pas un travail banal ; pas plus que ne le sont les films de Tacchella. Seulement, il faut être attentif. Aucun éclat ne vient nous éveiller. *Le Pays bleu* est celui de ceux qui aiment la vie et la respirent profondément, doucement...

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation, scénario et dialogues : Jean-Charles Tacchella — Images : Edmond Séchan — Musique : Gérard Anfosso — Interprétation : Brigitte Fossey (Louise), Jacques Serres (Mathias), Ginette Garcin (Zoé), Armand Meffre (Moïse), Ginette Mathieu (Manon), Roger Cruzet (Fernand), Albert Diepu (Armand), Pia Courcelle (sa femme, Lucette), Georges Lucas (Fouchard), Anne Roudier (la maman de Mathias), Henri Crémieux (le père de Mathias), Théo Savon (Félicien), Pierre Maguelon (Clovis), Dora Doll (sa femme Mathilde), Micheline Bourday (Vanessa), Pierre Londiche (Mercier) — Origine : France — 1977 — 102 minutes.

L'AMI AMÉRICAIN ● À New York, Tom Ripley rend visite à un peintre qui fabrique des tableaux signés du nom de Dorwatt qu'on dit n'être plus de ce monde. Tom achète ces tableaux pour

les revendre à Hambourg. Il s'adonne à ce trafic comme pour tromper son mal de vivre ou pour satisfaire son goût des voyages. Il nous déclare : "Je veux aller où va ce fleuve". Il se laisse aller au hasard des dérives et des rencontres. Il avoue à son magnétophone : "Je sais de moins en moins ce que je suis et qui est n'importe qui". Affublé d'un chapeau de cow-boy, il déambule dans la vie comme un adolescent égaré entre deux mondes.

À Hambourg, Jonathan Zimmerman mène la vie toute simple d'un artisan-encadreur. Agé de trente-cinq ans, il semble mener la vie heureuse d'un homme qui jouit de l'affection d'une femme et d'un enfant. Malheureusement, il est atteint d'une leucémie qui lui laisse peu d'illusion sur la longévité de son bonheur.

À Paris, Minot cherche un tueur pour supprimer sur place une personne d'une certaine organisation de la mafia. Il est question aussi d'une autre personne à abattre appartenant à une autre organisation.

Pour trouver ce tueur à gages, Minot rencontre Tom Ripley qui se doit de lui rendre ce service. Pourquoi doit-il lui rendre ce service ? Les renseignements contenus dans le film sont très avares sur ce point. Il nous faudra accepter le fait sans le discuter, comme cela se produira pour plusieurs événements. Ripley suggère à Minot de faire appel à Zimmerman qu'il a rencontré au hasard d'une vente de tableaux. Rencontre dont l'abordage s'avérerait peu sympathique, puisque Jonathan lui avouera qu'il n'aime pas ceux qui investissent dans les tableaux. Peu à peu, un lien de complicité semble se nouer entre les deux protagonistes. Minot sait que Jonathan est atteint de leucémie. Et c'est fort de ce renseignement qu'il entraînera Jonathan chez un spécialiste de Paris. Minot ira jusqu'à lui fabriquer un faux dossier médical.

L'Ami américain contient tous les ingrédients d'un bon thriller américain. Mais Wenders veut dépasser les limites du genre axé essentiellement sur l'action. Pourtant, s'il y a une chose

claire dans ce film, c'est bien l'hommage rendu à l'art cinématographique et spécialement au drame policier, genre qui a connu ses heures de gloire tout au long de l'histoire du cinéma. Genre dans lequel les Américains sont passés maîtres.

Par exemple, pour s'en convaincre, on peut s'amuser à relever le nombre impressionnant de réalisateurs jouant des rôles d'acteurs dans *L'Ami américain*. On reconnaît Nicholas Ray dans le rôle du peintre qui signe les tableaux de Derwatt, Samuel Fuller dans celui d'un gangster, Gérard Blain dans le rôle de Minot, Dennis Hopper qui incarne Tom Ripley, Daniel Schmid, le mafioso à abattre, Jean Eustache en ami compatissant, sans oublier Peter Lilienthal. On dit que le premier meurtre perpétré dans les escaliers roulants du R.E.R. à la Défense de Paris, sous l'oeil des caméras de télévision, se veut un hommage au dernier film de Fritz Lang. Il y a sûrement d'autres hommages. Mais ils sont tellement intégrés dans la mouvance générale du film qu'ils ne s'affichent pas comme des citations encombrantes. Pensons à l'enfant fasciné par le praxinoscope et la locomotive de western qui défile sur sa lampe de chevet. Cette fascination nous renvoie à tout ce qu'il y a de faux et de vrai dans la magie du cinéma. Faux mouvements provoqués par des illusions d'optique. Faux tableaux. Fausses pistes. Illusions plus impressionnantes que la plate réalité qui ne nous fait pas réfléchir. Mensonges qui, lorsqu'ils sont bien organisés, nous font découvrir certaines vérités de la vie quotidienne face à la mort lente. L'art se nourrissant d'artifices, une matière bien organisée peut s'avérer plus riche que nature.

Avec Wim Wenders, dans ce film, la psychologie du comportement criminel n'est pas soumise essentiellement à une action qui répondrait à une logique des événements. Chaque personnage ici se promène avec son cortège de mystères et de pourquoi. Wenders semble davantage intéressé par les motifs qui poussent ses personnages à poser tel ou tel geste que par la logique implacable qui pousse un homme à la remorque de son passé à commettre un acte criminel, une fois qu'il a mis les pieds à l'intérieur d'un cercle infernal. *L'Ami américain* pourrait se comparer à une toile d'araignée dont les fils seraient tis-

sés comme à notre insu avec juste ce qu'il faut de surface pour en imaginer les ramifications complexes. Le centre de cette toile cacherait un piège mortel.

Les personnages nous donnent parfois l'impression d'être les ombres d'eux-mêmes : on connaît peu de choses sur leur passé. Pourtant, leur incarnation à l'écran jouit d'une épaisseur certaine, parce qu'on n'oublie pas leur visage et leur allure. Notre curiosité désirerait en savoir beaucoup plus sur les mobiles qui les poussent à agir : le suspense y gagnerait du mordant. Mais, Wenders ne semble pas très préoccupé par le suspense. Prenons à témoin la séquence du premier meurtre dans le métro de Paris. Il y avait là matière à un suspense haletant. A l'intérieur de cadrages bien étudiés, Zimmerman fait preuve d'une si grande maladresse que cela frise l'inconscience venant désamorcer notre tension. Il oublie parfois de cacher son arme. Il trouve le moyen de se blesser au visage... Enfin, tout ce qu'il faut pour attirer l'attention sur lui, alors qu'on lui a donné comme consigne de se comporter le plus simplement du monde, pour étouffer dans l'anonymat des foules tout soupçon de culpabilité. Et, pour couronner le tout, après son acte criminel, il prend la poudre d'escampette, comme s'il était poursuivi par plusieurs policiers. Ce qui n'est pas le cas, puisque le vide s'était créé autour de lui comme par enchantement.

