

## Sur nos écrans

Patrick Schupp, Jean-René Ethier, André Leroux, Léo Bonneville et Janick Beaulieu

Numéro 69, avril 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51480ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

### ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

Schupp, P., Ethier, J.-R., Leroux, A., Bonneville, L. & Beaulieu, J. (1972). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (69), 44–54.

# SUR NOS ECRANS



## A CLOCKWORK ORANGE

Dès sa sortie, le nouveau film de Stanley Kubrick a suscité les commentaires les plus passionnés. Naturellement, en le voyant, on comprend pourquoi ! Dans une époque future indéterminée, mais cependant très proche de nous (vingt, trente ans, peut-être...), une bande de jeunes truands sème la terreur en volant, violant, pillant et finalement tuant d'honnêtes citoyens sans défense (et pourtant méfiants !). Le chef de la bande, pris sur les lieux de son crime, est envoyé en prison, puis, intrigant, réussit à se faire désigner pour subir un traitement de "réhabili-

tation" qui, à la limite de ses possibilités, provoque, par conditionnement, une incalculable nausée physique et morale devant la violence, le crime, l'érotisme et... Beethoven, celui-ci ayant été inclus par erreur dans le traitement. Devenu une espèce de robot déphasé moralement, physiquement, socialement et affectivement, le garçon se verra rejeté, bafoué, utilisé jusqu'à ce que l'opinion publique s'émeuve, fasse un battage publicitaire, exige du gouvernement une remise en conditionnement (!) dans l'état originel. Cela est fait, et le jeune truand, ayant bouclé

la boucle, comblé de publicité, d'honneur, d'argent et pourvu d'une situation à l'échelon gouvernemental, pourra désormais exercer la malignité de ses multiples talents, et assouvir ses tendances les plus vicieuses, sûr de l'impunité et sous la garantie du gouvernement...

Si j'ai résumé en quelques lignes le scénario de **A Clockwork Orange**, c'est que je souhaite me reporter à certaines séquences en les replaçant dans leur contexte. Tiré du roman d'Anthony Burgess, le film se scinde en deux parties : démonstration de force et de mal, dans tous les domaines possibles, et arrestation du garçon tout d'abord. Ensuite, traitement, et ses conséquences. Voyons cela par ordre.

L'une des premières séquences du film nous introduit au cœur même du sujet : une bagarre meurtrière autant que spectaculaire fait d'emblée l'apologie de la violence, et une caméra prodigieuse nous décrit en quelques moments fulgurants tout ce que l'homme a pu inventer en fait de coups bas, attaque, défense, instincts de meurtre déchaînés et exigeant l'assouvissement, presque comme une sorte d'archétype de la violence brutale ; le viol de la femme, et le traitement du mari ne le cède en rien un peu plus tard, quoique sur un plan plus raffiné, si l'on peut dire, puisque la femme en meurt... Quant à l'assassinat, celui de la vieille fille, il est, paradoxalement, presque silencieux... on dirait une erreur... et il semblerait que le petit coup sur la tête reçu par la dame, à côté des scènes qui ont précédé, soit tout au plus bon à lui occasionner une ecchymose ; artifice et perfection du découpage qui part du général et du plus fort pour arriver au particulier, en fait, le vrai sujet du film : le traitement de "réhabilitation" : plusieurs séquences insoutenables presque, où le garçon, les yeux maintenus ouverts de force par un véritable appareil de torture, bardé d'électrodes, réduit à néant, avili au plus bas de lui-même, regarde, absorbe de force un écran déchaîné où les nazis tuent, torturent, violent massacrèrent allégrement au son de la neuvième

symphonie de Beethoven. La "démonstration" qui suit, naturellement, est tout aussi spectaculaire, mais pour les raisons opposées : le traitement à marché, trop bien, et de cette mort d'une conscience humaine naît un sentiment d'horreur presque insurmontable. Le reste n'est que la conséquence — je ne dirais pas logique — dramatique nécessaire, qui pousse jusque dans ses derniers retranchements le postulat ainsi établi.

