

Image d'ici et d'ailleurs

Number 111, October 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

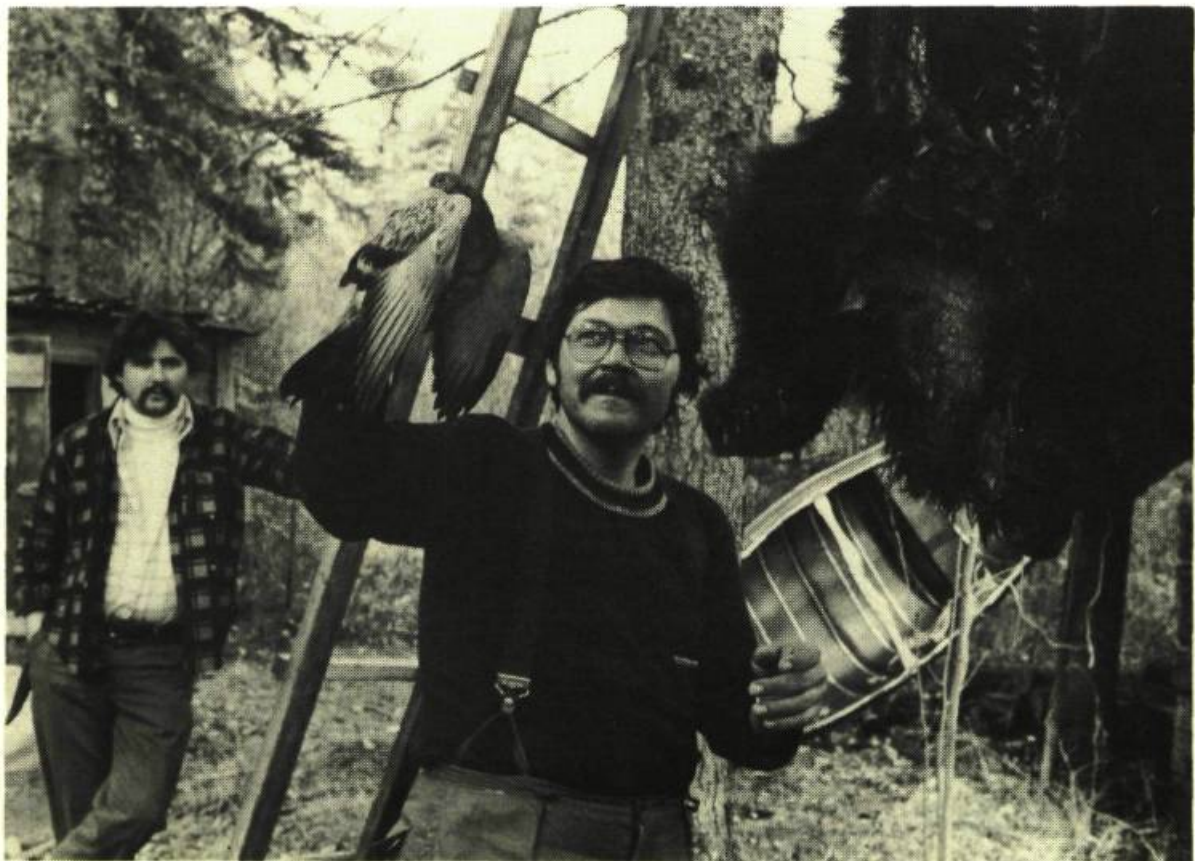
[Explore this journal](#)

Cite this review

(1982). Review of [Image d'ici et d'ailleurs]. *Séquences*, (111), 63–95.

Images d'ici

« Peu de gens sont assez sages pour préférer le blâme qui leur est utile à la louange qui les trahit. » **La Rochefoucauld**



L A BÊTE LUMINEUSE
 — Réalisation: Pierre Perrault — Recherche: Yvan Dubuc — Images: Martin Leclerc — Participation: Stéphane-Albert Boulais, Maurice Chailot, Louis-Philippe Lécuyer, Philippe Cross, Bernard L'Heureux, Michel Guillot, Maurice Aumont, Claude Lauriault, Laurier Prévost, Victor Brunette, Barney Descontie — Origine: Canada (Québec) — 1982 — 127 minutes.

Imaginez-vous en pleine forêt, dans la région de Maniwâki. Plus spécifiquement, au Michomiche — nom qui veut dire « le lieu où les ancêtres chassaient » — un camp de chasse appelé ainsi en souvenir des Indiens qui le possédaient autrefois. Avec une dizaine d'hommes, vous vous préparez à faire l'expérience du rituel annuel de la chasse à l'original, comme des milliers d'autres personnes à chaque automne. Ce qui veut dire: vivre encloués avec des chasseurs aux caractères différents pendant dix jours; mettre à l'épreuve votre patience, votre force physique et morale; encaisser les coups et les farces que vos compagnons vous destinent entre deux bières; et confronter vos attentes et vos espoirs personnels à la réalité de ce sport qui ne tient pas toujours ses promesses. Imaginez tout cela, et germera sûrement dans votre tête l'idée d'un film intéressant, rempli de situations corsées et de sentiments à fleur de peau. Eh bien! dites-vous que *La Bête lumineuse*, c'est encore mieux que tout ce que vous pouvez imaginer sur le sujet. C'est tout simplement un long métrage fascinant. Illuminé par la présence, devant et derrière la caméra, de chasseurs portés à déborder de toutes parts, d'hommes enclins à noyer la chasse sous un torrent incontrôlable

d'allusions et de discours.

Il faut dire que *La Bête lumineuse* n'est pas le dernier-né de n'importe qui. Lorsque Pierre Perrault, cinéaste de la parole québécoise, fait en sorte que se rencontrent Stéphane-Albert Boulais, professeur de cinéma et poète à ses heures, et une bande de chasseurs de la région de la Gatineau, l'on ne peut que s'attendre à quelque chose de spécial. Tout semble permis — sauf la chasse. Et non sans cause: un poète de la terre qui filme un poète de l'amitié aux prises avec l'âme éclatée et passionnée de la Gatineau est incapable de se limiter à la simple fonction d'observateur. Son long métrage aura toujours tendance à divaguer, à fuir, à se laisser pousser par des courants divergents comme un ballon gonflé à l'hélium. La chasse ne sera plus pour lui que départ, moyen, prétexte, symbole, appelant la démesure, le dépassement. Le dépaysement. Sans plus d'importance, en fait, que la pêche aux marsouins que pratiquaient les gens de l'île aux Coudres dans *Pour la suite du monde*.

C'est donc dire que les images auxquelles nous convie Perrault par l'entremise de ce sport sont multiples. Tout dépend de notre angle de vision. La première, la plus évidente, est celle du mâle québécois. Occupé à fortifier son apparence, à réprimer sa tendresse, à cacher sa damnée main de velours sous de grosses mitaines de fer. Et ce, qu'il soit ouvrier, psychiatre ou professeur. Buvant pour se donner le courage d'affronter sa douceur, sacrant pour jouer le dur et effrayer les faibles, ne pouvant se résoudre à toucher un des siens sans le frapper. La deuxième image que nous offre le long métrage concerne ces chasseurs eux-mêmes, comme représentatifs d'un tempérament

régional — c'est-à-dire leur caractère, leur attitude, tout ce que Perrault nomme avec affection l'âme de la Gatineau. Un mélange de sentiments orgueilleux, excessifs, explosifs. Qui font que ces hommes donnent souvent l'impression de ne s'attacher à rien et de rouler à tombeau ouvert, menés comme ils le sont par une soif irrémédiable de tout êtreindre. Il y a aussi l'image de la chasse, non comme sport nécessitant des techniques particulières, mais comme arène où chacun peut se transformer en héros, comme occasion de briser la monotonie habituelle et comme haut lieu de l'exploit. L'homme s'y mesure à lui-même, et se permet de faire face à ses propres mythes, d'espérer une certaine libération située entre le rêve et l'épopée. Et là ne s'arrête pas la liste. Car, comme tout bon film, *La Bête lumineuse* foisonne d'éléments piquant la curiosité et l'intérêt, et nécessite qu'on y regarde par deux fois avant d'en saisir toute la portée, toute la saveur. Une oeuvre sur le discours des Québécois, une étude de notre forme d'humour, l'ébauche d'une certaine analyse sociale, une observation des différentes relations que l'homme entretient avec la nature, ce documentaire prend tout à tour ces différents visages et les superpose habilement. Et avec tant de finesse que Perrault semble se fondre totalement avec son sujet — si bien, en fait, que l'on se demande qui, entre lui et les chasseurs, articule tous ces niveaux de pensées.

Cette forte présence du cinéaste, par son évidence, pourrait finir par en gêner quelques-uns. Car, derrière toutes ces images, l'on sent nettement Perrault tirer quelques fils ici et là. Premièrement, par la présence au sein du groupe du poète Stéphane-Albert, qui semble matéria-

liser le désir du réalisateur d'agir directement sur le cours des choses et d'imposer une certaine réflexion. Et deuxièmement, par sa manipulation du montage qui, de façon flagrante, s'éloigne de la conception du cinéma direct pour lorgner du côté de la fiction. L'on pourrait, par contre, trouver que l'ombre de Perrault, loin de porter atteinte à la qualité et l'honnêteté du film, lui ajoute profondeur et franchise. Par exemple, la mise en situation, procédé utilisé à maintes reprises auparavant et ne portant aucunement atteinte à la tradition du cinéma direct, sert ici à mettre en relief le caractère des chasseurs — donc à permettre à un élément pré-existant de se manifester plus visiblement. Et quant au montage, construit selon une structure narrative et appelant la signification et l'analogie, ne peut-on dire qu'il ne fait que reprendre le film en entier? En effet, le réalisateur l'utilise comme s'il maniait une carabine, tentant, lui aussi, par ces effets, de suivre, d'approcher, d'étudier, de traquer et de capturer sa proie: les chasseurs. Tout comme ceux-ci qui ne cessent d'évoquer leur original, tout comme Stéphane-Albert qui ne cesse d'évoquer une vieille amitié d'enfance, Pierre Perrault ne cesse d'évoquer ces hommes, cette âme de la Gatineau. Ne cesse de la chercher fébrilement, pour nous la montrer, comme s'il s'agissait d'un panache. Ne cesse d'en parler, à défaut de la voir concrètement devant lui. C'est cet acharnement qu'il met dans sa chasse personnelle qui rend son film si beau, si fort.

Bien sûr, comme la bête lumineuse, l'âme d'un peuple, cela ne s'attrape pas aussi facilement. Quelque chose nous échappe toujours, demeure toujours hors champ. C'est pour cette raison que Bernard et ses

copains retourneront dans la forêt l'an prochain, que Pierre Perrault reprendra sa caméra bientôt. Parce que, en un sens, ils sont tous rentrés chez eux bredouille, cet automne. Mais quelle chasse était-ce!

Richard Martineau

UNE JOURNÉE EN TAXI — Réalisation: Robert Ménard — Scénario: Roger Fournier, d'après une idée originale de Robert Ménard — Images: Pierre Mignot — Interprétation: Jean Yanne (Michel), Gilles Renaud (Johnny), Michel Forget (Steve), Monique Mercure (une cliente), Yvon Dufour (le serveur), Jacques Fauteux (le maître d'hôtel), Marie Tifo (l'inconnue du restaurant), Gilbert Sicotte (un gréviste) — Canada (Québec) — 1982 — 90 minutes.

L'incarcération ne produit pas toujours la sérénité. Il y a de la

rancune qui se nourrit de la solitude. Une rancune qui engendre la vengeance. C'est à quoi songe Johnny à sa sortie de prison. Pourtant il n'a que trente-six heures de liberté. Trente-six heures pour mettre à exécution un sale projet qu'il a minutieusement élaboré derrière les barreaux. Tuer celui qui l'a trahi et disparaître à jamais. Dans l'éternité. C'est bien ce qu'il a résolu de faire dès qu'il a sauté dans un taxi. Il se confie au chauffeur anonyme qui reste indifférent à ses propos saugrenus. Il en a entendu d'autres. Mais rien ne peut arrêter Johnny. Il est décidé. Il sait où se trouve son délateur. Il le rejoint dans un stade. Il l'interpelle et braque son revolver sur lui. Un revolver qui ne peut pas partir. Un revolver qu'il tient pourtant à deux mains. Mais c'est en lui qu'il trouve de la résistance. C'est lui qui faiblit. Tentative ratée comme le sera celle de son suicide. Sa mauvaise humeur à la suite de ces défaillances l'amène à la suite de ces défaillances l'amène à s'emporter, à déverser sa hargne sur



le chauffeur qui pourtant reste impassible. Au point que Johnny s'en prend à lui. Il le frappe. Il le blesse. De ces épreuves, naît une camaraderie qui commence à s'afficher. Un bon repas devrait replacer les choses. Michel, le chauffeur de taxi, et Johnny fraternisent. Johnny peut retourner en prison.

Tout ce que je viens de raconter se passe dans les rues de Montréal. Robert Ménard — déjà connu dans le monde du cinéma par ses productions québécoises (*Éclair au chocolat*, *L'Affaire Coffin*, *L'Arrache-coeur*) — s'attaque à un premier film comme réalisateur. Il a confié son sujet au romancier Roger Fournier et il s'est mis en train de diriger deux vedettes. Car, en somme, il n'y a que deux personnages dans ce film. Ce qui n'était pas un mince défi: intéresser les spectateurs avec deux personnages qui zigzaguent en taxi dans une ville. C'est dire que, pour nous expliquer les intentions du prisonnier en liberté, le scénariste a dû recourir à de constants dialogues. Et quelle différence de langage entre ce Français réservé, installé chez nous, et ce Québécois impatient et frondeur. Leur conversation se limite, la plupart du temps, en un insistant monologue de Johnny. Il s'ensuit un décalage de langage évident. Et pourtant il ne s'agit pas d'une étude psychologique. Le film n'existe que par une idée fixe: la vengeance. Mais cette idée se transmue peu à peu en une résignation assumée. Les deux voyageurs en viennent à se connaître et sans doute à se comprendre.

Toutefois je ferai une observation capitale. Il n'est pas facile de jouer avec le temps au cinéma. Il faut être bien habile pour retenir les gens avec une histoire qui se déroule en un seul lieu et en une seule journée. Il faut pouvoir suggérer la fuite du temps. On peut suggérer sa coulée. On

peut même l'arrêter. Mais c'est de l'abus. Il coule irrévocablement. Parfois, les minutes paraissent des heures. Mais c'est notre psychologie qui l'étire. J'en prends à témoin le moment où Johnny met en joue son dénonciateur. La scène stagne. Pendant ce temps-là, les ouvriers s'affairent en bas, indifférents. Cela paraît impensable. Quelqu'un aurait lancé un cri pour détourner Johnny de son adversaire. Ici, rien. La vraisemblance en prend un coup. De plus, cette journée en taxi se veut la naissance d'une amitié. Ici, le temps paraît trop court pour parler d'une véritable amitié. L'amitié n'est jamais le résultat d'un coup de foudre. Elle demande une longue parturition. Et ce ne sont pas les différentes péripéties de la journée qui assureront la permanence de cette prétendue amitié. Sans doute Johnny se souviendra de Michel dans sa prison; mais Michel reprendra son boulot et conduira de nouveaux clients qui lui confieront leurs problèmes. La vie continue avec ses aléas.

Heureusement, le film est soutenu par deux acteurs de métier. Si on admire la retenue de Jean Yanne qui, cette fois, demeure discret, en revanche, Gille Renaud ne manque pas d'aplomb et s'affirme cavalièrement. Un peu trop parfois.

Pour un premier film, Robert Ménard s'est attaqué à un sujet difficile qui lui laissait peu de liberté. C'est un essai qui mérite d'être soutenu. Il ne fait aucun doute que le talent y est. Espérons qu'il sera employé à des sujets où l'image l'emporte sur le texte.

Léo Bonneville

L A QUARANTAINE —
Réalisation: Anne-Claire Poirier — Scénario: Marthe

Blackburn et Anne-Claire Poirier — Images: Michel Brault — Musique: Joël Bienvenue — Montage: André Corriveau — Interprétation: Roger Blay (Le King), Monique Mercure (La grosse Louise), Jacques Godin (Tazan), Patricia Nolin (Françoise), Pierre Thériault (Bilou), Luce Guilbeault (Hélène), Benoît Girard (Bo-Jean), Aubert Pallascio (Peau-Dure), Michèle Rossignol (La Plume), Louise Rémy (Babette), Pierre Gobeil (Jacques) — Origine: Canada (Québec) — 1982 — 105 minutes.