On comprend que Jonathan a été choisi, parce qu'il n'avait rien d'un criminel et parce



qu'il n'avait aucun lien avec l'organisation. Mais on comprend plus difficilement pourquoi Zimmerman a accepté ce marché qui ne cadre pas avec sa vie d'homme honnête. Atteint d'une leucémie qui lui laisse peu ou prou de temps à vivre, on peut penser qu'il joue sa vie en désespoir de cause. On peut deviner aussi qu'il n'agit que pour l'argent. Histoire de ne pas laisser sa petite famille dans le besoin après sa mort. On pourrait chercher l'explication du côté de l'amitié qui le lie à Ripley. Un meurtre par amitié ? On hésite à mettre sur le dos de cette dernière motivation toute la démarche bigarrée d'un Jonathan, même s'il ment effrontément à sa femme au profit de ses nouveaux liens qui semblent l'accaparer jalousement. Supprimer froidement des vies pour celui qu'on aime ? Par contre, lors du deuxième meurtre, les efforts de Ripley pour venir en aide à Jonathan afin de le soustraire à l'influence maléfique de Minot nous en disent long sur "l'amitié virile" qui prend la forme d'un transfert d'influence. Mais, encore là, Ripley avouera l'impossibilité de cette amitié.

On voyage beaucoup d'un pays à un autre par train, en avion et en automobiles. Sans omettre ascenseurs et manèges. Tous ces transports servent de cadres à l'action. La ville nous est présentée comme un enfer moderne rongé par plusieurs virus : la politique, la pègre et la solitude. Pas de place pour les clichés : c'est à peine si on entrevoit la tour Eiffel.

A propos de *L'Ami américain*, on a parlé de thriller métaphysique, de faux film policier, de jeux d'esthètes très subtils et d'une méditation sur l'angoisse que charrient nos cités modernes. J'y vois surtout un voyage en profondeur à l'intérieur de plusieurs genres, comme pour mieux les interroger dans leur vraisemblance spécifique. Nous sommes invités à comprendre le film — comme on peut le faire dans la vie — en regardant derrière la fenêtre d'une maison, d'un train et d'une voiture. Nous observons des comportements, sans avoir sous la main le curriculum vitae ou tous les dossiers concernant les personnages. Ils n'en sont pas moins vivants, même s'ils cherchent à apprivoiser leur propre mort, comme chacun désire le faire plus ou moins consciemment dans la vie de tous les jours. Le film pourra paraître à certains difficile à apprivoiser. Les

oeuvres denses se laissent souvent désirer. Comme dans la vie, les choses profondes se dérobent derrière les apparences et nécessitent un abordage sympathique pour dévoiler une partie de leur richesse intérieure.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Wim Wenders — Scénario : Wim Wenders, d'après le roman "Ripley's Game" de Patricia Highsmith — Images : Robby Müller — Musique : Jürgen Knieper — Interprétation : Bruno Ganz (Jonathan Zimmerman), Lisa Kreuzer (l'épouse de Jonathan), Dennis Hopper (Tom Ripley), Gérard Blain (Minot) — Origine : Allemagne — 1977 — 123 minutes.

THE FURY ● Poursuivant le décodage dramatique des phénomènes paranormaux, le fascinant Brian De Palma nous livre, dans ce dernier essai horrifico-poétique, ses idées sur la télékinésie, la mort voulue par la pensée, et l'avenir de la race humaine (possible). *Carrie* se penchait sur un phénomène isolé et dramatique par lui-même, expérience traumatisante individuelle finissant avec le film. *The Fury* universalise le problème, en quelque sorte : à côté, ou en deça de l'anecdote, si l'on peut dire, on est amené à se poser la question d'une humanité possible, douée justement des pouvoirs inimaginables, dont on recherche les représentants aujourd'hui comme des monstres destructeurs, mais nécessaires, et que demain on honorera comme les fondements de la nouvelle race. Le fantastique débouche ici sur la science-fiction - ou devrais-je dire l'anticipation ? Et le fait que le film se résoud partiellement par la mort nécessaire du garçon n'enlève rien à la conclusion finale : la jeune fille douée des mêmes pouvoirs, continue, elle, vers un avenir qu'on peut espérer débarrassé de méchants qui sont littéralement volatilisés pour avoir voulu, comme Prométhée, s'appropriier, mais pour des fins maléfiques et personnelles, les pouvoirs - littéralement - des dieux. Il faut que les éléments troubles, maléfiques, disparaissent, pour laisser place aux éléments purs et nouveaux, la fille-mère porteuse du germe de l'humanité future...

JUILLET 1978



On voit que De Palma est monté d'un cran, et touche maintenant au destin supérieur de l'Homme. En d'autres termes, il suit, logiquement et fermement un chemin ascendant et remarquablement constant : *Sisters*, film d'horreur pure, se doublait d'une intrigue policière ingénieuse et bien menée ; *Phantom of Paradise*, en plus d'être un hommage aux grands classiques, affirmait une nouvelle maîtrise technique, tant sur la matière que sur la forme ; *Obsession*, moins rigoureux, mais admirablement monté (la faiblesse résidait dans le scénario) nous fait atteindre un moment avant le remarquable *Carrie*, film clos sur lui-même, d'une implacable puissance et supérieurement construit ; nous avons maintenant *The Fury*, ouvrant sur le cosmique, en attendant le film de science-fiction auquel, en principe, De Palma s'attaque cet été.

Sur le plan technique, *The Fury* n'innove pas nécessairement, mais les cadrages, le montage, et surtout l'enchaînement des séquences proposent une construction : au début, grandes séquences lentes et - apparemment - maladroitement du père désemparé à la recherche de son fils ; puis, vers le milieu du film, le rythme s'accélère : la piste est trouvée, suivie, et menée sans faille jusqu'à sa conclusion ultime. Le génie de De Palma, ici, est d'avoir su victorieusement mêler quatre rythmes différents (le garçon, la fille, le père et le "méchant") à la manière d'une fugue musicale, et de résoudre en contrepoint - puisque nous sommes dans l'analogie musicale - chacun de ces rythmes, au moment opportun.

37

C'est donc jusqu'ici, et pour moi, le film le plus achevé, le plus intéressant de De Palma, un film littéralement envoûtant, admirablement monté et dirigé, et non négligeable sur le plan des idées. Je souligne qu'un second visionnement permet d'apprécier en profondeur les intentions comme la technique de De Palma : et c'est probablement pour cette raison que le film n'a pas eu le succès populaire de *Carrie* ou *Phantom*; il va trop loin, trop vite et trop bien pour que le public, habitué au niveau le plus bas, (*Carrie* n'était pas à ce niveau, Dieu m'en garde, mais c'était un film "accessible") puisse délirer en connaissance de cause. Attendons la suite - pour ma part avec impatience.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — *Réalisation* : Brian De Palma — *Scénario* : John Farris, d'après son roman — *Images* : Richard H. Kline — *Musique* : John Williams. — *Interprétation* : Kirk Douglas (Peter), John Cassavetes (Childress) Carrie Snodgrass (Hester), Charles Durning (Dr. MacKeaver), Amy Irving (Gillian), Fiona Lewis (Susan), Andrew Stephens (Robin). *Origine* : Etats-Unis — 1978 — 118 minutes.