Satire sociale d'une extraordinaire intensité, s'appuyant sur des données exactes de la science d'aujourd'hui, le film n'est finalement pas de la science-fiction, mais bien une anticipation sociale dans le prolongement direct du monde où nous vivons. Le monde est un peu plus pourri, un peu plus rongé (cela surtout est apparent dans les maisons, appartements, villas où se situe l'action) et comme feutré, rentré en lui-même. La police est impuissante, sauf dans quelques cas bien précis, et complètement en dehors du coup (le règlement archaïque qui régit la prison et les gardiens, dépositaires déphasés de l'ordre et de la tradition). Le film enfin est un film de jeunes — truands peut-être — mais qui met en scène nos enfants ou leurs fils. Cependant, malgré sa remarquable perception et le traitement cinématographique tout à fait exceptionnel, **A Clockwork Orange** ne va pas aussi loin que **2001**. Il, fera plus facilement l'unanimité de la critique et des spectateurs par la relative facilité avec laquelle le scénario est développé et réalisé. Ayant abandonné les grands espaces philosophiques et les thèmes éternels du Temps, de la Vie et de la Mort, Kubrick est retourné à la satire sociale d'anticipation, exactement comme dans **Dr. Strangelove**. Au péril atomique, s'oppose maintenant celui, infiniment plus grave, d'une civilisation désaxée et courant à sa perte. Dans **Dr. Strangelove**, ils étaient une dizaine de mégalomanes et de fous assortis et prêts à faire sauter la planète ; dans **A Clockwork Orange**, c'est la société tout entière, enfoncée dans la violence et le goût de la mort, qui ne peut plus être sauvée.

Patrick Schupp

---

## MAX ET LES FERRAILLEURS

---

Claude Sautet nous avait prouvé avec **Les Choses de la vie** qu'il savait écrire en cinéma. Ne s'embarrassant pas des grandes synthèses visuelles, il s'acharnait plutôt à saisir l'infime, à en faire un relevé précis, exhaustif. On se souviendra de ses longs ralentis progressifs qui tendaient à morceler l'événement pour le restituer dans sa vérité microscopique, pour en dégager le tissu fondamental. L'art de Claude Sautet s'approchait alors de celui du chirurgien : délicat et pointilleux.

**Max et les ferrailleurs** trahit le même souci esthétique, le même parti pris d'écriture tâtilonne. Si la manière des **Choses de la vie** se retrouve, ici, à peine repensée, c'est que Claude Sautet varie ailleurs ses objectifs. Si la vitalité d'un auteur tient à sa capacité de renouvellement, **Max et les ferrailleurs** prouve maintenant que Sautet, tout en restant lui-même, ne se répète pas. Son regard pertinent de moraliste se double d'un don de conteur remarquable.

Car **Max et les ferrailleurs** est d'abord un suspense. Suspense qui se doit de nourrir l'insolite, le halètement, la méprise et le coup de théâtre final. Dialectique du récit, bien sûr. Recherche de la cohérence pour elle-même qui risque de rendre le tout artificiel ? C'est un danger que Sautet ne peut éviter s'il veut demeurer logique avec le genre. Trop de prétendus conteurs, par ailleurs, incapables de vraie cohérence, dilapident leur récit, sous prétexte de spontanéité ou de sincérité, dans le fourmillement ou le vapo-

reux. Or, ce qui fait l'astuce de ce suspense, son ressort intérieur, c'est son incongruité. Un vrai suspense doit être une ruse. Sautet ruse avec son spectateur dès le départ. Il sait que Max est perdu : un premier plan, qui, logiquement devrait se trouver à la fin du film, est jeté là, donnant à penser que tout le film sera l'affaire d'un long "flash back" pour expliquer ce moment initial. Le

spectateur s'attend donc à ce que le coup de filet de Max ne réussisse pas. Il regarde ce happening policier avec la conviction que toute cette machine est contre Max et qu'elle va ne permettre au cinéaste que d'exercer son raffinement d'écriture. Que la valeur du film va ne s'en tenir que là.

Nenni ! Tout bascule au moment où l'on s'y attendait le moins. Max est bien autrement que nous le pensions... La machine glacée est plus humaine que nous ne le soupçonnions. Finale subtilement manigancée et qui donne, au film, son véritable poids... Car, c'est nous, maintenant, qui sommes concernés. Max a-t-il le droit de provoquer le crime pour pouvoir mieux démasquer le criminel ? Dans une société permissive et libérale où le mal circule parce qu'il profite de l'humanisme de la loi, va-t-on manipuler la franchise pour tendre le piège suprême où va se prendre le coupable ? Tous les moyens justifient-ils la fin ? A quelles subtiles manigances la conscience de chacun de nous ne se joue-t-elle pas des impératifs de l'honnêteté ? Si Max devient la victime de son propre piège, c'est — bien plus qu'une punition logique ou moralisatrice — un avertissement à cette société de confusion que devient la nôtre : quand la société, par sa tolérance, ramène la jurisprudence à une bataille de mots, de concepts, qui paralysent la justice ; quand elle ne fournit plus, pour protéger la paix, que l'obligation de semer des embuscades, de provoquer le mal pour le mieux châtier, c'est que quelque chose est pourri dans la civilisation.

Pour mineur qu'apparaisse le dernier film de Sautet, **Max et les ferrailleurs** rejoint la préoccupation des **Choses de la vie**. Amère, il va sans dire. Avec cette touche personnelle avec laquelle il compose les atmosphères, dépeint les ambiances, exprime ce qu'il a à dire, Claude Sautet, qui parle de notre temps avec un accent authentique, a encore beaucoup à dire.