Depuis *Mourir à tue-tête*, il y avait une bonne quarantaine de raisons d'aller à la rencontre du dernier film d'Anne-Claire Poirier. Elle nous avait prouvé que son art pouvait être d'une efficacité troublante face à un sujet difficile à aborder: le viol. D'autre part, depuis plusieurs mois, on chuchotait dans les coulisses de l'exploit que la réalisatrice nous préparait un film-choc sur les hommes et les femmes de quarante ans dans le contexte québécois.

Autant le dire illico, je suis sorti un peu triste du visionnement de *La Quarantaine*. Il y a des déceptions dont on voudrait ne pas parler. Mais comme j'ai accepté avec allégresse de couvrir cet événement, je vous livre ici d'une façon rationnelle, à l'instar du film en cause, les quatre principales raisons qui trahissent mon désenchantement après quarante jours de réflexion.

Primo: l'approche trop intellectuelle du sujet. Pourtant, il y avait là matière à intéresser un vaste auditoire de jeunes et de moins jeunes. Ces derniers pour connaître le phénomène, les autres pour réfléchir sur leur vécu entre l'idéal et la réalité. Plusieurs adultes qui ne se sont pas vus depuis leur jeunesse décident de passer douze heures ensemble, à Saint-Hyacinthe, lieu de leurs pre-



miers ébats. Ils tentent de retrouver la fraîcheur du passé à travers l'affection de leur enfance qu'ils ne remettent pas en question. Ils se rencontrent près d'une église pour se rendre ensuite dans un chalet. Ils y vont en autobus scolaire comme pour mieux souligner le retour à l'enfance. Sur place, ils étaleront photos, souvenirs, déceptions, secrets et jeux de la vérité. Ce n'est pas un beau sujet, ça? Foi de quarantaine, que c'est long à démarrer! On pourrait croire à un autobus scolaire qui s'arrêterait à tous les poteaux. Ce qui n'arrange pas les choses, c'est que le film s'alourdit de conversations multiples où foisonnent les phrases qu'on dirait échappées d'une dissertation sur la peur de vieillir. À savoir qu'on vit dans un monde malade et qu'on commence à vieillir lorsqu'on « a peur de ne plus être fou et de ne plus avoir envie de rien ». Il m'a fallu attendre la lettre de Peau-Dure, un médecin qui oeuvre au Cambodge, avant d'être un peu ému. Quand on sait que c'est le seul qui ne

pourra pas assister à cette rencontre, on nage en plein paradoxe.

Secundo: l'abondance des personnages. Il y a Gilles Morin dit le King, avocat, le chef de gang qui a organisé cette rencontre. Louise Charland, journaliste engagée. C'est l'ancienne blonde de Gilles. Tarzan, homme d'affaires. Françoise, divorcée. Bilou, psychiatre, divorcé. Hélène, mère d'un fils de 19 ans, cumule deux divorces. Elle est actrice. Bo-Jean est architecte et homosexuel. Peau-Dure, un médecin qui a des problèmes d'alcool. La Plume est célibataire et assistante sociale à Québec. Babette, épouse et mère de 5 enfants. Elle habite Timmins, en Ontario. Jacques est fonctionnaire informaticien. Il demeure à Ottawa depuis 15 ans. Comment arriver à connaître tout ce beau monde dont la moyenne d'âge est d'environ 45 ans? On ne sait plus où donner du personnage. On a l'impression d'esquisses jetées sur une même toile de fond. Les dessins sont flous et les teintes manquent de con-

sistance. Il aurait fallu le talent d'un Altman pour organiser toute cette circulation.

Tertio: une construction hésitante. Le film hésite souvent entre le documentaire et la fiction. Par exemple, la grosse Louise nous adresse directement la parole pour nous expliquer, au début, le pourquoi de ces retrouvailles. Dans un documentaire, cela passerait pour la réponse à un interviewer invisible. Dans un film de fiction, cela devient inutile: on aurait compris le but de l'affaire sans ces explications. Toutes ces lignes parallèles voudraient tendre à devenir perpendiculaires comme pour mieux nous faire saisir le drame intérieur des victimes de la quarantaine. Elles finissent par devenir dispersées et brouillées. Les retours en arrière, agréables au début pour comprendre le propos, deviennent par trop répétitifs. Et, partout, suinte le procédé qui donne dans les longueurs.

Quarto: des acteurs en mal de direction. Les nombreux acteurs sélectionnés pour ce rendez-vous nous ont prouvé au théâtre et ailleurs qu'ils avaient du talent. Ici, certains arrivent à nous émouvoir. Par exemple, Luce Guilbault, qui, dans le rôle d'Hélène, sait nous toucher quand elle avoue son mensonge. Ne va-t-elle pas jusqu'à s'envoyer des fleurs au nom de son fils? Cependant, j'ai eu la pénible impression que chacun venait faire son petit numéro devant la caméra. Et puis, bonjour la visite! Louise est très décevante. Monique Mercure, laissée à elle-même, multiplie gestes et hauts cris qui traduisent d'une façon énervante cette femme « fatiguée d'être forte et qui aimerait être consolée ».

Malgré tout, la photographie soignée de Michel Brault dépose sur cet univers aux contours imprécis une atmosphère de fin de saison qui demeure ce qu'on retient de plus inté-

ressant dans ce film aux ambitions décevantes. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il faille mettre ce film en quarantaine. Malheureusement, il encouragera plusieurs amateurs du cinéma d'ici à aller voir ailleurs pour se mesurer à des oeuvres fortes et profondes.

Janick Beaulieu



LES YEUX ROUGES —
 Réalisation: Yves Simoneau
 — Scénario: Yves Simoneau
 — Images: Claude Larue et Louis de
 Ernsted — Musique: Maneige —
 Interprétation: Marie Tifo (Marie-
 Josée), Jean-Marie Lemieux (Léopold
 Latour), Pierre Curzi (Bertrand
 Houle), Denise Proulx (Mme
 Moreau), Raymonde Bouchard
 (Edouard Lambert), Pierrette Robi-
 taille (Colette), Gaston Lepage
 (Lucien), Yves Bourque (Romuald) —
 Origine: Canada (Québec) — 1982 —
 93 minutes.

Le drame policier n'est pas un genre tellement pratiqué dans le cinéma québécois; nos cinéastes ont plutôt tendance à favoriser les études de moeurs, qu'ils traitent selon le goût du moment d'une façon comique, dramatique ou poétique, parfois même les trois à la fois. Sans tenir compte de l'évocation de causes judiciaires notoires, comme *L'Affaire Coffin* ou *Cordélia*, on ne pourrait guère compter plus de quatre ou cinq films centrés sur des affaires criminelles (*La Gammick*, *Red*, *La Maudite Galette*, *Une Nuit en Amérique* et, si l'on veut, *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire*). Le nouveau film d'Yves Simoneau est cependant le premier qui joue franchement le jeu classique de l'énigme à résoudre selon les règles de la déduction. Il y eut bien

jadis (en 1943) *La Forteresse*, mais peut-on vraiment considérer Fédor Ozep comme un cinéaste de chez nous.

Les Yeux rouges, c'est donc un film à mystère. La population de Québec est nerveuse; on signale dans les vieux quartiers la présence d'un voyeur; des incendies se déclenchent curieusement ici et là. Et voici que se commet un crime réunissant ces deux inquiétudes. Une jeune femme qui vit seule est victime chez elle d'un mystérieux assassin; en se débattant, elle renverse des bougies allumées qui mettent le feu à son appartement. L'imagination populaire s'émeut, d'autant que les journaux sont là pour l'exciter. Une voisine a vu sortir un homme et se croit en mesure de le reconnaître; on utilise même sa description pour dresser un portrait-robot. Une fois ces données établies, le suspense peut commencer. On cen-

tre l'attention sur une autre jeune femme, prénommée Marie-Josée, vivant seule elle aussi à la suite d'une séparation conjugale. Ses allées et venues sont surveillées par un inconnu (la caméra se fait alors subjective pour que le spectateur ignore l'identité du voyeur); on finit par s'en prendre à elle, mais Marie-Josée échappe à son agresseur grâce à l'intervention d'un livreur. Pendant ce temps la police enquête; un inspecteur irascible a l'air de réfléchir profondément sur les données de l'affaire pendant que son jeune assistant recherche les indices en fidèle disciple de Columbo. Les suspects ne manquent pas naturellement et l'on a droit à un défilé de personnages au comportement bizarre depuis l'amoureux transi au regard en biais jusqu'au « macho » prétentieux et collant. Bien sûr, la solution doit réserver des surprises sans trop déroger aux règles de la logique. À ce point

de vue, l'auteur ne s'en est pas mal tiré, même si les moyens utilisés pour révéler progressivement l'identité du coupable apparaissent parfois un peu lourds.

L'auteur c'est Yves Simoneau qui a écrit le scénario en s'inspirant de faits divers survenus à Québec dans un passé récent et l'a lui-même mis en images. Si le traitement n'a pas la rigueur et le rythme d'un polar à l'américaine ou même à la française, le résultat ne manque pourtant pas de points d'intérêt. Tourné en 16 mm, le film en prend un certain aspect rugueux et spontané qui est loin de lui nuire dans les circonstances. La caméra portée permet une certaine nervosité dans le mouvement, notamment dans les scènes qui se situent à l'intérieur du poste de police. On peut être irrité de prime abord du procédé sonore qui signale la présence du voyeur au début, mais même ces excentricités auditives trouvent une explication logique dans la suite du film. La plupart des changements de scène surviennent de façon plutôt abrupte alors que certaines séquences ont par ailleurs tendance à s'étirer un peu (v.g. la découverte par l'assistant-inspecteur Houle d'une empreinte de talon dans une plaque de ciment, indice crucial certes mais qui semble un peu trop oublié par la suite pour faire l'objet de tant de soins).

Après un premier essai un peu prétentieux et bavard, *Les Célébrations*, Yves Simoneau, qu'il ne faut pas confondre avec Guy (*Plusieurs tombent en amour, On n'est pas des anges*), fourbit donc ses armes dans l'exercice d'un cinéma populaire point du tout déshonorant puisque l'intrigue y est menée avec suffisamment d'intelligence et doté d'un certain nombre de détails critiques sur divers éléments contemporains de comportement. Tout cela reste pour-

tant bien situé dans un milieu populaire, dans le contexte bien particulier des rues anciennes et étroites du vieux Québec.

Une équipe d'interprètes dont la plupart viennent du théâtre (comment en serait-il autrement?) donne vie à une galerie de personnages sinon creusés en profondeur du moins bien campés psychologiquement et socialement. Jean-Marie Lemieux a bien tendance à appuyer sur les cogitations moroses de son inspecteur tourmenté, mais ses camarades ont un jeu plus naturel, en particulier Marie Tifo que l'on prend toujours plaisir à revoir depuis sa création conquérante dans *Les Bons Débarras*; si elle a moins à faire ici, elle n'en est pas moins toujours à l'aise et parfaitement en situation.

Cette réussite modeste devrait encourager nos cinéastes à s'essayer un peu plus souvent dans le cinéma de genre.

Robert-Claude Bérubé

LUC OU LA PART DES CHOSES — Réalisation:

Michel Audy — Scénario: Michel Audy et Jean Lemay — Images: Michel Audy — Musique: Christian Parent — Interprétation: Pierre Normandin (Luc), Eric Bouley (François), Alain Thiffault (Louis), Linda Bilodeau (Johanne), Lucie Daigle (Julie), Yvon Leblanc (Yvon), Jean Deslauriers (Paul). Origine: Canada (Québec) — 1982 — 90 minutes.

Ayant vu le film au cours d'un visionnement présenté par le metteur en scène, Michel Audy, je m'attendais à une sorte de documentaire romancé, si je puis dire, puisque le film était une commande du Ministère de l'éducation. Michel Audy,

dans sa présentation, insistait d'ailleurs sur le fait que, même en commande, son film ne se voulait pas didactique.

Un jeune homme, Luc, se sent une attirance progressive pour un mystérieux étranger, motard aux yeux bleus, qu'il rencontre souvent à la taverne du coin. Un jour, ou plutôt un soir, Luc, séduit par l'étranger, fera l'amour (en images discrètes) avec lui. Perturbé, désespéré, succombant presque sous les assauts répétés de sa conscience, Luc se fera en plus casser la figure par ses copains machos du garage où il travaille. Sa petite amie tente en vain (bien sûr!) de le comprendre, et c'est finalement, au cours d'une interminable promenade, que Luc découvrira sa vérité: il est amoureux de son copain d'enfance, qui partage ses sentiments.

Voilà, résumée brièvement, l'action dramatique du film d'Audy. Il y a beaucoup de bonnes choses dans le propos de l'auteur, aussi généreux que maladroit. Son attitude face au sujet — l'homosexualité — est courageuse et positive; les circonstances et les événements qui président à l'éveil de Luc à sa propre sexualité sont logiques et assez bien amenés. C'est d'ailleurs dans cette première partie du film, celle qui raconte l'histoire, qu'Audy est le plus convaincant. Mais là où ça se gâche un peu, c'est quand le metteur en scène veut nous faire comprendre, partager et accepter cette tare sociale dont se soucie si fortement le Ministère. Les efforts sont gênants et parfois pathétiques: on sent ce qu'Audy pense et veut. Mais il ne maîtrise manifestement pas l'élément didactique, justement, et cela transparait, dans l'interminable scène d'explications entre Luc et son copain à la fin, qui m'a irrésistiblement fait penser au *Corydon* de Gide. Dans son livre, l'auteur



se croit obligé d'expliquer la dualité et l'ambivalence d'une nature éperdue de pollinisation pour faire admettre l'ambivalence sexuelle humaine. On a du mal à y croire, et surtout, on a l'impression qu'Audy enfonce des portes ouvertes. Cela dit, je répète que le film est courageux et nécessaire. Je ne sais pas quelles ont été les réactions des professeurs et éducateurs confrontés avec ce psychodrame (car, tout bien considéré, c'est à cela que le film se résume), mais je pense que, dans la société où nous vivons actuellement, l'homosexualité est un phénomène sociologique dont la diversité et l'étendue ne sont un secret pour personne, et doit, en tout cas, être respecté comme tel. Le film d'Audy, malgré sa maladresse occasionnelle, offre une approche positive et humaine de ce phénomène, et s'attache également à en révéler les terribles traumatismes psychologiques qui peuvent résulter d'une attitude sectaire, bigote et ignorante qui, hélas! est loin d'être

disparue. Ne serait-ce que pour ça, le film est attachant et digne d'éloges. Si Michel Audy travaille ses scénarios plus en profondeur, les films qu'il fera à l'avenir devront être suivis avec un intérêt redoublé, car il a l'étoffe et les dispositions techniques (à cet égard, le film est extrêmement compétent) pour faire parler de lui.

Patrick Schupp

DEBOUTS⁽¹⁾ SUR LEURS TERRES — Réalisation: Maurice Bulbulian — Images: Roger Rochat, Jacques Leduc et Martin Leclerc — Montage: Fernand Bélanger — Origine: Canada — 1982 — 112 minutes.

Depuis le début de sa car-

(1) C'est bien ainsi que s'inscrit le titre au générique du film. Il semble qu'il ne se soit trouvé personne dans l'équipe de production pour se souvenir que debout est un mot invariable.

rière, en 1968, Maurice Bulbulian travaille à du cinéma d'intervention sociale dans les programmes de production de l'Office national du film. Sa filmographie aligne des titres comme *La P'tite Bourgogne*, *Dans nos forêts*, *Les Gars du tabac* et *Tierra y Libertad*. Il n'y a donc rien de surprenant à ce qu'on l'ait choisi pour réaliser ce nouveau film sur les revendications des Inuit face aux projets de développement dans le Nord québécois. *Debouts sur leurs terres* semble être la réalisation d'un projet conçu par les Inuit eux-mêmes (on les appelait autrefois esquimaux). Le directeur de production est, en effet, Noah Adamie Qmaluk et le tournage a été fait en collaboration avec une association de défense des intérêts des habitants indigènes du Nouveau-Québec, territoire qui s'appelle d'ailleurs en langue inuit Amamuktisibik, comme le fait remarquer l'un des intervenants. Le film est donc avant tout une revendication, un plaidoyer, illustré à l'occasion de passages documentaires sur la façon de vivre dans cette région. C'est ainsi que l'on a droit en début de projection à des scènes de chasse au phoque, de pêche au saumon et de randonnées en mer à la poursuite des bélugas ou marsouins. On pénètre dans les foyers, on partage les problèmes de survie, on écoute les propos de vieux sages locaux qui évoquent leurs souvenirs ou énoncent des vérités premières. Toute cette partie ne manque pas d'intérêt, d'autant qu'elle est abondamment nourrie d'images instructives et souvent belles. Mais il semble que ce soit là une façon de dorer une pilule qui risque d'être dure à avaler. Et la voilà qui vient: longues explications embarrassées données au coin d'une table alors que les interlocuteurs évitent de regarder la caméra; conférence de presse confuse au palais de justice de Montréal. Si on a le



moindrement de sympathie pour les réclamations exposées, on souffre de les voir présentées avec une telle maladresse. Si on leur est hostile, on ne risque pas d'être converti. *Debouts sur leurs terres* apparaît donc comme un film boîteux. Autant son côté documentaire intéresse, autant son côté revendicatif peut rebuter. Présenté dans un montage différent, avec un morcellement des discours, le film aurait une toute autre allure. À trop vouloir privilégier la parole, on oublie parfois que le cinéma est d'abord un médium d'images.