FI.S.T. ● Dans F.I.S.T., du Canadien d'origine Norman Jewison, Sylvester Stallone interprète le rôle de Johnny Kovak, un immigré polonais qui va devenir le chef du plus puissant syndicat américain. Le film débute à la fin des années 30 au moment où les camionneurs américains vivent dans la peur d'être congédiés du jour au lendemain par les patrons tout-puissants. Rien ne protège l'ouvrier. Nous sommes plongés dans le Moyen Age du syndicalisme. Les sombres couleurs nocturnes et les mordorés étouffés parlent d'un monde aux contours mal définis et régi par la crainte de s'opposer aux volontés du patronat. C'est dans cette atmosphère de silence trouble que Johnny Kovak prend la parole, pousse les camionneurs à revendiquer ouvertement leurs droits, organise des coalitions contre la tyrannie des employeurs et proclame que l'union fait la force. Le film suit l'évolution d'un homme qui progressivement en arrivera à croire que la fin justifie les moyens. L'ascension au pouvoir de

Johnny Kovak ne se fera pas sans heurts, sans compromis et sans manigances véreuses. Le chef syndical sera rongé par la corruption et devra inévitablement être appelé à comparaître devant une commission sénatoriale chargée d'enquêter sur les relations nouées par le dirigeant syndical avec l'une des têtes du crime organisé. L'enquête sera menée par le sénateur Andrew Madison subtilement interprété par un Rod Steiger en très grande forme.

Le scénario écrit par Joe Eszterhas et Sylvester Stallone est construit sur le principe dramatique de la montée et de la chute d'un homme aveuglé par l'ambition et la soif du pouvoir. Il englobe trente ans de la vie syndicale américaine sans pourtant nous faire ressentir et connaître profondément comment s'est développé le syndicat des camionneurs américains. Les affrontements entre patrons et ouvriers sont dépeints de façon essentiellement mélodramatique. Les victoires remportées par les syndiqués paraissent avoir été programmées par des scénaristes désireux de simplifier au maximum les fluctuations de l'Histoire, de passer sous silence les luttes quotidiennes dénuées de clinquant épique et de ne pas tenir compte de tous les subtils conflits de classe et d'intérêt ayant joué un rôle prépondérant dans la création et l'implantation du syndicalisme aux Etats-Unis. Certes, F.I.S.T. n'est pas un film sur l'évolution du mouvement syndical américain, mais comme il est axé sur les métamorphoses d'un leader syndical, le spectateur pouvait s'attendre à voir traiter sérieusement la complexité d'une longue et difficile lutte pour la reconnaissance des droits de l'ouvrier. Les réalités sociales et historiques ne forment ici qu'un arrière-plan très flou et très obscur ayant servi de toile de fond pour mettre en relief les réussites et les faux pas du héros : Johnny Kovak. F.I.S.T. souffre d'un manque de précision historique. On passe d'une décennie à l'autre sans avoir la possibilité de cerner de près comment se fait et se vit l'Histoire.

Et que penser de Johnny Kovak ? Norman Jewison et ses scénaristes oscillent entre une sympathie non déguisée et une condamnation imprécise des faits et gestes du personnage. Lorsqu'il se bat pour défendre la cause et les droits des camionneurs exploités, Johnny nous apparaît comme un être courageux, dénué de toute ambition personnelle et hanté par un besoin obses-



sionnel de voir triompher l'égalité et la justice. Or, la pureté du héros sera altérée au moment où il devra recourir à des moyens malhonnêtes et illégaux pour forcer un chef syndical à faire adhérer ses membres au syndicat national. Johnny fera appel aux services d'un mafioso tout en évitant de contracter des liens d'amitié. Jewison nous fait clairement comprendre que le pouvoir corrompé mais que Johnny n'a pas trahi la cause et les intérêts qu'il défend. N'oublions pas que Stallone est en partie responsable de la rédaction du scénario. Nul doute qu'il a bien pris soin de ne pas se confier un rôle qui lui attirait l'antipathie des spectateurs. Johnny Kovak utilise donc des moyens corrompus pour parvenir à de nobles fins. C'est la façon qu'ont trouvé Eszterhas, Stallone et Jewison pour que le spectateur ne se retourne pas contre le héros.

F.I.S.T. est un film lourd et démagogique dans lequel Jewison s'est mis entièrement au service de son interprète principal. Le culte de la vedette éclipse tout. Les comédiens qui gravitent autour de Stallone ne restent jamais trop longtemps sur l'écran. Le spectateur ne doit jamais oublier qui est le pôle d'attraction. Malheureusement, Sylvester Stallone joue avec une auto-satisfaction et une assurance hautaine qui ne laissent aucune place au doute, à la nuance, à la fragilité et à la complexité. Son Johnny Kovak est un bloc de marbre grossièrement taillé. Après le succès inespéré qu'il a remporté dans Rocky, Stallone s'est confortablement assis sur ses lau-

riers et a cru que sa stature suffirait à donner vie à Johnny Kovak. Dans F.I.S.T. son jeu est atonal, superficiel et essentiellement centré sur lui-même. Stallone ne s'intéresse aux comédiens qui l'entourent que dans la mesure où ils peuvent mieux l'aider à se placer sous les feux de la rampe. L'académisme de la mise en scène est parfaitement adaptée au propos réactionnaire des scénaristes et se plie à tous les caprices de sa vedette. Peut-on croire que Norman Jewison soit le réalisateur du sensible et vibrant *Fiddler on the Roof* ?

André Leroux

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Norman Jewison — Scénario : Joe Eszterhas et Sylvester Stallone — Images : Laslo Kovacs — Musique : Bill Conti — Interprétation : Sylvester Stallone (Johnny Kovak), Rod Steiger (Andrew Madison), Peter Boyle (Max Graham), Melinda Dillon (Anna Zerinkas), David Hoffman (Abe Belkin), Tony LoBianco (Babe Milano), Kevin Conway (Vince Doyle), Cassi Yates (Molly), Peter Donat (Arthur St Claire) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 145 minutes.

R AISON D'ÊTRE ● *Raison d'être*, c'est du cinéma-vérité qui s'attache à deux personnes atteintes d'un cancer les menaçant de mort devant l'incapacité de la médecine à contrer cette maladie qui ronge férocement des êtres humains avec l'outrecuidance d'un mal qui répand la terreur dans nos sociétés modernes. Au Québec, on compte 20 000 nouveaux cas par année.

François et Micheline ont accepté de témoigner devant la caméra d'Yves Dion. Ce qui est très courageux de leur part. On aurait pu craindre un certain exhibitionnisme de la part des deux personnages sérieusement menacés de mort. Mais il n'en est rien. Même si Micheline avoue qu'elle sent le besoin de "se déguiser" face à la caméra, on comprend que ce maquillage fait partie de sa raison d'être qui la pousse à ne pas se laisser aller à la négligence. Si elle accepte de se confier ainsi à la caméra, c'est une façon pour elle le dire au revoir à toute la parenté. C'est aussi simple que cela. Et c'est admirable. Dans la logique de cette attitude, le spectateur répond naturellement par une sympathie qui s'installe

d'une façon tenace au coeur de sa raison de vivre.