Robert-Claude Bérubé

L E FUTUR INTÉRIEUR
 — Réalisation et scénario: Yolaine Rouleau et Jean Chabot — Images: Guy Dufaux — Musique: Ginette Bellavance — Montage: Louise Surprenant — Son: Alain Corneau et Serge Beauchemin — Narratrice: Michèle Magny — Origine: Canada (Québec) — 1982 — 67 minutes.

Quel beau titre! Pour moi, il fait allusion au futur antérieur, ce temps de l'indicatif exprimant une

action future qui aura lieu avant une autre action future. Ce futur qui devient intérieur décrit bien la démarche des réalisateurs qui, à la manière d'un itinéraire, souhaitent un avenir où la femme trouvera enfin la paix, c'est-à-dire la reconnaissance pleine et entière de ses droits.

Encore un film sur la libération de la femme! C'est toujours le même disque qui repique les mêmes rengaines! Nuances. Ce documentaire est monté avec tellement d'intelligence qu'on entre dans le jeu sans crier gare. On y entend des témoignages originaux. Il y a aussi cette facture qui emprunte expertement l'allure d'un voyage en train. Un voyage dans l'histoire du vécu féminin. Quand on voyage, on avance vers un point, un but, une rencontre. C'est le projet que semble poursuivre ce film.

Dans les années 80, une femme prend un train de nuit. Elle vient d'acheter un livre. *Trois Guinées* de Virginia Woolf. Ce dernier lui tient compagnie durant tout le voyage. Elle dit: « Vous ne nous avez pas demandé ce qu'est la paix mais comment faire pour empêcher la guerre... » C'est l'occasion pour elle de voyager dans sa mémoire qui devient grosse de la lutte à finir entre la moitié de l'humanité et l'autre.

Depuis très longtemps, le pouvoir masculin a refusé à la femme des droits qui ont été conquis de chaude lutte. Et pourtant, les femmes sont naturellement du côté de la paix. On en a fait une sorte de repos du guerrier, alors qu'elle aurait pu faire éclater la paix. Mais, pas à n'importe quel prix. Les femmes aussi sont capables d'exercer un pouvoir certain. Par exemple, en Islande, des femmes font la grève en 1975. Résultat: le pays devient paralysé. Ce voyage dans la nuit du passé va chercher des taches de lumière, garantes d'un avenir plus

éclairé.

Je retiens trois témoignages qui m'ont fait le plus réfléchir. Le premier concerne le droit de vote. Madame Florence Fernet-Martel, la deuxième bachelière du Québec, nous raconte avec humour les mille et une tergiversations des parlementaires pour écarter ces intruses de leur fief blindé. Aujourd'hui, on rougit de ce mâle entêtement. Et pourtant, cela ne remonte pas à la Grèce antique.

La deuxième intervention touche à ces paroisses que le gouvernement voulait fermer dans le Bas du Fleuve et en Gaspésie sous le noble prétexte d'une meilleure rentabilité face à une saine stabilisation. Ici, Madame Louise-Anna Ouellet vient infirmer cette rumeur qui faisait dire aux femmes qu'elles désiraient quitter ces lieux misérables pour partir à la conquête des villes. Madame Ouellet, qui a participé à plusieurs rencontres concernant ce sujet, nous dit que cette rumeur semble camoufler de noirs desseins.

Le troisième témoignage regarde le désarroi d'une femme qui se sent jugée d'une façon défavorable à cause de la présence de cinq enfants. Elle nous explique que, pour elle, mettre au monde un enfant, c'est faire oeuvre d'art à la manière d'un sculpteur qui donne son esprit à la matière. Ce témoignage suggère que les changements de mentalités ne sont pas l'apanage de la seule gent masculine. Il faut aussi respecter les droits et les choix de la personne.

Tout le film se présente comme une invitation à réfléchir sur la paix. Mais une paix qui se veut une conquête et non une démission. Ne ratez pas ce film quand il passera à la télévision ou ailleurs. Et paix aux personnes en mal de préjugés!

Janick Beaulieu

VISITING HOURS (Terreur à l'hôpital central)

— Réalisation: Jean-Claude

Lord — Scénario: Brian Taggart — Images: René Verzier — Musique: Jonathan Goldsmith — Interprétation: Lee Grant (Deborah Ballin), William Shatner (Gary Baylor), Michael Ironside (Colt Hawker), Linda Purl (Sheila Munroe), Lenore Zann (Lisa) — Origine: Canada (Québec) — 1981 — 105 minutes.

Le dernier film de Jean-Claude Lord se situe dans la vague des films d'horreur qui, depuis quelques années, déferlent sur nos écrans en vagues de plus en plus monstrueuses. Déjà, en 1977, Lord avait tâté du genre avec *Panique*, film catastrophe, à l'époque où ceux-ci étaient populaires, et dans lequel les Montréalais se voyaient privés d'eau potable, et cédaient (avec grands mouvements de foule) à la panique du titre.

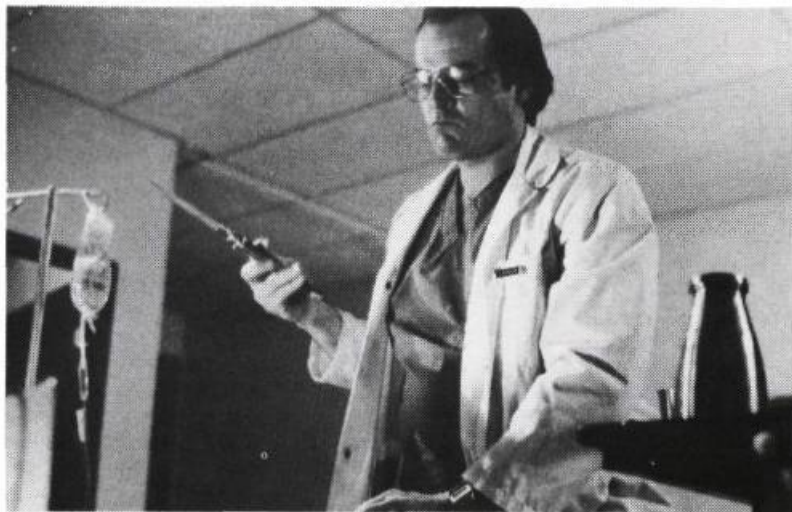
Visiting Hours se présente comme un croisement de *Coma*, de Michael Crichton et de *Halloween* de John Carpenter. Comme dans *Coma*,

un hôpital est le lieu des crimes, comme dans *Halloween*, un tueur maniaque sème la terreur et la mort. C'est dire que le scénario n'est pas bien original, et que le suspense se bâtit, comme dans le *Frenzy* de Hitchcock, non sur l'identité du meurtrier, que nous connaissons dix minutes après le début du film, mais sur le ou les moments où il va frapper, et sur qui il va tuer. Vers la fin, cependant, il se concentre sur la seule journaliste, Deborah, qu'il poursuit jusqu'au moment où elle arrive elle-même à le tuer. Et même là, comme encore dans *Carrie*, le dernier sursaut du meurtrier qui agrippe la cheville de la jeune femme démarque la main, hors de la tombe, à la fin du film de De Palma.

On voit que le scénariste, Brian Taggart, a manifestement utilisé toutes les recettes éprouvées qu'il a pu ramasser ça et là, qu'il a soigneusement mélangé son cocktail et l'a servi à point. Pour le scénario, donc, rien d'extraordinaire. Ce qui permet cependant de voir le film sans trop d'ennui, c'est le montage percutant

(dû à Lord et Lise Thouin) et la facture très soignée de l'image et de l'enchaînement des séquences. Manifestement, Lord connaît parfaitement son métier et le prouve abondamment. Quant à l'interprétation, également, rien de bien intéressant: Lee Grant, dont je n'arrive pas à comprendre le succès, se tord les mains, pleure beaucoup, roule des yeux blancs et respire bruyamment, mais n'en est pas convaincante pour autant, surtout dans les scènes finales — les plus importantes — où le meurtrier la poursuit à travers les couloirs déserts de l'hôpital. À ce propos, d'ailleurs, il est de la plus haute invraisemblance que cet hôpital, dit central, et apparemment fort occupé, laisse ainsi des étages entiers sans surveillance. J'ai également déploré la présence de William Shatner — dont le nom est évidemment inscrit au générique pour faire mousser le film — car c'est particulièrement gênant, quand on constate que son rôle se réduit à deux scènes, une au début, une autre à la fin, qui ont la longueur, l'impact et l'intérêt d'un commercial de télévision sur le savon liquide. C'est à la fois un manque de goût et une erreur de tactique, puisque le spectateur est à la fois irrité et déçu. Pour tout dire, je trouve regrettable qu'un cinéaste de la qualité de Lord, qui peut certainement faire beaucoup mieux, se croie obligé de suivre la mode, et de commettre ces aimables insignifiances qui peut-être rempliront son escarcelle — et encore — mais n'ajouteront rien à sa gloire. À tout prendre, j'ai préféré *Panique* qui avait une dimension politique dont la force ajoutait beaucoup au film. Ici, c'était impossible. Je souhaite à Jean-Claude Lord de bons scénarios: il est capable de les mener à bien; il l'a déjà prouvé.

Patrick Schupp.



Images d'ailleurs

« Sans la liberté de blâmer, il n'y a pas d'éloge flatteur. » Beaumarchais



ET DIRE QUE LES CIVILISÉS AVRIENT PEUR QU'ON NOUS MONTE UN BÂTEAU!

FITZCARRALDO — Réalisation et scénario: Werner Herzog — Images: Thomas Mauch — Musique: Popol Vuh — Interprétation: Klaus Kinski (Brian Sweeney Fitzgerald dit Fitzcarraldo), Claudia Cardinale (Molly), José Lewgoy (Don Aquilino), Miguel Angel Fuentes (Cholo, mécanicien), Paul Hittscher (le capitaine Orinoco — Paul), Huerequeque Enrique Bohor (Huerequeque, cuisinier), Grande Othelo (le chef de garde), Peter Berling (le directeur de l'opéra), David Perez Espinosa (le chef des Campa). Avec les indiens Ashininka-Campa du Grand Pajonal, les Campas du Rio Tambo et les Machiguengas de Rio Camisea — Origine: Allemagne fédérale — 1982 — 180 minutes.

Les mots qui suivent sont une honte. Ils reprennent odieusement ce que vous saviez déjà et n'auriez jamais du savoir sur *Fitzcarraldo*. Ils n'ont ni la saveur d'une obsession maléfique, ni la ferveur d'une conquête indéniablement folle. Ils ne sont rien d'autres que de l'encre qui tente indignement de percer le mystère de ce qui, comme Kaspar Hauser, aurait dû demeurer une énigme.

Lorsque Freud a écrit ses rêves, il voulait en faire une science, mais lorsque Werner Herzog a imaginé *Fitzcarraldo*, il n'a pas voulu en faire autre chose qu'une oeuvre d'art. Et nous, pauvres de nous, qui nous servons de mots, nous y avons cherché une doctrine. Nous avons cherché à justifier l'injustifiable. Nous avons cru bon de croire que *Fitzcarraldo* était l'aventure d'un Irlandais un peu fou qui, pour se ramasser des sous, voulait monter un bateau sur une montagne. Mais ce n'était pas cela. Nous avons cru beau de dire que *Fitzcarraldo* était le rêve impalpable d'un absolutisme artistique en région tro-

pical. Mais c'était drôlement plus que cela. C'était une hantise nouvelle. Un essai absurde sur une réalité visuelle qui ne se voyait pas. Si vous préférez, une sorte d'excroissance cinématographique. *Fitzcarraldo* le dit si bien lui-même: « Je suis le sur-nombre! » Nous y avons cherché le chiffre magique. Parce qu'il n'existait pas, nous avons oublié de nous réjouir de ce que Herzog venait de nous abandonner entre les mains: un bloc d'illusion. Servons-nous maintenant de ce bloc pour faire référence au film et repensons ensemble la question suivante: lorsqu'on donne un bloc de glace à un indigène, devrions-nous lui dire que la glace fond? Car la glace qui fond, comme les rêves qui passent ou l'ambition qui meurt, c'est là où se situe la véritable question: avions-nous besoin de savoir que la montagne fitzcarraldienne avait risqué de fondre devant les précipices du tournage? Pas un détail pourtant ne nous a été épargné. Ou plutôt, devrais-je dire? nous n'avons pas voulu être épargné d'un seul détail. Nous avons soif de perversion. Il y avait une source. Nous nous sommes abeuvrés.

Nous avons voulu savoir que Herzog l'authentique — celui qui tournait avec de vrais fous ou de vrais nains — s'entêtait encore une fois à braver une vérité impossible. Il tournait maintenant au fin fond du Pérou. Là où il y avait des guerres tribales. Là où il y avait possiblement des morts. Comme nous étions curieux de mesurer combien les indigènes étaient réticents à hisser un bateau dans leur forêt amazonienne, nous avons fait intervenir *Amnistie internationale*. Et nous avons appris des choses. Un incendie. Un bateau qui s'enlise. un avion qui s'écrase. Un directeur de la photographie qui se coupe la main. Puis, finalement, des tas de gens qui désertent. Jack Nicholson ne ferait

pas le film. Mario Adorf quitterait le plateau de tournage par peur, Mick Jagger, par obligation, et Jason Robards, parce qu'il avait la diarrhée. Les uns aux autres, les perversités s'agglutinaient. Nous nous régalerions. Comme si preuve n'était pas faite que les oeuvres ambitieuses étaient toujours un peu contestables. Comme si nous avions à justifier les pyramides.

Que l'odyssée herzogienne se soit perdue de Charybde en Scylla nous laissait encore parfaitement insatisfaits. Nous en voulions plus. Alors nous avons eu l'idée de nous gargariser de l'excellence d'un documentaire que Les Blank a réalisé sur le tournage de *Fitzcarraldo* et qui s'appelle *Le Poids des rêves*, un poids assez lourd pour ne s'en prendre qu'aux rêves des autres. Mais avions-nous sincèrement besoin de cela? Quoiqu'il en soit, comment expliquer que cinéphiles, journalistes ou politiciens ont cristallisé le rêve en un bloc cauchemardesque? Ont-ils voulu faire de *Fitzcarraldo* le film politique qu'il n'était pas dans le seul but de lui faire remporter une palme d'or au festival de Cannes? Trêve de questions: à mon sens, il n'y aurait qu'une réponse possible. Je dis bien possible car sa tendance pseudo-philosophique ne la rend pas du tout certaine. La puissance destructive de Werner Herzog serait telle que seule la mesure des excentricités de son génie créateur pourrait lui rendre justice. On ne peut rêver cinématographie plus nietzschéenne: détruire pour recréer. Un peu comme si j'avais le potentiel de déchirer les mots que vous lisez pour réinventer ceux que j'aurais dû vous faire lire.

L'essentiel de ce que je crois est dit. Je suis un inconditionnel de Herzog. J'ai adoré *Fitzcarraldo*. À l'encontre d'une bonne majorité, je n'ai pas aimé l'idéologie véhiculée par

le documentaire de Les Blank sur *Le Poids des rêves*. Je n'accepte pas les critiques. Mais cela ne m'empêchera pas d'en faire une.

La Mancha avait son homme. L'Amazonie voulait le sien. Werner Herzog, l'utopiste, le dérisoire — et j'en passe au risque d'en nuier — se chargerait d'en inventer un. Cela devait lui prendre quatre ans. Quatre années de lutte contre les moulins à vent de la machination humaine. Quatre années d'enfer pour soutirer, comme il le dit, une seule image du diable: elle s'appellerait *Fitzcarraldo*. C'est la plus belle. Qu'on me nomme un seul Don Quichotte tropical qui eût été plus convenable que ce Brian Sweeney Fitzgerald dit Fitzcarraldo! Impossible, vous le voyez bien. Il n'y a pas de fou plus fou de l'être que Fitzcarraldo! Il faut le voir à demi halluciné par les excentricités de son propre roman-

tisme. Si son charme est incertain, sa déviance ne fait pas de doute. On se rappellera ici au passage la passion viscérale du cinéaste pour les tarés physiques (*Les Nains aussi ont commencé petits*) ou mentaux (*L'Énigme de Kaspar Hauser*) pour ne retenir que le souvenir de ce que l'on s'accorde pour considérer un chef-d'oeuvre: *Aguirre, la colère de Dieu*. Mais alors qu'Aguirre était une sorte de schizophrène destructeur en quête d'un Eldorado en transes, Fitzcarraldo n'est qu'un curieux petit aventurier empreint d'une folie douce. Une folie d'enfant qui n'aspire qu'à l'envergure. Une folie épurée. Une folie sans pesanteur. Sincère, comme l'utopie d'une paix. Fitzcarraldo, le messager blanc. Fitzcarraldo, serait-il un saint?

N'exagérons rien. Un homme devrait nous suffire. Un homme qui plutôt que de se morfondre avec la vie a fait converger ses enfantilla-

ges vers une seule et même notion: celle du plaisir. Vous voyez bien que ce n'est pas un saint. Ce qui ne l'empêche pas de vendre sa chemise pour un sourire. Il invente une production de glace pour l'amour de voir les indigènes la dévaliser. Il invente un chemin de fer transamazonien pour la joie de foutre une locomotive sur une cime. Il invente l'impossible. Il est le « conquistador de l'inutile ». Ou bien le saltimbanque qui se passionne pour Caruso. Ou bien le fou qui promet un fauteuil pourpre à un petit cochon noir et poilu qu'il estime comme son meilleur public. Ou mieux encore, il est l'amant de Molly, directrice d'une maison close ouverte aux illusions. Molly a une passion pour Fitzcarraldo. Comme *Dulcinée* en avait une pour *Don Quichotte*. Fitzcarraldo est le seul homme d'Iquitos qui ne soit pas un baron du caoutchouc enfiévré de grossir. Il a la tête d'un adolescent qui dépense ses premières économies pour s'offrir une folie. Comme il s'offrirait une glace. Pourquoi pas un opéra? Car là que se situe son nouveau dada. Fitzcarraldo veut construire un opéra à Iquitos. Nous sommes en droit de croire que cela est un idéal temporaire. On a trop fait de Fitzcarraldo un héros éternellement mélomane. Ce n'est qu'un enfant entêté qui a décidé de s'offrir sa toute dernière fixation. Comme si l'opéra était le toutou vedette d'une vitrine. Comme si *Les Puritains* de Bellini devenaient des prima donna de peluche.

L'Amazonie n'étant pas un nid de mécènes, Fitzcarraldo devra lui-même financer son opéra. Pour ce, il a l'intention d'exploiter un territoire d'arbres à caoutchouc demeuré vierge, car séparé d'Iquitos par des chutes infranchissables. Il gagnera une rivière parallèle à celle qu'il veut atteindre et au méandre ultime, celui



où les deux cours d'eau s'accollent, fera franchir la montagne à son bateau à vapeur pour le conduire simplement dans la région à exploiter. Ce que notre réalité aurait conçu comme une barrière et notre génie inventif comme un canal de Panama n'est qu'une butte au rêve fitzcarraldien. Car Fitzcarraldo ne creuse pas, il surmonte. Le poids de sa folie trouve sa revanche dans l'apesanteur. C'est ainsi qu'il choisit comme sienna la plus impalpable et la plus légère des machinations artistiques: la musique. Comment ne pas être ému, je dirais même plus, survolté et sans aucune espèce de raison par cette image du bateau qu'on hisse au son d'un Caruso qui griche. Curiosité? Prouesse technique? Scandale géométrique? Vous direz ce que vous voudrez, la raison qu'il me reste en pensera ce qu'elle voudra, sans ces gratuités-là, l'art du cinéma n'aurait jamais été aussi beau.

Admettons-le. Admettons-le une fois pour toutes. En tentant de justifier le pourquoi et le comment d'un gramophone sur la proue d'un bateau hors des eaux, nous ne cherchons finalement qu'un motif plausible à nos propres quêtes artistiques. Pourquoi fait-on des films? À la limite, pourquoi les regarde-t-on?

Je n'ai pas de réponse. Werner Herzog ne prétend pas nous en proposer une. Comme vous et moi, mieux que vous et moi, il s'accuse simplement des quêtes de son art. Peut-être est-ce cela, justement, qui, dans son *Fitzcarraldo*, nous déconcerte. D'une part, on demeure consterné par l'originalité indubitable de son projet sans que l'on puisse pour autant éviter d'être perturbé par le vide apparent de son insondable magnificence. Qu'en conclure? S'extasier ou corrompre? À cela pourtant, j'ai une réponse. Il était temps. Je

choisis de m'extasier. Fitzcarraldo étant un héros parfaitement sincère qui n'a de compte à rendre à personne, nous n'avons pas à exiger de Herzog le document — pour ne pas dire le documentaire — de ses justifications. Fitzcarraldo, comme son créateur, ne demande qu'à plaire. Réjouissons-nous de leur opéra tropical. Et surtout, apprenons à nous taire.

J'en suis incapable. Il y a tant à puiser dans *Fitzcarraldo*. Des percées multiples de sa philosophie inhérente aux qualités variables de sa forme, c'est un film qui demeure, malgré sa folie, extrêmement linéaire. Chaque séquence fait appel à la suivante. Il suffira de repenser le déroulant *Coeur de verre* pour nous rappeler que la structure dramatique herzogienne avait déjà été beaucoup moins rassurante. Mais *Fitzcarraldo* n'est pas un film hermétique. D'où les détracteurs. C'est un film on ne peut plus ouvert qui, devenu accessible à un plus grand nombre de monde, ne peut que jouir de l'opportunité qu'il a d'en dérouter encore plus. D'où les passionnés. Arbitrairement, il nous est permis de le subdiviser en cinq parties dissemblables couronnées d'un prologue à l'opéra. Fitzcarraldo est dans la salle. Soudainement, il se sent pointé du doigt par l'objet de ses désirs: Enrico Caruso. Le reste va de soi. Il suffit de voir en Fitzcarraldo l'évangéliste lyrique en mission sur terre pour clamer une seule et même idée: celle de surprendre.

La première partie s'attache aux préparatifs de l'apostolat de Fitzcarraldo. L'approche stylistique y est extrêmement sobre. Mais plutôt que d'y décrire sans passion les couleurs habituelles du colonialisme, l'image dans sa simplicité s'anime d'un heureux grouilli d'enfants, de perroquets, de félins et des félines que sont les

putains. À travers elles, on remarquera surtout les gloussements rieurs d'une Molly aimante, désinvolte Claudia Cardinale à l'apogée d'une discrétion et d'une douceur qu'on lui connaissait mal.

La seconde partie est celle que nous attendions. Celle d'un pays où la brume n'en finit plus de se lever. Là où Fitzcarraldo et son équipage remontent un cours d'eau furtif aux méandres duquel se confond la caméra. On y reconnaîtra sans peine la souplesse de l'approche spatiale propre au cinéaste. Les plans lents, décentrés ou épars, dévoilent à peine les rives impénétrables d'un songe envoûtant mais meurtrier. Un songe dont les incertitudes et les choeurs étranges ne sont pas sans rappeler les voix traîtresses des sirènes d'Homère. Partout s'y glissent l'humidité et la noirceur. Des mouches s'affolent. Une tête disparaît curieusement dans l'ombre. L'équipage guette le vide qui l'épie. Alors que la tension monte, nous croyons revivre enfin le souffle angoissant de *Aguirre, la colère de Dieu*. Mais il n'en est rien. Herzog n'a pas voulu répéter le même film. Il ponctue ça et là son drame transcendantal d'éléments absurdes (la tête du chef de garde) comiques (le cuisinier Huerequeque) ou même franchement surréalistes (le parapluie qui vogue à la dérive). Pour rien au monde, il ne voudrait faire de *Fitzcarraldo* un postiche de la menace d'Aguirre. Alors pour être bien sûr de nous mettre en sécurité, il élimine une de nos principales menaces: les indigènes. Lorsqu'on voit des centaines de pirogues — une séquence magnifique qui rappelle *Apocalypse Now* — nous sommes en droit de croire qu'elles ne feront qu'une bouchée du bateau à vapeur de Fitzcarraldo. Et pourtant, non. Des indigènes en débarquent et s'unissent à notre héros pour le con-

duire au faite de sa gloire: le sommet d'une colline. Plus qu'une lutte contre la nature, *Fitzcarraldo* propose finalement une lutte contre les lois de la nature et plus spécialement celle dont vous souffrez actuellement: la pesanteur.

La troisième partie est celle du triomphe de l'idéal sur la matière. Aidé des indigènes, Fitzcarraldo fait passer son bateau d'une rivière à l'autre. Comme quoi les ambitieux ne seraient que de la flemme sans ceux qui les supportent. Mais n'insistons pas davantage sur ce moment qui, quoiqu'on en fasse ou qu'on n'en dise, passera avec ou sans ses surprises à la postérité cinématographique. J'aimerais seulement ouvrir une parenthèse. Elle concerne justement le moteur de l'entreprise: je veux nommer les indigènes. On a reproché à Herzog de les avoir utilisés. Personnellement, je trouve, bien au contraire, qu'il a su mieux que tout documentariste (qui en aurait fait de simples mangeurs de bananes) respecter l'essence même de ce qu'ils étaient: un bloc mythique insondable dont les désirs exacts nous échappent. Pourquoi aident-ils Fitzcarraldo ou se peinturlurent-ils le visage? Pourquoi fixent-ils stoïquement la rivière des jours durant? Si notre culture n'offre pas les réponses, la quatrième partie du film ne trace que l'esquisse d'une solution possible. Le bateau enfin traversé, les indigènes profitent de la nuit venue pour le détacher et l'offrir au courant violent du démon des rapides. Selon leur croyance, une puissance viendra achever la création de leur jungle quand le Dieu blanc périra. Le prince recoupe habilement la quête du cinéaste: c'est encore détruire pour toujours recréer. Plus malin que moi celui qui, dans ces conditions, pourrait déterminer qui de l'Indien ou du Créateur profite abusivement de

l'autre.

Héros, gramophone et bateau survivront aux rapides de la dérision pour plonger dans la paix candide de la cinquième et dernière partie. Malgré lui, Fitzcarraldo est de retour à Iquitos. Son projet d'exploitation du caoutchouc s'est soldé par un échec total. Mais Fitzcarraldo n'en est pas atteint. Il est un homme d'illusions passagères. Il est le pionnier qui se contente de faire ce que personne n'avait jamais osé. Que serions-nous sans lui? Que serions-nous sans les fous de sa race? Les Fitzcarraldos sont des êtres insensés promus à frayer des voies qui prendront, un jour, le sens de l'évidence. Sans les Fitzcarraldos, il n'y aurait plus de lendemain. Pensons-y bien: est-il possible aujourd'hui de se procurer facilement de la glace au Pérou? Que vous le vouliez ou non, cela est dû au génie d'un utopiste. Il s'appelle Brian Sweeney Fitzgerald. Nous lui devons aussi la finale improvisée du film qui porte son surnom. Une finale lyrique. Une autre idée folle. Sur le pont du bateau à vapeur, chanteurs et orchestre déploient, pour les beaux yeux d'Iquitos subjugué, tout le baroque et l'inusité du premier des opéras fluviaux. La scène est filmée en parallèle. La caméra n'y tourne pas comme dans la finale d'*Aguirre, la colère de Dieu*. je le répète. Comme je me répète! Herzog le cinéaste visionnaire a voulu faire de *Fitzcarraldo* un film beaucoup plus linéaire. Nous y découvrons ainsi une nouvelle facette de son cinéma: sa simplicité. Pour un artiste qu'on qualifiait hier d'hermétique, je ne connais pas de confession plus belle à faire.

Profitant du changement de paragraphe pour me relire, je découvre dans ce qui précède une omission on ne peut plus grave: rien, pas un mot sur Klaus Kinski. Lui, le prophète



de la folie. Lui qui réussit à renouveler, chez un même cinéaste, un personnage d'illuminé sans jamais recouper les traits du premier. À Werner Herzog qui lui offrait en dernier recours le rôle de Fitzcarraldo, il répondait: « Tu peux faire ce que tu veux, tu peux prendre qui tu veux, je suis Fitzcarraldo. » Il n'avait pas tort, mais avait surtout tellement raison qu'on arrive à oublier l'interprète qu'il est au profit de son personnage. On oublie que cette hystérie mobile de l'oeil, cette façon de toucher les indigènes ou d'initier un petit salut modeste à l'écoute de Caruso, c'est aussi lui, Klaus Kinski. Lui, qui approche Fitzcarraldo avec l'intuition d'un maître et la sensibilité aiguisée de ses cinq sens. Peut-être même d'un sixième sens qui ne se voit pas plus qu'il ne se sent, pas plus qu'il ne s'entend. Un sens, un souffle qui fait d'un personnage, non pas le héros plausible, mais la figure essentielle qui existe. Car Fitzcarraldo existe. Quelque part dans la jungle. Quelque part en chacun de nous. Vous voulez une preuve?

« Ma preuve, c'est que mes yeux l'ont vu. »

Jean-François Chicoine

MÉPHISTO — Réalisation: Istvan Szabo — Scénario: Istvan Szabo et Peter Dobai, d'après le roman de Klaus Mann — Images: Zanos Koltai — Musique: Zolenko Tamassy — Interprétation: Klaus Maria Brandauer (Hendrik Hofgen), Rolf Hoppe (le général), Karin Boyd (Juliette), Ildiko Bansagi (Nicoletta), Krystina Janda (Barbara), Christine Harbort (Lotte Lindenthal), Gyorgy Cserhalmi (Miklas), Peter Andorai (Ulrichs), Christian Graskof (Muck) — Origine: Hongrie — 1981 — 138 minutes.

« Je suis l'esprit qui toujours nie. » Goethe

Dans la légende de Faust, telle que cristallisée dans sa forme dramatique par le grand écrivain allemand Goethe, Méphistophélès est l'esprit tentateur, le représentant des forces du mal qui fait miroiter, aux yeux du savant philosophe, les rêves de jeunesse, de richesse, de puissance. Ce qu'il y a de curieux dans le film d'Istvan Szabo, dont le titre évoque cette figure infernale, c'est que le personnage qui prend dans le cours du récit l'apparence de Méphisto est plutôt un Faust, c'est-à-dire un être ambitieux et faible qui se laisse prendre aux appâts que lui présente un État méphistophélique. Il y a d'ailleurs, dans le cours des dialogues, des observations pertinentes sur la conception du peuple allemand en tant que personification de Faust ou de Méphisto et sur l'importance d'accentuer l'un ou l'autre aspect dans les manifestations culturelles. Car la culture est ici soumise aux diktats d'une idéologie.

On se trouve dans l'Allemagne des années 30 et l'on suit l'itinéraire d'un acteur provincial rongé par l'ambition du succès, par le désir de

plaire, par un besoin incoercible d'approbation. Son tourment, dès les premières images, à l'audition des applaudissements destinés à quelqu'un d'autre, manifestent à l'évidence cette disposition malade. Hendrik Hofgen, c'est son nom, ou plutôt c'est le nom qu'il veut porter, puisqu'on apprend par la suite qu'il se prénomme plutôt Heinz, mais qu'il déteste cette dénomination jugée par lui trop peu distinguée. Hofgen donc veut connaître la renommée: c'est là son principal mobile d'action. Mais ce n'est pas le seul, car le cinéaste a été assez intelligent pour faire de son personnage un être complexe, doté de qualités comme de défauts. Hofgen a donc, au départ, des préoccupations culturelles et sociales et ne croit pas uniquement à la chance pour réussir. Il joue Brecht, il participe à un mouvement de théâtre engagé, il se soumet à des exercices épuisants pour acquérir la souplesse des mouvements. Sa liaison avec une danseuse noire témoigne d'une certaine largeur d'esprit. Mais ses tendances généreuses

s'avèreront, en fin de compte, factices ou superficielles lorsqu'il faudra les sacrifier une à une sur l'autel du système en place.