"Demain, la mort. Dans six mois, dix ou quinze, ce sera la fin. Désolé, la science ne peut plus rien pour vous. Comment envisager pour soi-même pareille réalité ? Comment réagiront l'entourage, le milieu médical, la société ? Quel sort réserve-t-on à celui qui va mourir ? Dans cent ans, écrit le réalisateur Yves Dion, tous ceux qui lisent ce texte seront morts, tous sans exception, tous, tous, tous. Tout mon être se révolte en écrivant ces mots et j'ai peur. Je panique. Et pourtant, je dois m'y faire... J'ai donc vécu à travers Micheline ma propre mort par procuration. C'est comme si je lui avais demandé de mourir à ma place..."

Le réalisateur n'envisage pas de faire de nous des voyeurs, même si la caméra sert de confidente qui se nourrit de réflexions intimes. Ce qui nous vaut plusieurs dialogues ou monologues. On sent que les deux malades sont conscients de la présence de la caméra et, partant, de toute l'équipe technique. Yves Dion ne filme pas à leur insu. Il ne veut pas nous donner l'impression de traquer des êtres en plein désarroi. Il profite des moments de grande lucidité pour leur permettre de nous communiquer ce qu'ils veulent bien nous révéler. On entend même le réalisateur poser des questions, alors que dans certains films on coupe au montage ces interrogations pour donner davantage dans le genre "propos et confidences". Autre constat en faveur de l'honnêteté du réalisateur : par respect et par pudeur, il ne filme pas nos deux malades en état de crise. Par exemple, vers la fin, quand Micheline est victime d'une métastase qui l'oblige à réintégrer l'hôpital en ambulance, Yves Dion braque sa caméra sur le toit du véhicule et laisse décrire par une assistante les derniers moments d'une vie qui avait approché la mort.

François, âgé de 41 ans, n'accepte pas facilement l'épreuve qui s'abat sur lui comme un vautour. Tout lui paraît d'autant plus absurde que la solitude s'acharne sur lui à la suite d'un divorce qui le sépare de ses enfants qui représentent sa seule raison de vivre. Il n'accepte pas le fait d'avoir été le dernier informé au sujet de la gravité de son mal. Il aimerait trouver un sens à la maladie, à la vie et à la mort. Il s'interroge sé-

rieusement sur l'utilité de sa vie agitée qui a fait de lui une machine à gagner de l'argent pour faire vivre une famille qu'il n'a pas eu le temps de voir. Lui qui voulait tout recommencer à neuf n'arrive pas à trouver une certaine foi dans la vie. Mais à quoi s'accrocher ? Il arrive à se sentir comme un lépreux qui n'a plus sa place dans la vie. Vivre sa mort, c'est pénible pour celui qui la traîne. Une mort subite lui semblerait moins cruelle. Finalement, il avoue que la mort, c'est la plus belle délivrance, puisqu'il ne lui reste plus rien. La présence de la caméra n'aura pas été inutile pour François : elle lui aura donné l'occasion de faire part à quelqu'un de son désespoir qui, de connivence avec la solitude, avait éloigné tout interlocuteur valable. Ce dont il avait grand besoin pour sortir de cette impasse tragique.

Micheline n'est âgée que de 29 ans. Elle a un mari qui l'aime. Ils ont deux enfants. Elle voit venir la mort avec sérénité. Elle profite de ce temps d'arrêt dans ses activités coutumières pour déguster la vie comme on peut le faire d'un fruit mûr en prenant le temps d'admirer les fleurs, un beau ciel bleu et les gens qui vous entourent. Elle découvre l'importance des mains qui la poussent à écrire, bien qu'elle souffre de faire jouer par son mari le rôle d'infirmier. Pour ce dernier, le plus grave, c'est de savoir qu'elle va mourir. On célèbre dans l'allégresse le trentième anniversaire de naissance de Micheline. Tous deux en profitent pour approfondir le sens de leur vie conjugale. La vie du couple, pour eux, c'est une certaine complicité qui fait qu'à un moment donné on devient un sans perdre son individualité. Elle



se sent une personne très ordinaire, mais elle est consciente de pouvoir apporter des choses aux gens : leur dire que la vie est merveilleuse. A ses yeux, la mort ne débouche pas sur le néant. C'est la grande retrouvaille avec ceux qui sont déjà partis. C'est une sorte de "party" avec ceux qu'elle a aimés. Ce qu'elle n'aime pas dans la souffrance, c'est le fait de devenir égoïste, parce qu'on ne veut plus voir ceux qu'on aime.

Avant le grand départ, elle s'évertue à tout mettre en ordre face à la cérémonie d'adieu et à la donation de son corps à la science. Elle envisage même que son mari continuera sa vie avec une autre femme. C'est sous la surveillance d'une lucidité étonnante qu'elle entrera dans une agonie qui a été calme, malgré la souffrance qui la tenaillait. Elle a refusé la morphine toutes les quatre heures. Sur demande seulement. Comme pour nous signifier qu'elle restait maîtresse de sa souffrance. Sa dernière parole s'adresse à son mari : "Je t'aime !"

On peut parler avec un détachement de clinicien de la mort des autres, comme si ça n'arrivait qu'aux autres. Mais parler de sa propre mort avec le détachement lucide de Micheline a réveillé en moi un sentiment d'admiration qui s'accompagne d'un souhait : avoir le courage d'en faire autant face à ma propre mort.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Yves Dion — Images: André-Luc Dupont — Montage: Yves Dion — Recherches: Yves Dion, Jean-Yves Roy — Participation: madame Huberte Pineau, le docteur Flore Fournelle Le Buis, le docteur Guy St-Arnaud, madame Pierrette Lambert, le docteur Yvan Méthot, madame Margaret Farley — Origine: Canada (Québec) — 1977 — 79 minutes.



THE LAST WALTZ ● C'est le titre du dernier film de Martin Scorsese. C'est aussi le titre du dernier concert de The Band, le jour de l'Action de Grâce 1976.

Documentaire de concert-rock, *The Last Waltz* restera à jamais témoin fidèle de cette célébration. Remarquable témoin pour deux raisons. Le brio, la maîtrise du réalisateur et la qualité de l'événement-sujet.

Pour mettre un terme à leur carrière de groupe, Robbie Robertson, Rick Danko, Levon Helm, Garth Hudson et Richard Manuel ont choisi le Winterland de San Francisco, là même où ils avaient célébré leur notoriété en 1969. Formé 8 années plus tôt, connus comme The Hawks, ils avaient jusqu'alors tenu le second plan derrière des vedettes établies. Parallèlement, et un peu grâce à ce rôle de soutien, ils ont développé un style qui adjoint un éventail d'influences indépendantes. Leur travail démontre un profond respect des traditions musicales américaines. Tous les aspects de celles-ci : jazz, folk, country et soul participent à leur musique en un mélange d'une savoureuse richesse. Ayant survécu à plusieurs évolutions au sein d'un milieu dont les exigences correspondent aux modifications naturelles ou forcées des cultures, The Band représente une certaine constance. Leur désir d'être en accord, malgré les modes, avec les racines immuables d'une forme d'expression qu'ils maîtrisent en est sans doute la raison primordiale.