Ce destin individuel est significatif. Le réalisateur l'a d'ailleurs voulu tel. Reconnu dans les années 60 comme un cinéaste important, grâce à des oeuvres comme *Père* ou *Film d'amour*, Istvan Szabo s'est jusqu'ici attaché à des scénarios originaux dont il concevait lui-même les thèmes à partir de ses observations sur la réalité contemporaine. Cette fois, il a puisé son sujet dans un texte préexistant, un roman écrit à la fin des années 30 par Klaus Mann, fils du plus célèbre Thomas. Dans ce livre à clés, l'auteur réglait un compte avec l'acteur Gustaf Gründgens qui avait été son beau-frère avant de devenir un protégé du régime nazi. Mais Szabo a dépassé le particularisme du cas pour faire de son récit une parabole éloquente sur les rapports entre l'art et la politique.

Comme pour souligner ce caractère d'apologue, le contexte politique particulier de l'époque est pres-



que réduit à des éléments de style: une bannière à croix gammée par-ci, une sculpture gigantesque par-là, quelques édifices imposants ailleurs. Le protecteur tyrannique et méprisant des arts au sein de la hiérarchie gouvernementale est un général sans nom en qui certains sont libres de reconnaître Goering, Goebbels ou même Hitler, avec un peu de bonne volonté (celui-là d'ailleurs on ne le voit jamais, ce qui est bizarre dans les circonstances). Il apparaît vite que ce ministre président comme on l'appelle n'est qu'un symbole du pouvoir; en fin de compte, le vrai Méphisto c'est lui et non ce pauvre Hofgen, dérisoire marionnette qui accepte, avec plus ou moins de soumission, qu'on lui tire les ficelles. « Je ne suis qu'un acteur », murmure-t-il dans l'image finale, alors que, pion d'un jeu cruel, il court sous les projecteurs au son du ricanelement de ses maîtres. Le terme allemand *Schauspieler*, désignant un acteur, prend alors un sens éclairant puisqu'on y trouve *spieler* qui veut dire joueur. En même temps qu'il a atteint à une certaine gloire, Hofgen s'est aussi mérité le mépris, car son art est devenu servile. On l'a même vu exposer une interprétation d'Hamlet conforme aux idées en vogue, le héros de Shakespeare devenant un noble aryen en lutte contre la corruption des moeurs. Mais Hofgen n'est pas un cas isolé et, par sa technique même, le réalisateur nous invite à dépasser la singularité apparente de l'histoire. La plupart des séquences commencent par un détail, un gros plan, et ce n'est qu'après qu'est révélé le décor, le contexte où se situe la scène; le découpage va donc continuellement du particulier au général et c'est la même démarche que devrait adopter le spectateur pour juger l'affaire Hofgen.

Il n'est pas douteux que Szabo ait été attiré par ce sujet parce

qu'il vit une situation apparentée à celle-là dans un pays où l'art est soumis à un contrôle politique tatillon. Par le biais d'une évocation d'époque, il a pourtant réussi à en contourner les tracasseries pour construire, avec des moyens prestigieux, une fable contestataire. Quel diable d'homme ce Szabo! Bravo, Méphisto.

Robert-Claude Bérubé

L A NUIT DE SAN LORENZO. — Réalisation:

Paolo et Vittorio Taviani — Scénario et dialogues: Paolo et Vittorio Taviani et Tonino Guerra — Images: Franco Di Giacomo — Musique: Nicola Piovani — Interprétation: Omero Antonutti (Galvano), Margherita Lozano (Concetta), Claudio Rigagli (Corrado), Massimo Bonetti (Nicola), Sabina Vanucchi (Rosanna), Micol Guidelli (Cecilia) — Origine: Italie — 1982 — 106 minutes.

Arriver à trouver les mots pour raconter cette nuit de San Lorenzo, c'est ainsi que débutent le film et ma critique.

Il en est pour les films comme pour les gens que l'on rencontre. À première vue, ils ne fascinent pas précisément; ils ne vous clouent pas sur place d'émotion, et pourtant ils agissent lentement sur votre mémoire, insérant le souvenir d'une séquence et faisant ressurgir en vous une image avec tant d'intensité que la magie opère enfin. Découvert dans le cadre de la compétition officielle, à Cannes, *La Nuit de San Lorenzo* m'avait paru austère, sévère avec des trouées de ciel bleu et de sourires sur fond de cauchemar. Dehors, le soleil élaboussait la Croisette, et l'éché d'août 44 semblait un passé lointain à jamais révolu. Comme Paolo

Taviani, j'avais treize ans en 44. Mon voeu à moi avait été exaucé puisque j'étais à Cannes.

Lorsque *La Nuit de San Lorenzo* ouvrit le Festival des films du monde à Montréal, en cette soirée du 19 août, le miracle eut lieu. Je revivais *La Nuit de San Lorenzo* comme ma propre histoire, entremêlée de mes souvenirs d'enfant.

Aujourd'hui encore, le film agit merveilleusement sur ma mémoire. L'argument proposé est simple: la nuit du 10 août en Toscane, c'est la nuit des amoureux, la nuit de San Lorenzo.

Une femme fait un voeu: trouver les mots pour raconter à son amour, une autre nuit, celle du 10 août 1944, dans le petit village de San Martino. Les Allemands ont miné les maisons. L'ordre est de rassembler toute la population en un seul lieu: l'évêque choisira la cathédrale. Mais Galvano dira en se levant brusquement: « J'ai réfléchi et j'ai choisi. » Flairant le piège, Galvano, le paysan, entraînera une partie du village sur les routes à la recherche des Américains.

En cet été 44, c'est l'exode et l'espoir, à chaque détour de route, de voir surgir l'armée libératrice. Mara, la sicilienne, confond rêve et réalité, croyant croiser le bataillon sicilien de Brooklyn. Elle tombera sous les balles d'une patrouille allemande. L'espoir est aveugle.

Ce qui fait la beauté et la grandeur de ce film, c'est le mélange du rire et des larmes ainsi que la poésie onirique de la mise en scène des Taviani qui ont su transcender la réalité. La force et la beauté des images obligent le spectateur à découvrir ces années de diamant, comme disent les frères Taviani: « Ce furent des années féroces, mais aussi des années durant lesquelles les hommes et les femmes ont dû révéler tout ce dont ils étaient

capables aussi bien dans le mal que dans le bien. »

« Je ne sais pas ce qui est mal ou bien », dira le militant fasciste à Galvano sur la place déserte. La guerre bouscule les références et lorsqu'elle est vue par le regard d'une petite fille de six ans, Cecilia, cela devient un mélange d'aventure romantique brusquement avec la monotonie quotidienne. « Je ne sais pas si j'avais peur ou si je m'amusais », dira Cecilia. Les Taviani avaient 13 et 15 ans durant la guerre. Il faut être passé par là pour savoir que le regard d'un enfant sur la guerre véhicule à la fois le plaisir et l'horreur.

Dans ce décor toscan, lieu natal des Taviani, la nature et les visages sont des paysages bouleversants, faits de soleil, âpres et rudes, comme le climat. Il suffit de filmer un porche entre deux cyprès, du vent dans les oliviers, une poire qui roule pour sentir la terre, ou entendre, durant tout le film, la ponctuation des ciga-

les. *La Nuit de San Lorenzo* est un hymne à la liberté, à l'espoir et aussi à la volonté de survivre. Presque tout le film est tourné en extérieurs. Ce sont à la fois les chemins de la liberté et de la mort.

La guerre est ainsi, elle divise et solidarise. Elle fait faire des choses que seul l'état de désordre permet: s'appeler « Requiem » en souvenir d'un chant d'église pour un partisan, rompre le pain dans l'église parce qu'il n'y a plus assez d'hosties, ou parler à un homme à qui on n'a pas adressé la parole depuis trente ans. Le film de Paolo et Vittorio Taviani est fait d'orages, d'éclairs et de soleil, avec fougue et tendresse. Il emprunte les couloirs intimes et profonds de l'émotion pure. En deux heures, les Taviani ont résumé la tragédie de la guerre: la folie absurde des familles qui s'entretuaient appartenant au clan fasciste ou antifasciste. Quelles images, ce champ de blé incendié par ce mois d'août où le jeu de cache-cache

meurtrier dénonce tout le grotesque de la guerre. Chaque plan suscite l'émotion, le rire, les larmes. Le film oscille constamment entre le vie au hasard des routes, la mort, l'espoir et la fin. « C'était ça aussi la guerre », dira Concetta, la paysanne ennoblée qui se retrouvera dans la chambre avec Galvano. Scène touchante où les acteurs Omero Antonutti et Margarita Lozano nous font oublier qu'ils sont des acteurs. Chaque visage dans ce film porte son poids de vie, de peur et de joie. Même si les Taviani ont choisi sur place en Toscane des acteurs professionnels, nous oublions qu'il s'agit de cinéma. Quel bonheur!

La Nuit de San Lorenzo est un film d'une beauté infinie et d'une grande tendresse. En 1982, il faut être un peu magicien pour parler du passé et le transmettre avec une vision aussi poétique et simple. Le film a gagné le Prix du Jury oecuménique 1982, à Cannes. Tant mieux. La vie est aussi faite de soleil et de pluie, d'orages et de peur. Il faut les vivre pour garder l'espoir de pouvoir un jour en témoigner...

Minou Petrowski



L E TROUPEAU — Réalisation: Zeki Okten — Scénario: Yilmaz Güney — Images: Izzet Akay — Musique: Zulfu Livaneli — Interprétation: Melike Demirag (Berivan), Tarik Akan (Shivan), Tuncel Kurtiz (Hamo, le père des Veysikan) — Origine: Turquie — 1979 — 129 minutes.

Tout d'abord corrigeons une erreur. Ce film n'est pas de Yilmaz Güney. Ce n'est pas moi qui le dit; c'est Yilmaz Güney qui l'affirme: « Malgré toutes les indications, toutes les notes, *Le Troupeau* et *L'En-*

nemi sont les films de Zeki Okten, pas de Yilmaz Güney. Güney les aurait faits différemment ». Alors pourquoi cette confusion ? C'est que le sujet du *Troupeau* est né en prison. Et c'est en prison que Güney a conçu et préparé ce film qu'il savait ne pouvoir réaliser lui-même. Alors il s'est engagé à mettre le plus possible de lui-même, de son histoire, de ses images dans son scénario. Ainsi a-t-il prévu un découpage précis avec, dit-il, « plein de petites notes à côté des dialogues sur mes idées de tournage de telle ou telle scène, de l'éclairage ou le jeu de tel ou tel acteur ». Ayant besoin d'une documentation sûre, un copain venait prendre ses questions et lui apportait ensuite les réponses sur le prix du mouton, l'usage des tracteurs, l'influence de la religion. De plus, il lui fournissait des photos couleur des paysages, des bergers, des plateaux, des prairies. Et en travaillant à son scénario, pendant huit mois, il s'est laissé envahir par le côté visuel de l'histoire.

Le film semble un décalque arabe de la rivalité des Capulet et des Montagu. Ici, les Veysikan et les Halilan. En effet, Shivan (Veysikan) vient d'épouser Berivan (Halilan). Mariage désapprouvé par Hamo, le père, car une haine réciproque sépare les deux familles. Cette haine du père court tout le long du film. Haine qui devient féroce quand Hamo apprend que sa bru n'a pu lui donner un petit-fils et que, de plus, elle ne parle pas. On comprend alors que l'amour de Shivan pour sa femme lui impose de quitter sa famille.

L'auteur nous décrit avec un souci du détail ce hameau d'Anatolie où règne en dictateur un père qui tyrannise son fils. Aucune sympathie pour sa bru qui semble la cause constante des malheurs qui arrivent dans sa famille. Et ces malheurs s'accumu-

lent.

Voici qu'un marchand d'Ankara vient acheter tout le troupeau. Il faudra conduire les moutons dans la capitale. Pour cela, le père requiert le concours de son fils à condition, pose ce dernier, que Berivan les accompagne. C'est ce voyage qui va nous faire connaître la réalité sociale de la Turquie. Le cinéaste en profite pour nous montrer les plaies qui rongent le pays: les conducteurs font périr des moutons pour protester contre la pingrerie d'Hamo qui ne leur a offert qu'une bête, des bandits sautent dans un wagon pour voler des moutons, une femme se prostitue avec un jeune berger et lui vole son argent... Ce n'est pas tout. Arrivés à Ankara, les paysans sont traqués par des malfaiteurs qui tirent du pistolet (comme dans un western). Il va sans dire que tous ces malheurs sont dus à Berivan, le mauvais oeil de la famille. Elle ne se laissera pas toucher par le médecin. Elle mourra dans son

lit, au grand désespoir de Shivan.

Le troupeau est une dénonciation vibrante d'un régime et d'une tradition. Tout d'abord la féodalité ou l'atavisme qui donne au père un pouvoir absolu sur ses enfants. En fait, Hamo est une brute sadique qui ne s'arrête que lorsqu'il a assouvi sa colère. Il n'a aucune considération pour son fils devenu presque un ennemi depuis qu'il a épousé cette fille muette. De plus, la corruption semble fleurir à tous les étages de l'édifice social. Chacun essaie d'exploiter son semblable et la soif de l'argent permet toutes les audaces.

Jusqu'à présent l'auteur traduisait par des images ses thèmes. Tout était significatif. Le spectateur est passé des plateaux de l'Anatolie vastes, verdoyants, avec des tentes sous lesquelles s'abritent les nomades, à la grande ville qui crache à la figure de ces visiteurs son fard étalé sur des mannequins des vitrines où l'on incite vivement à la consommation. « Notre



capitale », dit Shivan dans un cri de fierté. Mais capitale moderne qui côtoie la misère et qui n'est qu'un rêve. Rêve qui semble vouloir se concrétiser dans le bel appartement (inachevé) que lui font visiter ses amis, lieu d'ailleurs où mourra sa femme.

Pourquoi fallait-il que l'auteur nous accable d'un petit discours pseudo-marxiste pour dénoncer le capitalisme vorace? Car l'adolescent proprement vêtu qui débite (pour les avoir appris par coeur) les propos sur le matérialisme historique, sous l'oeil approbateur d'un poster de Karl Marx, détonne grandement avec les scènes antérieures qui collaient si justement à la réalité. D'autant plus que ce petit discours semble tomber dans le néant.

On peut dire que *Le Troupeau* se termine dans l'échec. En effet, Berivan est morte, Shivan est saisi par la police après un geste désespéré contre un passant et Hamo se perd dans la foule en appelant à son secours le jeune Silo disparu...

Mais peut-être que ces échecs peuvent ouvrir les yeux de ceux qui savent voir et lire les images. En cela, le scénario de Yilmaz Güney ne manque pas de notations justes et la mise en scène de Zeki Okten, malgré des faiblesses — images mal cadrées ou basculantes — confirment que *Le Troupeau* est un film émouvant, courageux et révélateur.

Léo Bonneville

LES ANNÉES DE PLOMB — Réalisation: Margarethe von Trotta — Scénario: Margarethe von Trotta — Images: Franz Rath — Musique: Nicolas Economou — Interprétation: Jutta Lampe (Juliane Klein), Barbara

Sukowa (Marianne Klein), Rudiger Vogler (Wolf), Luc Bondy (Werner), Nerenice Rudolph (le médecin), Franz Rudnick (le père), Ina Robinski (Juliane adolescente), Julia Bierdermann (Marianne adolescente), Boris Shade (la mère), Patrick Estrada-Pox (le fils de Marianne) — Origine: Allemagne fédérale — 1981 — 106 minutes.

Il me semble difficile de parler du film de Margarethe von Trotta sans résumer rapidement l'argument dont le film s'inspire. *Les Années de plomb* raconte l'expérience authentique des deux soeurs allemandes Christiane et Gudrun Ensslin, appelées dans le film Juliane et Marianne Klein. L'auteur suit l'itinéraire individuel de Juliane, militante féministe, dont la soeur est emprisonnée pour ses activités terroristes. Le film rapporte la relation turbulente que vivent les deux femmes avant et pendant l'emprisonnement de Marianne. Il rapporte également comment Juliane tente de faire la preuve que le soi-disant suicide de sa soeur, en prison, ne serait en fait que le camouflage d'un assassinat. Dans ces conditions, le film de von Trotta joue un peu le rôle d'un porte-parole pour cette femme courageuse. En son nom, il tente de réhabiliter la mémoire de sa soeur et, avec elle, une partie de la vérité, en brisant le mur du silence que les autorités ont élevé autour de l'affaire.

En racontant les événements du point de vue de son héroïne, von Trotta s'applique à créer une manière de reportage introspectif sur un destin individuel, sous lequel perce une évidente et communicative tendresse à l'égard de Juliane. Par conséquent, rien ne semble opportuniste dans la démarche de l'auteur, rien nous invite à croire qu'elle spéculé sur le vécu de Juliane au profit d'un discours mani-

pulateur (si ce n'est, peut-être, sous l'angle féministe, ce qui n'a pourtant rien d'envahissant). C'est, à mon sens, dans ce respect à l'égard de son sujet que se situe l'intégrité de l'auteur. Cela ne veut pas dire que von Trotta se contente de faire du journalisme. L'histoire des soeurs Ensslin rejoint ses préoccupations personnelles et le choix d'un tel sujet est en lui-même une prise de position (dans ses films précédents, *L'Honneur perdu de Katharina Blum* et *Le Second Éveil*, von Trotta prenait également position en racontant des destins individuels de femmes). Cette prise de position, outre son aspect féministe sous-entendu, relève sans doute plus du social que du politique. Si le propos du film tire sa substance de la confrontation de deux esprits militants, il s'en dégage surtout un commentaire sur la société allemande actuelle, envisagée du point de vue de ceux qui luttent pour en favoriser la transformation.

L'histoire de Juliane et Marianne est justement celle de deux femmes liées par une même propension à la lutte pour le changement. Deux femmes cependant désunies sur le plan des priorités et des méthodes qui spécifient la nature de leur engagement. Juliane mène sa lutte de militante féministe par la voie d'un petit journal et, à l'occasion, par des manifestations pacifiques dans la rue. Son combat n'est pas politique au sens partisan du terme. Elle est pragmatique et préfère investir son énergie dans une cause qui la touche directement et en quoi elle s'assume entièrement. Sa soeur, elle, ne croit pas aux « petites » causes. Elle ne croit qu'en l'efficacité d'un combat radical, violent qui doit ébranler les bases du système politique de l'Allemagne et du monde capitaliste occidental (une scène nous la montre en pleine action



au Liban). Le film opère comme un constat des idées derrière le geste actif du militant. Une grande partie du film nous montre les deux personnages échangeant des idées, réfutant le plus souvent celles de l'autre et essayant de valider leurs priorités, en regard de ce qu'elles jugent le plus important à combattre.

Le film est construit rigoureusement. Il décrit les étapes les plus importantes de cet épisode dans la vie de Juliane, en utilisant quelques retours en arrière qui instruisent le spectateur sur quelques moments choisis de l'adolescence des deux sœurs. Ces retours en arrière évoquent, en contrepoint avec les événements présents, des expériences charnières qui conduisent à la prise de conscience des héroïnes. En construisant ainsi sa narration, où il est fait appel à la mémoire allemande (la seconde guerre mondiale, le miracle économique), von Trotta introduit une notion de conséquence historique dans son portrait du geste militant. Elle met en relief l'importance du passé dans l'état actuel de la conscience d'un peuple qui semble avoir encore beaucoup de comptes à régler avec son histoire. C'est là une tendance récurrente du « nouveau » cinéma allemand qui acquiert ici un côté profondément ancré dans la réalité contemporaine du pays, par oppo-

sition à la dimension plus nostalgique des mélodrames récents d'un Fassbinder.

Finalement, ce qui ressort du film de Margarethe von Trotta, c'est le miracle d'une complexité discrète, quasiment imperceptible sur le coup, puis lentement évidente à mesure qu'on se penche sur la construction du film. Complexité dans le propos, par exemple, qui amalgame des observations psychologiques et humaines dont le sens finit par déboucher sur une réflexion sociale. Car ici l'approche psychologique est constamment dépendante de la description d'un état sociologique, familial et politique qui détermine ou explique les états psychologiques des personnages. L'habileté de la réalisatrice est d'avoir accompli cette forme de discours à niveaux multiples sans jamais perdre contact avec la dimension « récit avec personnages » de son film. Par conséquent, elle évite le piège du pamphlet didactique qui menace si souvent les cinéastes lorsqu'ils portent à l'écran le récit d'hommes ou femmes engagés.

Comme on pouvait s'y attendre, la réalisation du film n'attire guère l'attention sur elle-même. La photographie est discrète, tirant davantage de la lumière naturelle disponible ou la recréant sans autre recherche de style. Elle crée une image d'une grande pureté formelle qui avantage la présence des interprètes dirigés avec un tact remarquable. Jutta Lampe et Barbara Sukowa forment un duo magnifique dont la contribution à l'ensemble m'apparaît tout simplement capital. Ne serait-ce que pour ces deux actrices, il faut voir le film. Pour elles et pour le reste.

Martin Girard

FOUR FRIENDS (GEORGIA) — Réalisation: Arthur Penn — Scénario: Steve Tesich — Images: Ghislain Cloquet — Musique: Elizabeth Swados — Interprétation: Jodi Thelen (Georgia Miles), Craig Wasson (Danilo Prozor), Jim Metzler (Tom Donaldson), Michael Huddleston (David Levine), Reed Birney (Louie Carnahan), Julia Murray (Adrienne Carnahan), David Graf (Gergley), Zaid Farid (Rudy), Miklos Simon (Monsieur Prozor), Elisabeth Lawrence (Madame Prozor), Beatrice Friedman (Madame Zoldos), James Leo Herlihy (Monsieur Carnahan), Lois Smith (Madame Carnahan) — Origine: États-Unis — 1981 — 114 minutes.

Le cinéaste Arthur Penn, réalisateur de *Bonnie and Clyde*, et le scénariste Steve Tesich, qui a écrit *Breaking Away*, ont réussi avec *Four Friends*, le meilleur film qui ait été produit sur les années 60.

Lorsque le film commence — nous sommes en 1948 — Danilo Prozor (12 ans), enfant unique d'immigrants yougoslaves, arrive aux États-Unis accompagné de sa mère. Tous deux déposent sur le quai de la gare une immense malle qui ne quittera pas Danilo tout le long du film. Ils viennent rejoindre le père qui avait devancé sa famille depuis quelques années. La figure du père, de même que celle du nouveau continent, est immense et solennelle.

Tout au long du film, on remarque qu'il n'est jamais question, pour Danilo, des États-Unis mais toujours de l'Amérique. Danilo émigre dans un lieu mythique, c'est l'accomplissement d'un rêve (l'American Dream) et non pas celui d'un choix politique. Cette vision mythique aura vite fait de séparer Danilo de son père car, pour ce dernier, ouvrier dans une aciérie, il est inacceptable que son fils



aille à l'université: ce lieu n'est pas pour lui, sa place est celle d'un prolétaire et il doit le demeurer toute sa vie. C'est ça l'Amérique pour son père.

Au High School, Danilo fait la connaissance de trois camarades de classe: David, un Juif dont le père est un croque-mort prospère, Tom, un W.A.S.P. (white anglo saxon protestant), beau gars qui sait comment s'y prendre avec les filles et enfin la superbe Georgia dont les trois garçons sont éperdument amoureux. À 16 ans, elle veut devenir danseuse et se croit, ou plutôt veut se croire, la réincarnation d'Isadora Duncan. Même si Danilo demeure le personnage central du film, Georgia marque constamment l'action. C'est la femme enfant prise comme image de l'Amérique, hurlant, non sans souffrances, son plaisir de vivre, se lançant dans la vie avec une générosité et une confiance sans calcul. Elle est enceinte de Tom, épouse David, tout en aimant Danilo.

Danilo a, pour Georgia, un amour à la portée de son imaginaire; celle-ci représente pour lui la forme vivante de son intégration. Il refuse la virginité que lui offre Georgia, dans la gratuité la plus totale, parce qu'aimer Georgia c'est devoir quitter le mythe et entrer dans le réel, délaisser la pureté. Pour les mêmes raisons, il renonce à la violence.

À l'université, Danilo fait la rencontre de Louie Carnahan, fils d'un très riche industriel, qui lui présente sa soeur Adrienne. Les deux jeunes se marient. La séquence du mariage est un chef-d'oeuvre de mise en scène par laquelle Arthur Penn nous plonge, d'une manière surprenante, en pleine tragédie. Après son mariage raté, Danilo erre, désabusé. Par hasard, il rencontre une famille yougoslave dans laquelle il tente, en vain, de s'intégrer, prenant conscience qu'il n'est plus un immigrant yougoslave, mais un Américain d'origine yougos-

lave. Aussi lorsque réapparaît Georgia, devenue hippie, Danilo est-il incapable de comprendre pourquoi on conteste ce qui pour lui demeure toujours un idéal? Dans une séquence d'une force poétique inouïe, on voit glisser, au ralenti, le drapeau américain enflammé sur le pare-brise de l'auto de Danilo; c'est le symbole qu'un rêve se consume, et l'annonce qu'une époque agonise: la fin de l'« American Dream ».

C'est en reconnaissant le lien l'unissant à Georgia et en jetant au feu sa malle dans laquelle est entreposé tout son passé que Danilo peut enfin être libre et sortir de son rêve. Ainsi tout le film d'Arthur Penn est un long exorcisme par lequel un homme doit passer pour s'affranchir et pour accéder à la maturité et à la liberté.

Les comédiens effectuent, dans *Four Friends*, une performance exceptionnelle, surtout Jodi Thelen et Craig Wasson qui sont puissants et émouvants. La mise en scène est subtile et fluide. La photographie de Ghislain Cloquet possède la texture exacte de l'époque. *Four Friends*, c'est le monde ordinaire aux prises avec la vie, l'amour, la souffrance, la bonté et la mort. La douceur mélancolique de la chanson de Ray Charles, *Georgia on My Mind*, enveloppe le film comme un baume. Un grand film d'un grand cinéaste.

André Giguère

TOUT FEU, TOUT FLAMME — Réalisation: Jean-Paul Rappeneau — Scénario: Jean-Paul Rappeneau, Joyce Bunuel, Elisabeth Rappeneau — Images: Pierre Lhomme — Musi-

que: Michel Berger — Interprétation: Isabelle Adjani (Pauline Valance), Yves Montand (Victor Valance), Lauren Hutton (Jane), Alain Souchon (Antoine), Madeleine Cheminat (grand-mère), Jean-Luc Bideau (Raoul), Pinkas Braun (Nash) — Origine: France — 1981 — 108 minutes.

La sortie d'un film de Jean-Paul Rappeneau constitue un événement. Ce metteur en scène travaille à un rythme lent, ses productions, annoncées régulièrement tous les deux ou trois ans, viennent toutefois rappeler aux cinéphiles la place qu'il occupe dans le cinéma français contemporain. Quelle place occupe-t-il donc vraiment?

Le fait que Jean-Paul Rappeneau réalise peu de films laisse deviner l'importance que revêt chacun d'entre eux. Voici un homme dont les qualités: souci du détail, intégrité artistique, connaissance du métier, pour évidentes qu'elles paraissent, n'en sont pas moins appréciées. Il parvient également à présenter du même coup une actrice et un acteur qui, aux yeux même des Français représentent le modèle de la vedette féminine et masculine. Celle et celui auxquels ils voudraient ressembler: Isabelle Adjani et Yves Montand. Voilà qui devrait rassurer les sceptiques: Jean-Paul Rappeneau est une valeur sûre, un modèle du genre. *Tout feu, tout flamme*, lui, est-il un film modèle? À bien des égards et au désespoir des admirateurs de Jean-Luc Godard et Marguerite Duras, la réponse est oui.

Que la leur d'irritation qui éclaire les yeux des lecteurs avisés disparaisse. Procès ne sera pas fait ici aux représentants d'un certain cinéma que de méchantes langues qualifient d'« expérimental ». Le propos est fort différent: il s'agit de reconnaître les qualités d'un artisan sérieux, d'un réalisateur précis qui, du reste, sait

mener une histoire de façon fort agréable.

L'intrigue nous met en présence de Pauline Valance et de Victor Valance, son père. Un père absent, vivant paraît-il au Canada — terre d'asile. Son retour à l'improviste sème l'émoi, la joie et provoque la surprise du petit monde qu'il avait laissé derrière lui. Ce petit monde s'est formé autour de Pauline qui remplace la mère décédée: il est constitué de ses deux soeurs et de sa grand-mère. Pauline Valance est une jeune fille intéressante: diplômée de l'École Polytechnique, elle représente l'élite française, côtoie le ministre des finances et assiste aux réunions de la Communauté européenne. Cette mère disparue et ce père lointain lui ont fait prendre conscience de ses responsabilités. Superbe chien dans un jeu de quilles, Victor Valance apparaît un jour avec l'aura de l'inconnu conjuguée à une aise évidente à créer le mystère. Ce mystère l'arrange bien car il en a besoin. S'il a roulé sa bosse, délaissant sa famille, il regrette ses erreurs et ses coups de tête. Victor Valance,

personnage haut en couleur, a joué et, semble-t-il, a perdu.

Le lecteur de *Séquences* sourit, il en a vu d'autres. Tout cela, dit-il, d'un ton sûr, cache une histoire un peu mélodramatique, presque un conte de fées. Prudent, le soussigné ne s'objecte pas à cette affirmation qui, d'ailleurs, démontre la perspicacité de son complice cinéophile. Les retrouvailles fille-père sont évidemment prétexte à la réalisation d'un grand rêve. Un casino laissé à l'abandon, un vilain Américain fort louche, une banque suisse, un petit ami amoureux et fidèle, voilà quelques éléments qui vont prendre part à la formation de ce rêve. En dire plus serait de mauvais aloi. Laissons plutôt au spectateur le soin de découvrir les ramifications de cette intrigue aux rebondissements imprévisibles. Il assistera à un film bien fait, à un divertissement agréable. De plus, il pourra constater la valeur des vedettes françaises: peut-être trouvera-t-il Isabelle Adjani un peu crispée. Qui sait? peut-être rira-t-il à une scène cocasse: celle de Victor racontant dans la langue de ses



interlocuteurs chinois ses souvenirs d'un lointain séjour en Asie... à moins qu'il ne s'agisse du récit de ses mésaventures lors de rigoureux hivers canadiens. Que le lecteur sinologue apaise ma conscience une fois pour toutes en me faisant parvenir la signification de cette scène géniale.

Marc Letremble

MY FAVORITE YEAR —

Réalisation: Richard Benjamin — Scénario: Norman Steinberg et Dennis Palumbo — Images: Gerald Hirschfeld — Musique: Ralph Burns — Interprétation: Peter O'Toole (Alan Swann), Mark Linn-Baker (Benjy Stone), Jessica Harper (K.C. Downing), Joseph Bologna (King Kaiser), Bill Macy (Sy Benson), Lainie Kazan (Belle Carroca) — Origine: États-Unis — 1982 — 110 minutes.

Réalisé par le talentueux Richard Benjamin, le film révèle que l'auteur est beaucoup plus à l'aise derrière la caméra que devant. En effet, *My Favorite Year* est charmant, bien fait, gentiment moraliste et donne surtout à l'éblouissant Peter O'Toole l'occasion de ciseler une autre de ces interprétations extraordinaires dont il semble avoir le secret depuis quelque temps.

Il avait déjà, dans le rôle du metteur en scène légèrement dément, Ely Cross (dans *The Stunt Man*), qui faisait preuve d'une espèce de truculence comique tout à fait particulière, un peu entre Falstaff et Pierre Richard. Cette fois, ce n'est plus le metteur en scène de films d'aventures, c'est la vedette elle-même qu'il interprète: Alan Swann. Ce dernier devenu ivrogne et, par le fait même, ne tournant plus tellement, est récupéré par

un studio de télévision en perte de vitesse et doit présenter l'acteur dans sa « Comedy Cavalcade ». Or, nous sommes en 1954, à l'époque (relativement!) héroïque de la télévision; Benjamin joue sur plusieurs tableaux et... gagne presque sur tous! Hommage aux Douglas Fairbanks et autres Errol Flynn, à ce cinéma héroïque des années 40, donc clin d'oeil à la nostalgie; description fort amusante de la folie qui présidait alors à la préparation et au tournage d'une émission télévisée, autre aspect de la nostalgie; parodie au second degré de ces films où le jeune Benjamin acquit une certaine notoriété, genre *Goodbye Columbus*, et même le nerveux *Westworld*, et où il semble avoir bien compris comment on fait un film; petite égratignure rapide sur l'omniprésence juive en la personne de la mère — cette séquence, la réception chez les parents, est d'ailleurs bien réjouissante et va, dans sa démesure, jusqu'à évoquer un peu les Marx Brothers;

enfin, et ce n'est pas le moindre de ses talents, Benjamin sait s'arrêter à temps, et surtout quand s'arrêter. Voyez la vignette assez incroyable que Cameron Mitchell trace avec une pointe aussi venimeuse que talentueuse: mi-E.G. Robinson, mi-Cagney, avec un soupçon de Bogart, il aurait été facile à Benjamin de transformer la parodie en charge. Eh bien! là se trouve l'art essentiel du metteur en scène, dans cet équilibre précaire et subtil qui fait toute la différence entre le bon travail et le talent.