Leur concert de 1976 est plus que l'ultime représentation d'un groupe vieillissant. Plus aussi que l'adieu après 16 ans à un mode de vie difficile. C'est une rétrospective, un trait tiré sur les années 60. La musique de The Band fut celle d'une époque, d'une génération. La célébration devait être à la mesure de l'événement qui lui était sous-jacent. La liste des invités-participants en est un reflet fidèle.

Robbie Robertson ne voulait pas laisser passer une telle occasion. Quand reverrait-on bientôt, sur une même scène Bob Dylan, Van Morrison Muddy Waters, Joni Mitchell, Neil Young et tant d'autres. Alors que la liste s'allongeait, le projet prit de l'ampleur. D'un film-maison en 16mm, il se transforma en production d'envergure. Martin Scorsese et Robertson ont le même âge. Ils ont grandi aux mêmes sons. De plus, Scorsese avait une expérience préalable de film-concert ayant participé au montage de *Woodstock*. Le candidat idéal.

Le mérite du réalisateur de *Taxi Driver* est d'avoir su utiliser les moyens à sa disposition de façon originale et d'ainsi créer un film-témoin d'une grande rigueur. Le résultat final servira sans aucun doute de modèle à ceux que le sujet intéressera à l'avenir. Le soin qu'il aura pris à



mener son entreprise est justement récompensé. L'élément qui différencie *The Last Waltz* des films-concerts précédents est la qualité de l'image. Scorsese et son équipe de directeurs de la photographie parviennent à utiliser celle-ci pour mieux mettre en valeur la musique. Il eût été facile de l'étouffer. Leur mérite n'en est pas moins diminué. Les éclairages discrets et réfléchis contribuent aussi à réhausser la richesse visuelle exprimée par la multiplicité des plans rapprochés. Ceux-ci permettent au spectateur de se faire complice des musiciens. On se croirait sur la scène, saisissant un regard, surprenant un sourire, le moindre geste. Le montage, la répartition des séquences suivent le déroulement de chacune des pièces. Chaque chanson est mise en valeur par un découpage méticuleux, planifié. Tout comme la musique se devait d'être reproduite selon les plus hauts standards de qualité qu'illustre bien l'utilisation d'un système à vingt-quatre pistes sonores, la souplesse du montage rehausse la signification de chaque morceau. Qui plus est, cette maîtrise à la fois subtile et délicate permet, par la rigueur avec laquelle le tout prend forme, à chacun d'entre nous de mieux percevoir l'atmosphère de la scène et de ce qui s'y passe. Ce qui en fait est le but de l'exercice. Faire participer le spectateur à la célébration. Dans le détail et, par celui-ci, à l'intérieur d'un événement global dont l'envergure dépasse la simple juxtaposition de l'image et du son.

Un aspect de *The Last Waltz* est moins heureux : une espèce de mielleuse nostalgie d'une époque révolue. Les entrevues qui entrecoupent le concert se sont, pour la plupart, cantonnées au

fait divers. La subtilité des propos relève du niveau de la taverne. Ils n'apportent pas un événement complément humain plus quotidien à ce qu'essaie d'exprimer The Band dans ses chansons.

La fade mélancolie du regard en arrière ne se justifie point. Si les 16 dernières années ont été privilégiées d'une grande richesse d'événements musicaux, il serait faux de prétendre qu'elles constituent une époque inégalée. Toutes les époques le sont. Pourquoi toujours s'émouvoir sur le passé a posteriori ? La crainte et l'insécurité qu'inspire l'avenir sont-ils si importants pour nous faire perdre notre humilité et un certain sens de l'absolu ?

La séquence finale, qu'illustre le morceau "The Last Waltz", par sa charge d'intransigeance, essaie de faire passer le message de la fin d'une certaine époque rock. Elle est inutile car le mérite du film de Scorsese est de donner les moyens à chacun, à travers la musique de The Band, d'en juger pour lui-même et de tirer ses propres conclusions. La célébration s'est transformée en constat d'une période, d'une génération.

Marc Letremble

GENÉRIQUE — Réalisation : Martin Scorsese — Images : Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Vilmos Zsigmund, David Myers, Bobby Byrne, Michael Watkins, Miero Narita — Montage : Jan Roblee et Yeu-Bun Yee — Participation : The Band, Bob Dylan, Ronnie Hawkins, Dr. John, Van Morrison, Neil Young, Joni Mitchell, Neil Diamond, The Staples, Emmylou Harris, Muddy Waters, Ron Wood, Eric Clapton, Ringo Starr, Paul Butterfield. — Origine : Etats-Unis — 1978 — 115 minutes.

THE END OF THE WORLD IN OUR USUAL BED IN A NIGHT FULL OF RAIN ● Une jolie féministe américaine,

journaliste-photographe donc (parce qu'on a aujourd'hui l'habitude d'affubler les jolies-féministes-américaines d'un appareil-photo dernier modèle) rencontre en Italie un fougueux militant communiste, qui essaie de la séduire, la suit jusqu'à San Francisco, parvient à ses fins et l'épouse. Ils auront une fille et, dix

SÉQUENCES 93

ans plus tard, leur histoire nous est racontée par un groupe de personnages très indécemment maquillés, au cours d'une nuit de pluies diluviennes voulant tenir lieu de gigantesque apocalypse.

Les flash-backs se suivent donc et se ressemblent tous.

Le récit prend des allures très sérieuses avec un scénario pompeux et des décors, sans doute très beaux, mais totalement déplacés ici.

Le film est lent, interminable, presque mortel. Candice Bergen se laisse désirer, fait des manières, essaie de jouer son personnage, mais les mots qu'elle est obligée de prononcer sont d'une telle banalité que lorsque Giancarlo Giannini finit par la gifler violemment, elle encaisse le coup comme s'il était destiné à la punir d'avoir accepté ce rôle ingrat.

Pourquoi a-t-il fallu que la Warner Brothers ait donné la chance à Lina Wertmuller de réaliser son premier film américain ?

Parce que quatre de ses précédents films ont eu du succès aux Etats-Unis ? Qui peut oser parler de succès ? Ces films, de *The Seduction of Mimi* à *Seven Beauties*, en passant par *Love and Anarchy* et *Swept Away*, n'ont su satisfaire les goûts d'un "certain" public américain que grâce à un "re-montage" complet, dû à des exploitants intelligents.

Parce que c'est une femme et que l'on essaie



de redorer le blason des femmes-cinéastes, après l'éclipse (vers la télévision éducative) de Joan Micklin Silver (*Hester Street*), l'échec cuisant de Joan Darling (*First Love*) et la sortie vite avortée de *Mikey and Nicky* d'Elaine May ? Certainement pas. S'il fallait permettre aux femmes-cinéaste de montrer leurs oeuvres sur grand écran, on aurait essayé de pousser d'autres Américains. Mais les autres préfèrent le documentaire (Barbara Kopple, Karen Arthur...)