Il faut dire enfin que tous les comédiens sont excellents, ce qui prouve que Benjamin sait aussi diriger ses interprètes. Le jeune Mark Linn-Baker, dans le rôle porte-parole de Benjy, rappelle évidemment Benjamin jeune et sa maladresse aussi évidente que sa bonne volonté passe parfaitement, ainsi que le petit discours moralisateur de la fin, parce que sa sincérité et son naturel permettent à Benjamin de réussir des merveilles



avec lui. La charge subtile de Bologna (une espèce de Sid Caesar au rabais) sait mêler l'exact dosage de l'époque avec une projection du caractère du personnage juste assez outrée pour qu'on rie, mais pas assez cependant pour qu'on le regrette. Enfin, O'Toole, je l'ai dit qui, avant le pandémonium final et bien dans la note du genre, s'écrie: « Mais, je ne suis pas un acteur! Je suis une vedette de cinéma! ». Chapeau, Monsieur O'Toole, car vous êtes les deux!

Patrick Schupp

MONSIGNOR — Réalisation: Frank Perry — Scénario: Abraham Polonsky et Wendell Mayes, d'après le roman de Jack Alain Leger — Images: Billy Williams — Musique: John Williams — Interprétation: Christopher Reeve (Flaherty), Geneviève Bujold (Clara), Fernando Rey (Santoni), Jason Miller (Appolini), Joe Cortese (Varese), Adolfo Celi (Vinci), Leonardo Cimino (le pape), Robert J. Prosky (Mgr Walkman), Milena Vukotic (Soeur Verna), Tomas Milian (Francisco) — Origine: États-Unis — 1982 — 111 minutes.

Ce qui pouvait être la remise en cause du rôle de l'Église pendant les années de guerre, ce qui pouvait être un pamphlet contre la guerre elle-même dans ce qu'elle a à la fois de plus tragique et de plus insidieux, tout cela, *Monsignor* pouvait l'être. Ce pouvait être un film sur la condition ecclésiastique, sur l'homme et sa souffrance, l'homme balancé entre l'effort et l'espoir, entre l'acceptation résignée et le combat où l'on s'engage à fond.

Or, ce film rempli d'au moins une centaine de clichés, de vieux poncifs, de redites et d'une idéologie absolument débile, se morfond

dans une gangue fangeuse dont il ne sort jamais.

Il y a ce prêtre qui, en proie à la rage et à la vengeance, participe au combat, exterminant à lui tout seul, une trentaine d'Allemands, puis cette courte scène de la petite messe en plein air, après la bataille, avec un pâle soleil et des flammes résiduelles à l'arrière-plan. Tout cela dure cinq minutes, puis tout s'écroule très vite.

Lorsqu'on se rend compte que notre prêtre décide, avec l'aide de la pègre sicilienne, de renflouer les caisses de l'Église ruinée (combine inimaginables) et lorsqu'il s'éprend (oh! si vite, oh! si facilement) d'une belle novice, en train de passer son temps d'épreuve dans un couvent, on commence à se poser de sérieuses questions.

Qu'est-ce qui le pousse dans ces actions? Où sont ses motivations? Pourquoi agit-il ainsi? Que doit-il à l'Église pour vouloir avec tant d'insistance l'aider financièrement? Que trouve-t-il soudain dans cette jeune femme rencontrée par hasard sur une route de campagne? Et, automatiquement, on s'interroge sur les premières scènes: pourquoi cède-t-il si vite et si violemment à la violence guerrière?

On ne sait absolument rien de son passé, rien de ce à quoi il aspire, rien de ses pensées profondes.

Et le film, par ses dialogues outrageusement infantiles, ne vient certainement pas à la rescousse.

Certains termes utilisés par des ecclésiastiques aussi haut placés (on y devient pape grâce à des intrigues et une hypocrisie interne qu'on a beaucoup de difficulté à avaler) sont trop fantaisistes et souvent exagérés. Et lorsque le Cardinal parle des « vertus du repentir », on pense immanquablement à toute l'équipe de tournage à qui je suggérerais de passer à confesse, tous, à la queue leu leu.

Comment ne pas déclencher chez le spectateur un rire ou un sourire lorsqu'un enchaîné rapide nous transporte directement du lit d'amour au confessionnal?

Comment ne pas remarquer la fausseté des dialogues lorsqu'on entend Geneviève Bujold voulant sonder Christopher Reeve (dont elle ne sait pas qu'il est prêtre) dire, avec des nuages cotonneux dans la voix: « Tu as un secret. Je le sens. Et tu as peur. La peur effraie l'amour. Qui es-tu? Tu es un mystère et ça m'attire » — le tout avec tous les deux pris de profil, face à face, et le dôme de Saint-Pierre à l'arrière-plan, juste à égale distance de leurs deux visages.

Puis le moment supercinéma-américain-de-papa où elle le reconnaît dans l'église où elle vient prononcer ses vœux en compagnie de son groupe: elle immobilise littéralement la procession religieuse, interrompt en certains endroits le service, pour le fixer, éberluée, pendant trois ou quatre très longues minutes.

Puis, plus tard, lorsqu'elle lui demande des explications, le dialogue suivant (traduit littéralement):

Elle: « Pourquoi ne m'as-tu pas rejetée? »

Lui: « J'ai essayé. J'ai échoué. »

Et nous, spectateurs, n'arrivons jamais entre deux bâillements à nous souvenir ni de son « essai » ni de son « échec ».

Lorsqu'enfin l'on entend égrener des maximes telles que « L'Église doit être dans ce monde, mais pas de ce monde », on est alors convaincu qu'on a voulu se moquer de nous.

Honnis soient ceux qui ont participé de près ou de loin à ce monument de laideur, de bassesse et d'abjection.

Maurice Elia

TEX — Réalisation: Tim Hunter — Scénario: Charlie Haas, d'après un roman de S.E. Hinton — Images: Ric Waite — Musique: Pino Donaggio — Interprétation: Matt Dillon (Tex McCormick), Jim Metzler (Mason McCormick), Bill McKinney (McCormick père), Meg Tilly (Jamie Collins), Ben Johnson (Cole Collins), Emilio Estevez (Johnny Collins), Frances Lee McCain (Mrs. Johnson), Phil Brock (Lem Peters) — Origine: États-Unis — 1982 — 103 minutes.

Sans prétendre constituer un événement, le film de Tim Hunter mérite attention à plus d'un titre. En premier lieu, il signale un virage qui pourrait donner une nouvelle orientation aux studios Walt Disney. Produit avec économie de moyens, il n'hésite pas à nous révéler des aspects sordides de la société américaine. On est loin d'une imagerie à l'eau de rose. Même si le milieu n'a rien de semblable, je n'ai pas pu m'empêcher de faire un rapprochement avec *Toni* de

Jean Renoir, précurseur, dès 1934, du néo-réalisme italien.

Élément supplémentaire qui suscite l'intérêt: la présence de Matt Dillon. À 18 ans, ce garçon a déjà sept films à son actif, dont trois ne sont pas encore sortis. Il avait été très remarqué dans *My Bodyguard* et certains voient en lui le successeur de James Dean. Dans le rôle de Tex, il impressionne surtout par le don de présence naturelle plus que par la finesse de l'interprétation. En un sens, la médiocrité de son personnage suscite la sympathie devant le peu de ressources dont il semble disposer.

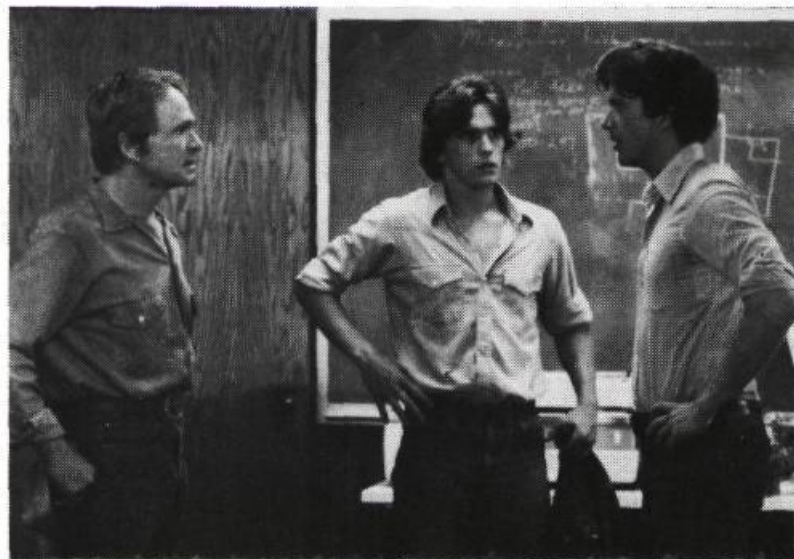
Il ne faut pas se tromper sur la simplicité apparente de ce film. La banalité du quotidien masque ici une émouvante dénonciation du mal dont souffre une grande partie de la jeunesse américaine. Privés de leur milieu familial, les deux frères McCormick ont traversé l'adolescence sans avoir trouvé un véritable centre d'intérêt dans leur vie. Il s'ensuit une sorte de végétation, inconsciente chez Tex,

quelque peu déboussolée chez son frère Mason, plus réaliste, plus responsable aussi.

Vers la fin du film, les choses se replacent grâce surtout à l'intervention intelligente d'une éducatrice qui place Tex comme préposé d'une écurie, où il peut donner libre cours à sa passion pour les chevaux plutôt que sécher sur des études qui ne lui disent rien. Ainsi Mason pourra-t-il poursuivre à l'université une carrière à la fois intellectuelle et sportive, comme brillant joueur de basket-ball.

Avec ses faiblesses et ses limitations, la jeunesse nous est présentée ici d'une manière à la fois directe et subtile. Le fait qu'en dehors de Matt Dillon les interprètes ne nous sont pas connus contribue à l'impression d'authenticité. On se croit vraiment à Tulsa, et dans la cabane des McCormick, et sur le campus de l'Université d'Indiana. La caméra de Ric Waite capte ces images de manière très convaincante. Le fond musical contribue à créer l'ambiance. Du point de vue technique, le Disney Studio n'aura certainement pas à rougir de ce film. Et il se sera peut-être engagé sur une piste prometteuse qu'il faudrait suivre, même si elle ne produit pas pour le moment des profits auxquels ce producteur est habitué.

André Ruskowski



LA PEAU — Réalisation: Liliana Cavani — Scénario: Robert Katz et Liliana Cavani, librement adapté du roman de Curzio Malaparte — Images: Armando Nannuzzi — Musique: Lalo Schiffrin et R. de Simone — Interprétation: Marcello Mastroianni (Curzio Malaparte), Burt Lancaster (Général Mark Cork), Claudia Cardinale (Prin-

cesse *Consuela Caracciolo*), *Ken Marshall* (*Jimmy Wren*), *Alexandra King* (*Deborah Wyatt*), *Carlo Giuffrè* (*Eduardo Mazzullo*), *Liliana Tari* (*Maria Concetta*), *Yann Babilée* (*Jean-Louis*), *Jacques Sernas* (*Général Guillaume*), *Jeanne Valérie* (*Princesse à Capri*) — Origine: *Italie* — 1981 — 131 minutes.

N'y allons pas par quatre chemins: *La Peau* est un film totalement dénué d'intérêt. Totalemement. La déception, bien sûr, est de taille. D'un côté, le chef-d'oeuvre monumental de Curzio Malaparte, publié en 1949, sorte de chronique poético-surréaliste des faits et gestes des soldats américains et de la population napolitaine, lors de la libération de l'Italie, à la fin de la dernière grande guerre. Et de l'autre, la personnalité contestée de Liliana Cavani, réalisatrice non dépourvue de talent, qui ne nous avait plus rien offert depuis *Au-delà du bien et du mal*, en 1977. Malheureusement, de cette rencontre qui promettait, sinon d'être brillante, du moins d'être un tant soit peu piquante — oserai-je dire provocante? — il ne sort rien. Rien. L'ennui à l'état pur.

Était-ce trop demander au film que de me faire revivre le choc initial que me procura la lecture du roman? Pourtant, les phrases, les mots possédaient un caractère si puissamment évocateur! Où sont donc passés le lyrisme, la force, la passion de l'oeuvre originale? Liliana Cavani — qui a lu le roman après l'avoir acheté presque par hasard dans une gare à l'occasion d'un voyage en train — a pris la violence de *La Peau* au pied de la lettre. Elle n'a pas, semble-t-il, remarqué que Malaparte n'utilisait cette violence que comme moyen pour mieux accéder à un autre niveau et qu'au-dessus du déchaînement de ces atrocités il faisait montre, avec



grande tendresse, d'un profond humanisme. C'est, le moins qu'on puisse dire, navrant.

Le film épouse largement la trame du livre, transformant par contre son point de vue subjectif en regard objectif. Les différents épisodes, dont certains sont du crû de la réalisatrice elle-même, se succèdent avec le plus consternant automatisme, sans qu'aucune âme ne les habite. Bras arrachés, tripes fumantes, sexes dénudés, chiens éventrés, tête écrasée défilent à la queue leu leu suivant un rythme aussi répétitif et lourd que celui d'une marche militaire. À quelques reprises, lorsque le besoin s'en fait sentir, ou par pur remords, sait-on jamais? Cavani glisse ici et là quelques nobles paroles supposées refléter l'esprit du roman. Deux, trois mots par-ci condamnant la guerre, une phrase par-là s'apitoyant sur l'homme qui est prêt à commettre les pires actes pour sauver sa peau, et

ainsi de suite. Le tout platement récité par un Marcello Mastroianni qui fait véritablement pitié, tant il semble tout à fait perdu dans cette misérable aventure. Que ce bout à bout de pellicule porte le titre d'une des oeuvres littéraires les plus importantes de notre époque relève de la plus haute supercherie.

Même si, par indulgence, l'on s'efforçait d'oublier le roman pour ne se concentrer que sur le film adapté librement, le résultat n'en serait pas moins mauvais. Le « souci extrême d'hyperréalisme » avec lequel, selon les dires de la cinéaste, le film a été tourné, nous donne au mieux des scènes baroques pauvrement contrôlées et, au pire, des images manquant totalement d'impact visuel. On chevauche sans cesse entre le mauvais goût et le grand guignol, la caricature grotesque et la folle prétention, incrédule devant tant de laisser-aller. Le seul intérêt du film

réside en la personne de la Princesse Caracciolo interprétée par Claudia Cardinale qui, par ses quelques apparitions inexplicables et sa présence d'une gratuité absolue, nous rend tout à fait perplexes. Je défie quiconque ayant vu ce long métrage de clairement définir la fonction de ce personnage qui passera sans aucun doute à l'Histoire du 7e Art comme étant le rôle le plus inutile. Entre deux soupirs, l'on se met à rêver que *La Peau* fut réellement l'objet de scandale qui offusqua les festivaliers à Cannes, en mai 1981. Mais là encore, nos espoirs les plus minces s'envolent en fumée. Rien ne vient nous distraire de cette monotone réalisation. Jusqu'au doublage du film qui est d'une piètre qualité. Alors que la version originale a été enregistrée en son direct, procédé qui mettait certainement en relief la distribution internationale, et qui rendait cette impression d'une ville ouverte et déchirée, la version française fait parler tous les personnages en français. Peut-être devons-nous féliciter les gens de la Société Parisienne de Sonorisation. Grâce à eux, nous pouvons au moins rigoler une ou deux fois en voyant un Américain parler à un Italien par l'entremise d'un interprète, bien que tous deux parlent le même langage. Car le reste est d'un tel ennui, d'un tel ennui!

Richard Martineau

L A NUIT DE VARENNES — Réalisation: *Ettore Scola* — Scénario: *Sergio Amidei et Ettore Scola* — Conseiller historique: *Claude Manceron* — Images: *Armando Nannuzzi* — Musique: *Armando Trovatioli* — Interprétation: *Jean-Louis Barrault (Nicolas Edme Restif de la Bretonne), Marcello Mastroianni (Casanova), Hanna*

Schygulla (Comtesse Sophie de la Borde), Harvey Keitel (Tom Paine), Jean-Claude Brialy (Monsieur Jacob), Daniel Gélin (De Wendel), André Ferréol (Madame Adelaïde Gagnon), Michel Vitold (De Florange), Laura Betti (Virginia Capacelli), Pierre Malet (Emile Delage), Aline Messe (Marie-Madeleine), Enzo Jannacci (le bateleur), Evelyne Dress (Agnès), Dora Doll (Nanette Precy), Jean-Louis Trintignant (Monsieur Sauce) — Origine: France/Italie — 1982 — 150 minutes.