Parce que les films de Wertmuller possèdent ce langage vif et une ambiance très crue, assez proche de la vulgarité ? Probablement, et aussi parce que les Italiens sont encore considérés aux Etats-Unis comme des personnages violemment colorés, qui gesticulent sans arrêt, adorent manger, traitent les femmes en esclaves-objets, méprisent l'ordre, aiment l'amour et le sexe, lorsqu'ils ne sont pas de redoutables mafiosi au service d'un parrain naturellement sicilien. Il est malheureux de continuer de perpétuer cet étalage plus ou moins raciste, ces clichés qui s'accroissent au lieu de disparaître, ces généralités ineptes. Et il est surprenant que Lina Wertmuller accepte de se laisser aller à tourner en Amérique, où l'on n'aime Visconti que si ses films sont des histoires plus ou moins brèves et faciles à ingurgiter, où l'on n'apprécie Antonioni que s'il se donne le mal de venir filmer *Zabriskie Point* au Colorado, où l'on n'accepte Fellini que si ses films sont de grandes fresques inutiles avec maintes références à la sexualité.

Les films de Wertmuller, eux (du moins ceux qui sont connus en Amérique du Nord) comportent tous un nouvel aspect de l'Italien typique : le communiste enragé, à qui Giannini prête sa physionomie délibérément disgracieuse et dont le personnage ne dépasse jamais le niveau de la plus basse caricature.

Nous avons donc là un communiste vaguement comique (donc ridicule, donc inoffensif) dont les manières "naturelles" et le physique plaisent aux femmes (les Américaines ont toujours succombé aux charmes très latins des "sexy Europeans") et qui, de film en film, recommence son numéro de cirque.

Quelle bonne affaire en perspective ! Mais *niente*. Wertmuller peut gentiment faire ses va-

lises et rentrer chez elle. Candice Bergen et son appareil-photo ne l'auront même pas aidée à placer *The End of the World etc, etc* parmi les films intéressants de ces derniers temps.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Lina Wertmuller — Scénario : Lina Wertmuller — Images : Giuseppe Rotunno — Musique : G.B. Pergolesi et Roberto de Simone — Interprétation : Candice Bergen (Lizzy), Giancarlo Giannini (Paolo), Marco Stefanelli (Tomassino), Paola Rotunno (Rosinella), Michael Tucker (Einstein), Allison Tucker (la fille de Lizzy) — Origine : Etats-Unis — 1977 — 104 minutes.

A **AMERICAN HOT WAX** ● Quand un disc-jockey devient le maître à penser de milliers de jeunes qui frissonnent aux premiers accents d'une musique nouvelle, c'est le début du rock'n'roll et de son emprise totale sur la jeunesse des années cinquante. Contrairement à ses autres films qui étaient totalement insipides, Mutrux a fait d'*American Hot Wax* un film inégal, où un talent certain côtoie quelques relents de mièvrerie déroutante que nous lui connaissons. Une mise en scène impeccable : accent nasillard, jupes droites ou crinolines, cheveux gominés, une génération qui voulait tout oser et croyait ainsi faire jaillir de la vie, le meilleur jamais donné. Le rock'n'roll fut une incantation à un lendemain éblouissant où tout pouvait arriver. On élevait des autels aux dieux de la superproduction. L'industrie du disque bâtissait son empire en quelques jours. Les impresarios étaient les prêtres de ces nouveaux rites. Tout cela est fort bien senti et recréé dans le dernier film de Mutrux, aidé par la photographie superbe de William Fraker. Des temples scintillants de néon, aux arrière-cours où se rassemblent des groupes naisants pour battre des rythmes autour des poubelles, le cœur y est. Jusqu'au moment où la trahison est démasquée par un mélo d'un plus mauvais goût que les robes de Sheryl. Lorsque Mutrux décide de faire du disc-jockey, Alan Freed, un héros et martyr, les faux brillants de cette fête nous semblent soudain ternis et ridicules. Ils ne miroitent plus aux revers des vestons et les dumbidou bidou wawa se vident de



sens à partir du moment où Alan Freed, renonçant à l'ambiguïté de son rôle, se laisse immoler à la gloire du rock'n'roll.

Alan Freed, tel que vu par Mutrux, donne les premières notes : "You can stop me but you are never going to stop rock'n'roll". Le reste est facile à deviner. Le temple Paramount où des milliers de jeunes célébraient leur nouveau culte devient le théâtre d'une émeute en règle, avec bastonnades de la police et violence collective. C'est dommage. On a l'impression d'être trahi. Et pourtant, il faut voir *American Hot Wax* pour Les Chesterfields et leur incroyable sens du rythme et du "feeling". Aussi, la jeune chanteuse Louise (interprétée admirablement par Lorraine Newman) qui improvise avec ses amis des airs endiablés, encouragés par Freed qui les amènera sur la scène. Et surtout pour le Freed d'avant l'immolation, celui dont l'oeil et l'oreille savaient déceler parmi tant de bousculades ceux qui seraient les porte-parole de leur génération. Quand de Brooklyn sortaient les nouveaux conquérants de l'Amérique, animés d'une telle ferveur que rien ni personne ne semblait pouvoir les arrêter, une époque brève et lumineuse prenait place dans l'Histoire. Cet instant existe dans le film de Mutrux, il ne suffit pas à en faire un grand film, mais il nous donne quelques images que nous étions sur le point d'oublier. Et pour avoir recréé ce moment unique, dont nous avons tant besoin du souvenir aujourd'hui, *American Hot Wax* peut être qualifié de "hot stuff". Du moins, l'austérité actuelle s'en accommode avec nostalgie.

Huguette Poitras
SÉQUENCES 93

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Floyd Mutrux —
 Scénario : John Kaye — Images : William A. Fra-
 ker — Musique : Kenny Vance — Interprétation :
 Tim McIntire (Alan Freed), Fran Drescher (Sheryl),
 Jay Leno (Mookie), Lorraine Newman (Louise),
 Carl Earl Weaver, Al Chalk, Sam Harkness,
 Arnold McCuller (The Chesterfields), Jeff
 Altman (Lennie Richfield), Moosie Drier (Artie
 Mores), Kenny Vance (le professeur La Plana)
 — Origine : Etats-Unis — 1978 — 91 minutes.



APRICORN ONE ● En m'installant dans mon fauteuil avant le visionnement dudit film, je me sentais dans cet agréable état d'anticipation (sans jeu de mot !) que l'on ressent quand

on pense passer un bon moment. Hélas ! Trois fois hélas ! après un démarrage assez lent, merci, le film progresse à ras de terre, déviant au départ le noeud de l'intrigue, poursuivant de plus en plus maladroitement, pour finalement s'enliser totalement et irrémédiablement dans... rien du tout ! Le film n'a même pas de fin : il s'arrête, voilà tout. On pense irrésistiblement au vers de Corneille : "Et le combat cessa, faute de combattants..."

Imaginez (si vous pouvez, ça n'est pas donné à tout le monde !) que les responsables des programmes spatiaux des Etats-Unis aient décidé pour des raisons spéculatives - dont la plus importante semble être qu'il ne faut pas discréditer davantage le gouvernement, et montrer au peuple autant qu'aux bailleurs de fonds que l'Etat ne gaspille pas en vain les deniers publics ou privés - de montrer une gigantesque mise en scène présentant une mission spatiale, envoyée sur Mars, qui offre toutes les apparences de la réussite. En réalité, la Nasa, après avoir évacué les trois hommes d'équipage de la capsule quelques minutes avant le départ de celle-ci pour les espaces infinis, tourne en studio, avec lesdits membres d'équipage, les péripéties de "l'amarissage" et du départ-retour de la capsule vers la Terre. Un "accident" met fin à la vie dudit équipage, les veuves pleurent, funérailles nationales... Oui, mais ! Les trois astronautes se sont sauvés de l'endroit où on les détenait; deux sont récupérés; le troisième - le héros - ayant déjoué tous les



pièges grâce au bon Elliot Gould, journaliste curieux et super-intelligent - il a tout deviné - arrive à son propre enterrement, devant les caméras de télévision, les membres du gouvernement et sa femme assez surprise, on s'en doute... Tout est découvert, hurrah !

Si au moins on avait suivi le journaliste dans sa recherche, en découvrant les indices avec lui, et en tirant les conclusions possibles au fur et à mesure, comme dans tout bon scénario policier, peut-être que le film aurait eu quelques chances de s'en tirer. Mais là, on sait dès le début que les hommes ne sont pas partis sur Mars, ce qui enlève automatiquement tout intérêt. Il faut être Hitchcock pour pouvoir réussir ce genre de tour de passe-passe (qu'on se rappelle *Frenzy* : on sait au bout de vingt minutes qui est l'assassin ; et là, la question devient non pas qui, mais comment, ce qu'Hitchcock démontrait d'une façon éblouissante - mais n'est pas Hitchcock qui veut, surtout pas M. Hyams !). Les comédiens, mal dirigés, se perdent dans les affres d'un scénario de plus en plus maladroit, (malheureuse Brenda Vaccaro - mais qu'allait-elle faire en cette galère ?) qui ne signifie strictement rien, et qui n'arrive qu'à gêner la comédienne, ce qu'on sent d'une façon évidente. Mais il faut vivre. Et probablement qu'à la lecture du scénario, ça semblait plus intéressant... Le film, en tous cas, est résolument médiocre.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation et scénario : Peter Hyams — Images : Bill Butler — Musique : Jerry Goldsmith — Interprétation : Elliot Gould (Robert Caulfield), James Brolin (Charles Brubacker), Brenda Vaccaro (Kay Brubacker), Sam Waterston (Peter Willis), O. J. Simpson (John Walker), Hal Holbrook (Dr. James Kelloway), David Huddleston (Hollis Peaker), David Doyle (Walter Leughlin), Karen Black (Judy Drinkwater), Telly Galvas (Albain) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 127 minutes.

COMA ● Décidément, notre pauvre Geneviève Bujold est mise à toutes les saucées ! Elle nous entraîne à sa suite dans une sombre histoire de malades qui meurent sur la table d'opération, mystérieusement, et qu'on retrouvera, à la fin du film et des recherches de la belle Geneviève, en état d'animation suspendue, attachés par de petites ficelles, et prêts à donner, sans qu'ils s'en rendent compte, tel ou tel organe dont un hôpital ou une clinique dans le monde aura besoin. Ce joli "racket" est organisé par le grand patron de l'hôpital bostonien où notre Bujold travaille, secondée par Elisabeth Ashley, inquiétante et fascinante dans un rôle trop bref. On frôle le fantastique, on passe à côté de la science-fiction, on invoque le suspense... bref, nous restons, nous aussi, dans le "coma", sans vraiment en sortir. Le livre de Robin Cook était, à cet égard, mieux construit, et se lisait d'une traite, en haleant. Bien peu, hélas ! en reste dans le film, et le suspense "terrifiant" de la publicité s'étire en longueur et ne convainc jamais réellement. Les comédiens sont adéquats, sans plus, à l'exception de Geneviève Bujold, qui, quoi qu'elle fasse, tire, avec une élégance souveraine et un immense talent, son épingle du jeu. Elle seule réussit à nous faire croire un peu à cette ténébreuse histoire, et à rendre vraisemblables les situations parfois surprenantes dans lesquelles le scénario l'oblige à se trouver. La séquence, notamment, où, suivant le tuyau d'alimentation des gaz anesthésiants, elle aboutit aux réservoirs d'azote, est remarquable et (aussi, avouons-le, fort bien montée) : elle a l'art de suggérer un monde entier de sentiments, d'idées, et nous lisons, en elle, à livre ouvert. Or, comme il s'agit d'un cheminement



d'idées (où elle comprend le noir dessein), le résultat est fascinant. Allez voir *Coma*, un bon film de samedi soir, non pour le film, mais pour Geneviève Bujold, qui est en train de devenir une très grande vedette internationale par son intelligence, son talent et sa personnalité.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation : Michael Crichton — Scénario : Michael Crichton, d'après le roman de Robin Cook — Images : Victor J. Kemper et Gerald Hirschfeld — Musique : Jerry Goldsmith — Interprétation : Geneviève Bujold (Dr. Susan Wheeler), Michael Douglas (Dr. Mark Bellows), Elizabeth Ashley (Madame Emerson), Rip Torn (Dr. George), Richard Widmark (Dr. Harris), Lois Chiles (Nancy Greenly), Harry Rhodes (Dr. Morelind), Gary Barton (le technicien du computer), Frank Downing (Keely), Richard Doyle (Jim), Alan Haufrect (Dr. Marcus), Lance Le Gault (Vince), Betty McGuire (l'infirmière), Tom Selleck (Murphy), Charles Siebert (Dr. Goodman) — Origine : Etats-Unis — 1978 — 113 minutes.

TENDRE POULET ● Avec les noms de Broca, Girardot et Noiret au programme, on pouvait espérer, sinon beaucoup, du moins pas mal... Eh bien ! ce poulet, dont on nous avertit qu'il est tendre, il est finalement coriace et, franche-

ment ne fait pas le poids. D'abord, quelle idée saugrenu d'avoir mis la pauvre Girardot en Maigret juponé ? On n'arrive pas à y croire, pas plus d'ailleurs qu'à l'intrigue policière qui semble emprunter autant à *Jaws* (la musique du meurtrier qui fonce dans la foule pour poignarder sa victime comme le requin dans l'eau ne vous rappelle rien ?) qu'à *Blow-up* avec le coup de la photo agrandie. Et puis ce point de jonction sentimental si spécieux, tellement tiré par les cheveux, là non plus ne convainc personne. Sur le coup, le film se voit sans ennui ; on sourit même au merveilleux duo délirant Dubost-Renan - qui est finalement la meilleure chose du film - et on trouve amusant de voir Noiret chanter en chœur. Mais quoi ! N'en-a-t-il fait bien d'autres ? Mais lorsque le tour de Girardot arrive (et elle a de plus en plus de tics - ça devient grave), et qu'elle réédite, sur le mode plaisant-mineur, son numéro de Françoise Galland, on se dit que c'est un peu assez. A partir de là, on suit le film d'un oeil distrait, avec un sourire occasionnel...