On aura beau dire. On aura beau faire. Chacun de nous porte en soi un roi qui se meurt. Rien ne nous sert de le guillotiner, il nous en reste toujours un petit quelque chose. C'est ce qu'il conviendrait d'appeler la revanche des agonies célèbres. Elles comblent de mots les pages de notre histoire. Ettore Scola n'en a retenu que les lettres de noblesse. Aidé de son co-scénariste Sergio Amidei, il fait surgir sur l'écran de notre monde nouveau l'histoire des hommes « avec ses distances et perspectives ». L'intention est claire, évidente et d'autant plus efficace. Puisque traverser les âges brouille les perspectives, sommes-nous encore en droit d'attendre une vérité historique? Que nous reste-t-il de notre passé? Un héritage, ça c'est certain. Je pense à l'élégance, à la présentation. Je pense aux beaux esprits qui jouissent encore des désinvolteurs des jeux de mots. Je pense à tout ce que la pensée humaine a de subjectif et de discutable, et que Scola et Amidei ont su insuffler avec tant de subtilités à leurs libertés historiques. Doit-on pour autant considérer leur film comme une trahison? Non, pas question. L'intelligence ne sera jamais une trahison. L'idiotie par contre en est bel et bien une. « Et cela aucune révolution n'y pourra jamais rien. »

Nous sommes en 1793.

Peut-être bien 1794. D'une gravure ancienne se distingue une troupe de bateleurs vénitiens, affreux, sales et méchants, nains travestis ou saltimbanques trop maquillés qui nous relateront, au moyen d'une lanterne magique, les hauts faits de la révolution française. Est-il nécessaire d'ajouter que la lanterne en question est l'ancêtre de notre cinéma? Ou de souligner que nos conteurs à nous sont aussi, comme les bateleurs, de bons Italiens qui se servent du mot français pour en faire une commedia del arte des périphrases? Tant de questions se posent et s'empilent. Il y a tant à tirer d'une journée particulière de l'histoire qui, comme chacun des tournants de gloire, a trouvé dans la nuit, son octave: je veux nommer *La Nuit de Varennes*. Une nuit où il s'est passé des choses étranges. Une nuit où le manteau pourpre de la domination royale devait agoniser sur le plus banal des mannequins de bois. Une nuit où l'arbitraire et le charme de la préciosité bourgeoise s'éteindraient au profit d'une tentative d'égalité humaine. Mais cette égalité-là est-elle finalement possible? Pour mettre fin à l'injustice, le peuple, d'une fois à l'autre, devra-t-il toujours attendre une prochaine révolution? Parce que l'histoire des hommes constamment se répète, il y a une morale inquiétante qui s'impose: « Aujourd'hui vous êtes en paix, mais prenez garde, vous recommencerez. » D'un siècle à l'autre, il y a des têtes qui tombent mais, malheureusement, jamais personne pour les ramasser.

21 juin 1791. La journée est poussiéreuse. Du bien drôle de monde venu de toutes parts — d'Allemagne, d'Italie, de France, — sont montés dans une diligence qui assure la liaison Paris-Verdun. La chevauchée est fantastique. Mais jusqu'ici, me direz-vous, il n'y a rien d'inusité. À quoi

bon? À quoi bon satisfaire notre manie de chercher à tout prix, quitte à tout rompre, des éléments qui soient constamment inusités? Alors que la singularité véritable, celle dont le caractère insolite nous paralyse sur place, ne se visionne pas justement: elle se laisse deviner. Elles se pressent dans le geste, le propos ou la sonorité. Elle s'infiltré derrière, puis dedans, puis dessous l'épiphénomène des tonalités d'une image. Citons, pour exemple, ce passage crevant où le noble perruquier assis dans un champ tente de se protéger de la lumière torride par la fraîcheur d'une ombrelle. N'était-ce pas cela justement une image inusitée? Simple mais tellement parfaite qu'elle ne cesse par la suite de nous pourchasser. Comme tant d'autres minutes de *La Nuit de Varennes* qui, à elles seules, combleraient des murs entiers de la galerie des mille et une vagues picturales. Comment, pout tout dire, ne pas évoquer ici et là le souvenir d'un tableau qui nous aura passionné? Un Rembrandt, bien sûr, au travers des clairs-obscur des scènes de taverne. Une touche impressionniste lors de cette promenade en forêt filmée à jour plongeant. Ou une quelconque inspiration de l'école hollandaise face à cette scène de chasse prise devant l'âtre brûlant et mettant en vedette Casanova dégustant des cailles sous les confidences électrisantes d'une veuve qui s'épanche comme suit: « Ma vie est un désert. Vous avez fait votre millième conquête. Nous irons chez moi en Champagne. » Car Scola l'illusionniste ne se contente pas d'illustrer sa pellicule. Il lui donne aussi une voix qui, comme l'image, fait du langage un plaisir aussi inusité. Vous voulez d'autres exemples? Prenez garde, j'ai envie de vous en inonder. Vous insistez toujours? Eh bien! soit. Vous n'avez pas tort. Ce sont, en effet, les

phrases rocambolesques ou truffées d'inconsistances qui ménagent, à *La Nuit de Varennes*, le gros de son triomphe. Ces phrases, il les fallait toutes cuites. Bien surfaites. Pédantes à point. Ces phrases ne pouvaient être que celles-là, celles d'un film qui, dans sa totalité, s'inspirait du beau monde de la préciosité. Un monde prêt à arracher à la masse le moindre des calembours linguistiques pour s'adjuger la plus petite des notoriétés. Un monde aux prises avec les redondances d'une seule et même psychose: celle de s'élever. S'élever par son absolutisme (la comtesse: « C'était mon roi, mon idéal, ma religion »), son racisme (la veuve: « Si le bon Dieu les a faits noirs, il doit bien y avoir une raison »), sa maturité (Casanova: « La jeunesse est un défaut dont on se corrige vite »), sa dignité (Casanova toujours: « Le peuple est un souverain grotesque »), son appartenance à l'art (un magistrat:

« Personne ne méprise le peuple mais de là à en faire des protagonistes littéraires »), ses pires facilités (la cantatrice: « Une dame reste toujours une dame »), ou son civisme le plus primaire (le chien de la cantatrice: se retient de japper). Mais il y a un contrepoids à l'élévation de la noblesse. C'est l'égalité pour l'humaniste. C'est le communisme pour le politicologue. Aux côtés de chaque tête qui s'élève, d'autres sont là pour guetter. Elles s'empilent les unes sur les autres pour atteindre la hauteur noble qui leur permettra de raser les cous qui dépassent. Elles menacent les bourgeois, les prétentieux et les penseurs. Elles justifient en ce 21 juin 1791 la fuite de notre diligence remplie de bien drôle de monde. Car ne vous en déplaise, nous étions, plus haut, prêt à suivre la chevauchée d'une diligence à travers la campagne française. Nous nous sommes ensuite permis une ellipse de taille à travers les images et



le langage. Que nous le voulions ou non, nous sommes aussi de la race de ceux qui peuvent s'en permettre. Tant mieux. Ettore Scola s'en doute et situe habilement sa caméra au beau milieu de la diligence en question comme pour mieux nous ramener à notre propre image de distinction. La chevauchée est fantastique. Vous et moi pouvons maintenant savourer à quel point cela est inusité. Mais il y a plus. Au fil des relais de poste, s'accumulent un à un les éléments d'une toile pour le moins suspecte. Au caractère jusqu'ici descriptif de *La Nuit de Varennes*, s'adjoignent peu à peu les prémisses d'une intrigue. Un témoin. Puis d'autres. Puis finalement les restes d'un déjeuner sur l'herbe qui aurait rendu fou d'envie le peintre Manet. Et pour cause: de par la qualité de sa bouteille, on devine sans peine que ce déjeuner champêtre s'adressait avant tout à des estomacs royaux. Il n'y a plus de doute. Tous les indices concordent. Notre diligence et son beau monde, beau à voir ou à entendre, sont malgré eux sur les traces d'une berline bien plus célèbre que la leur. C'est celle de Louis le seizième qui, sur la même route qu'eux, a pris la fuite pour aller rejoindre ses alliés. « De minute en minute, il est un peu moins le roi. » Mais nous suivons toujours, transportés que nous sommes par la fulgurante exubérance de personnages symboliques, réels ou purement fictifs qui tous partagent la même sublime raison d'être: nous ramener à leur histoire pour qu'elle réoriente mieux la nôtre. Appelez ça une métaphore. Appelez ça une caricature. Ettore Scola ne démordra pas de son principe: « On ne peut pas parler de l'histoire si on ne parle pas de ses effets sur l'individu. » Alors comment oser parler plus longtemps de *La Nuit de Varennes* si on ne parle pas du prétexte de ses personnages? Ils sont les

prototypes du riche comme du pauvre, du bel esprit comme du moins beau mais partagent tous une angoisse semblable: l'inquiétude du lendemain. Inquiétude sans laquelle il n'y aurait plus d'artiste.

Des artistes. Pour n'en nommer qu'un seul, voici Nicolas Edme Restif de la Bretonne. Il est l'écrivain du peuple dont les yeux nous servent de passeport pour le beau monde de l'histoire. Grâce à sa curiosité proverbiale et sa connaissance des lettres qui font de lui une mondanité acceptable, nous pouvons maintenant monter au coeur de la diligence bourgeoise que nous poursuivions depuis tantôt. Autour de nous, que des nobles. Restif de la Bretonne s'en donne à coeur joie. Il capte ou restitue le pire. Il se fait pour ainsi dire le porte-parole de l'en deçà de la révolution. Ça lui donne une tête de fouine, tête à laquelle Jean-Louis Baurault — immortel Baptiste des *Enfants du Paradis* — prête la sienne après une quinzaine d'années d'absence à l'écran. Conscient de sa fonction narrative, il approche le personnage avec un accent qui n'est pas dénué de son sens théâtral. Comme pour mieux mentir aux nobles que nous sommes.

Des nobles. Parce qu'ils sont friands des classes et de l'ordre social, nous les subdiviserons donc en genre pour mieux les approcher dans le sens qui leur convient le mieux.

Des nobles qui grincent. De deux pierres l'une, parce que deux têtes valent mieux qu'une au jour où on risque de les perdre. Ce sont De Florange et De Wendel. Le premier est magistrat et souffre de suprématie. Un commentaire au passage: ironiquement, Ettore Scola aurait fait ses études de droit. Le second est industriel. Il fait un pied de nez à notre syndicalisme moderne en affirmant

qu'il n'y a pas de spectacle plus terrifiant sur terre qu'un ouvrier qui ne travaille pas. Second et dernier des commentaires de passage: heureusement qu'il est mort.

Des nobles qui décorent. Je pense à l'image plastique que dégage Andréa Ferréol, curieusement effacée sous le voile du veuvage outrancier de Madame Gagnon. Mais Scola l'Italien utilise aussi des décors plus bruyants. Il n'y a pas plus démesuré que ce bâton fort à petit chien qu'est Laura Betti en cantatrice Capacelli. Continuellement dépassée par les événements, elle atteint le summum du ridicule en proférant sa maxime personnelle: « J'adore le désordre. » Un mot: époustouflant. Et il y a encore plus. Une chose étonnante. Il faut dire que Jean-Claude Brialy m'a toujours fasciné. Cette fois-ci, bien que son rôle de perruquier soit limité à l'essentiel, il n'est pas superflu de vous confier qu'il m'a fait hurler de rire. À michemin entre un Napoléon clownesque et un homosexuel voilé en Arabe, on le surprend constamment à pester contre les peccadilles de la vie que sont les fleurs ou les enfants. Plus tard, alors que son maquillage fond, il perd l'artifice de son masque, comme Brialy l'a peut-être lui aussi perdu à l'avènement du socialisme en France, pour conclure par une intolérance résiduelle mais charmante: « Je n'aime pas le bonheur. » Exquis.

Des nobles qui agonisent. Déchus. Scola qui semble les affectionner particulièrement nous en présente deux merveilleux prototypes. Un homme et une femme que le hasard a poussé sur les bancs d'une même diligence. L'homme, c'est un Marcello Mastroianni projeté dans sa propre image éventuelle de Casanova vieillissant. Vieillissant même, devrais-je dire. Dans un procédé cinématographique savoureux qui consiste à cou-



per l'action principale pour y adjoindre des annotations historiques, Casanova nous est montré plus vieux encore, grelottant et terminal devant un bouillon qui n'a pas le secret de l'éternelle jeunesse. Le séducteur est mort. Il peut toujours embrassé un homosexuel (« Il ne faut rien refuser par principe ») ou se poudrer devant les femmes, l'homme qu'il était ne sera plus. Il est devenu un symbole (« Ce n'est pas ce vieillard qui vous a coupé le souffle, mais son nom. ») Quoiqu'il fasse, le nouveau monde n'est pas pour lui. Pas plus que pour elle. Plus haut, je vous promettais une

femme. La voici donc: c'est une comtesse inventée de toutes pièces. Des pièces splendides, il faut le dire: Hanna Schygulla en est l'interprète. Elle joue la noblesse trompée qui, au jour de *La Nuit de Varennes*, réalise l'arbitraire du lit douillet de sa royauté. Non. Le peuple ne l'aime pas. Ni elle, ni son « bon papa » de roi. Dans une scène splendide, elle traversera, angoissée et belle, une foule de vau-tours du peuple qui menacent de leurs becquées pauvres la blancheur de son cou. La trame sonore est silencieuse. Puis soudain un cri. Son cri de vie et de mort. Son cri d'idéal maudit.

Pour resserrer tout cela, les scénaristes ont eu l'idée d'inclure à la diligence de leurs rêves, un élément modérateur: il fallait bien que ce soit un Américain. Ils ont choisi Tom Paine, polémiste décontracté issu du nouveau monde du bien-être. Pour lui, la révolution française — extension de la révolution américaine — ne devrait se soucier que d'un seul problème: le bonheur de l'homme. Du riche comme du pauvre.

Des pauvres. Ça pour y en avoir, il y en a. Comme il ne restait plus de place à l'intérieur de la diligence, il a bien fallu les mettre quelque part. Ainsi donc, c'est sur le toit et entre les malles que se retrouveront Emile Delage, jeune jacobin révolutionnaire, et la servante noire de la comtesse. Que font-ils par dessus la tête de notre beau monde? L'amour. Impertinente, la génération de demain! Visuellement, cela a la souplesse d'un Fanfan La Tulipe. Avec la musique et la toile de fond paysanne, c'est un peu 1900 de Bertolucci.

Notre diligence s'arrête malgré elle à Varennes, là où le roi qui la précédait est maintenant retenu prisonnier du peuple dans la boutique de M. Sauce qu'incarne avec génie un

étrange Jean-Louis Trintignant. C'est la nuit. Ettore Scola en saisit l'essentiel de la polarité. À gauche: la masse qui jubile. À droite: la noblesse qui courbe l'échine. Entre les deux, non pas un combat, mais l'inquiétude qui plane. L'incertitude de ce qui viendra demain. Pris au piège, Louis le seizième arpente la pièce comme un rat en cage. Mais du roi, la caméra ne nous laissera entrevoir que les pieds. À quoi bon voir la tête d'un symbole qu'on s'appête à détruire? Même si, ironiquement, les pieds de Louis le seizième ne sont rien de moins que ceux d'un autre symbole de la France: Michel Piccoli.

La suite aurait pu être évidente. Or, les mélodrames de rois qui crèvent à la guillotine n'intéressent justement pas Ettore Scola dont le film ne célèbre que la pertinence de la petite histoire parallèle. Dans une auberge de Varennes, se déroule une scène insoupçonnée. Ce qui reste de noble est à vénérer ce qui reste du symbole royal: un habit rouge désespéré sur un mannequin ridicule. L'image est extrêmement émouvante. On pleurerait si l'écho des cris folkloriques du peuple ne nous rappelait pas que, quoi qu'on y fasse, la vie persiste pour que les déchirures se répètent. Citons L'Écclésiaste: « Ce qui fut cela sera. Ce qui s'est passé se refera. Et il n'y a rien de nouveau sous le soleil. »

Rien, sinon peut-être le plaisir de s'élever plus haut par l'art ou l'esprit. Quitte à s'élever assez haut pour risquer d'y perdre son cou. Le mien étant toujours en place et n'ayant encore fait l'envie de personne, je ne peux pas m'empêcher d'y voir un indice de médiocrité. On aura beau dire, on aura beau faire, le pire dans la vie, c'est encore d'avoir une tête sur les épaules.

Jean-François Chicoine