On se demande parfois sérieusement comment fonctionnent les voies de la création artistique : comment un metteur en scène fort honnête — il a quand même signé quelques petits chefs-d'oeuvre mineurs d'humour et d'observation, et



certaines de ses films avaient même une merveilleuse dimension poétique - sut arriver à produire une oeuvre à ce point inintéressante et indéfendable. Pourquoi ? Est-ce une question de scénario ? de traitement ? d'ambiance ? Ou tout simplement Philippe de Broca a-t-il besoin d'un second souffle ? Nous avions pourtant récemment eu *L'Incorrigible*, *Le Magnifique* qui, honnêtes divertissements, réussissaient à intéresser et à attendrir. Puis vinrent *Julie-pot-de-colle* et maintenant ce poulet indigeste... Quel dommage, quels regrets et, finalement, quel gaspillage !

Patrick Schupp

GENÉRIQUE — *Réalisation* : Philippe de Broca — *Scénario* : Philippe de Broca et Michel Audiard, d'après le roman de J. P. Rouland et C. Olivier "Le Frelon" — *Images* : Jean-Paul Schwartz — *Musique* : Georges Delerue — *Interprétation* : Annie Girardot (Lise), Philippe Noiret (Antoine), Catherine Alric (Christine), Hubert Deschamps (Charmille), Paulette Dubost (Simone), Simone Renan (Suzanne) — *Origine* : France — 1977 — 105 minutes.

THE LAST TYCOON ● Dans un monde fait de lourdes portes qu'on ouvre et qu'on referme comme autant d'affaires classées, Monroe Stahr se meut avec finesse, aisance, intelligence et autorité. A la tête d'un des plus prestigieux studios de Hollywood, il fait la pluie et le beau temps, créant, par un sourire, un clin d'oeil, un salut de la main, une aura de bon ton qui fait sa gloire et lui vaut l'estime respectueuse de ceux qui l'entourent. Ses décisions sont sans appel (il peut, en cinq minutes, congédier un metteur en scène ou faire couper au montage des scènes qui lui paraissent sordides ou superflues) et ses conseils toujours recherchés (les acteurs n'hésitent pas à venir le voir pour lui raconter des futilités).

Mais Monroe Stahr est aussi un homme seul, depuis la mort tragique de sa femme qu'il essaie d'oublier en se plongeant totalement dans le travail. Et c'est sur cet aspect fondamental du dernier roman de F. Scott Fitzgerald qu'Elia Kazan et son scénariste Harold Pinter ont basé

The Last Tycoon, nouvel hommage du Hollywood des années 70 au Hollywood des années 30 et au romantisme purement "américain" de l'auteur de *The Great Gatsby*. Pour le jeune héros, le monde des responsabilités bureaucratiques passe soudain au second plan, lorsque apparaît, telle une hallucination, l'image (tellement cinématographique pour lui) d'une jeune femme très belle, sur arrière-fond de pluie cristalline, debout sur une tête de déesse mythique de carton-pâte, flottant lentement sur un ruisseau-maquette.

Pour Kazan, il s'agissait de montrer, à partir de ce moment-clé, que Stahr poursuit "l'image", veut en faire un film, puis le film de sa propre vie. Pour lui, l'idéal une fois rencontré se doit de passer dans le concret d'un amour qu'il recherche depuis longtemps et qu'il se contentait uniquement de placer dans les scènes des films qu'il produisait. Kathleen Moore, se rendant compte qu'elle est objet de fascination, se prend au jeu. Lui, poursuivant son rêve, lui fait visiter le site de la nouvelle demeure qu'il se fait construire au bord de l'océan. Elle se donne à lui une nuit à la lumière de quelques bougies qu'aucun vent ne vient troubler. Pour Stahr, le rêve devient réalité : il pense pouvoir aller jusqu'au bout avec cette jeune fille, comme il va jusqu'au bout avec ses films. Mais elle a promis le mariage à un autre : peu importe. Les problèmes, ça le connaît. Tout peut se résoudre ; tout peut aboutir.

Mais Pinter est un scénariste méticuleux. Attentif, il règle ses dialogues avec précision et l'on assiste à un échange de répliques qui annoncent déjà la fin d'une courte idylle. Kathleen contredit constamment Stahr qui se défend mal : "Je ne vais jamais au cinéma, dit-elle. — Mais pourquoi pas ? Des millions de gens y vont. Les films leur donnent ce dont ils ont besoin. — Ce dont vous avez besoin..." Puis, plus tard, dans le décor de la maison inachevée, au crépuscule : "Cette maison est peut-être pour vous, dira-t-il. Quel genre de toiture aimez-vous ? — Je n'ai pas besoin de toit..." Lorsque Stahr voit son rêve lentement s'effriter, il tente : "Et cet homme, l'aimez-vous ?" et reçoit pour toute réponse : "Oh oui, tout est arrangé !..."

Mettant dans ses gestes et ses paroles toute la fougue qu'il savoure dans sa salle de projec-

tion, il lui commande une fois de cesser de marcher, de revenir vers lui... plus près... d'ouvrir sa cape, de fermer les yeux ; puis, il la touche lentement, elle ouvre les yeux, se colle à lui. Alors, il s'éloigne un instant, puis l'attire à lui, comme pour se convaincre que les décisions doivent toujours être les siennes.

Kazan (avec l'aide du chef-opérateur Victor Kemper) achève son film avec cette ingéniosité innée qui lui est caractéristique et qui fait de *The Last Tycoon* une de ses meilleures réussites. Il place son triste héros devant des situations insurmontables, en le faisant souffrir intensément, de l'intérieur, à cause de l'inaccessibilité de l'être aimé (là où Jack Clayton avait échoué avec *Gatsby*). Il lui fait rencontrer des personnages grotesques (tels un acteur névrosé et un scénariste complexé par le gain facile) et d'autres qui représentent pour l'époque un signe des temps, comme ce chef syndical (admirable Nicholson) contre lequel il livre une partie de ping-pong mémorable et qui nous fait un peu oublier que Kazan, à l'époque de macarthysme, s'était payé une page entière du *New York Times* pour dénoncer soixante-dix de ses anciens amis...

L'univers de Monroe Stahr s'écroule, les corporations et les syndicats l'ont déjà remplacé, sans lui demander la permission... Alors, dans une rue déserte, sous un soleil de plomb, un vrai soleil dans une rue artificielle "de studio", l'excellent Robert DeNiro se dirige vers un hangar complètement noir où il disparaît.

Comme quoi, il n'y a même plus de crépuscule, même pour les anti-héros...

Maurice Élia

GÉNÉRIQUE : Réalisation : Elia Kazan — Scénario : Harold Pinter, d'après le roman de F. Scott Fitzgerald — Images : Victor Kemper — Musique : Maurice Jarre — Interprétation : Robert DeNiro (Monro Stahr), Ingrid Boulting (Kathleen Moore), Tony Curtis (Rodriguez), Robert Mitchum (Pat Brady), Jeanne Moreau (Didi), Jack Nicholson (Brimmer), Donald Pleasence (Boxley), Ray Milland (Fleishacker), Dana Andrews (Ridingwood), Theresa Russell (Cecilia Brady), Peter Strauss (Wylie), Tige Andrews (Popolos), John Carradine (le guide), Anjelica Huston (Edna) — Origine : Etats-Unis — 1976 — 112 minutes.