Jean-René Ethier

## CABARET

**Cabaret** est un film éblouissant, un film musical totalement original qui renouvelle miraculeusement la longue tradition de la comédie musicale et, plus probablement, du film musical. Dénué de toutes formes de sentimentalisme racoleur à la **Mary Poppins** ou de mièvrerie larmoyante à la **Sound of Music**, le film de Bob Fosse fait éclater les conventions stéréotypées des grandes super-productions musicales et en démantèle le caractère pseudo-réaliste. Cette tradition dont sont issus **South Pacific**, **Oklahoma**, **West Side Story** cherchait à faire surgir les chansons spontanément et naturellement d'un récit linéaire qui semblait toujours avoir été conçu indépendamment de la musique et de la chorégraphie. Il fallait jouer la carte du réalisme et ainsi les ballets et les chansons étaient placés artificiellement en situations existentielles.

**Cabaret** dynamite cette convention du faux réalisme. Les numéros musicaux, magnifiquement stylisés et vidés de toutes connotations plastiques réalistes, constituent la charpente même sur laquelle s'organise tout le film. La scène du Kit Kat Club est utilisée comme un prisme, comme un kaléidoscope à travers lesquels sont commentées la fin d'une époque (Weimar), la montée du nazisme et la vie de cinq personnages : Sally Bowles, (Liza Minnelli), une jeune fille assoiffée de succès; Bryan Roberts, (Michael York, dans son meilleur rôle à l'écran), un jeune écrivain épris de Sally, Natalia Landauer (superbe Marisa Berenson), une belle héritière juive; Maximilian Von Heume (Helmut Griem), un énigmatique baron qui courtise à la fois Sally et Bryan; et Fritz Wendel (Fritz Wepper), le soupirant sans argent de Natalia.

Contrairement à la tradition des super-productions musicales, les chansons et les numéros chorégraphiques dans **Cabaret** ne sont pas uniquement le prolongement de l'ex-



istence des différents personnages; ils sont la traduction métaphorique de la décadence d'une période historique nettement définie : la montée du nazisme en 1931. Le film de Fosse articule et entremêle très brillamment trois niveaux de réalité (l'existence des personnages; la réalité historique; l'univers du Kit Kat Club) qui se renvoient constamment de l'un à l'autre par la multitude des associations vie-spectacle, spectacle-vie. Ainsi une séquence entrecroise de façon alternative un numéro chorégraphique dans lequel les danseurs se giflent les uns les autres et un règlement de compte nazi dans une ruelle. Le monde du spectacle du Kit Kat Club sert de miroir grossissant, de révélateur impitoyable et stylisé des diverses formes de décadence individuelles et sociales. Tout le film étant construit sur ce principe associatif, la satire fonctionne non plus à un simple niveau de légère dérision mais bien plutôt au niveau supérieur de l'obscénité ironique. Ainsi la présence obsédante et grimaçante du maître de cérémonie (admirable Joel Grey) qui parodie grossièrement tous les comportements humains

nous permet d'observer lucidement les manifestations visqueuses de la décadence et d'en saisir la double facette : d'une part, son énergie animale ; d'autre part, son caractère sordide qui conduit à tous les excès et destructions.

Contrairement à plusieurs films (**Les Dames, Le Conformiste**...) qui dépeignent et condamnent des périodes de décadence tout en exaltant la séduction et le charme envoi-rants, **Cabaret** ne confond jamais fascination et répulsion. Le film de Bob Fosse, metteur en scène et chorégraphe qui avait fait ses débuts au cinéma avec **Sweet Charity**, n'exploite pas complaisamment la décadence. Avec un sens prodigieux (le terme n'est pas assez fort) de l'équilibre dramatique et visuel, Fosse cerne une période de décadence (Berlin en 1931) avec un regard nettement distancié mais débarrassé de toute froideur calculée. Le film restitue sous tous ses aspects, de façon charnelle, viscérale, l'atmosphère macabre d'une époque, sa gaïeté grotesque constamment au bord du désespoir. Mais la beauté magique de **Cabaret** provient aussi de la sensualité évocatrice de ses reminiscences. Les rappels nostalgiques de Brecht et Kurt Weill qui hantent le numéro d'ouverture de Joel Grey ; le souvenir merveilleux de **L'Ange Bleu** qui auréole la première apparition sur scène de Liza Minnelli ; toutes ces résurgences d'un passé évanoui nous imposent la splendeur sensuelle de la décadence tout en exhalant l'âcre saveur de mort.

La musique métallique et combien émouvante de John Kander et Fred Ebb fait littéralement éclater les limites des amères bouffées de joie d'un monde où rôde la mort. Et derrière l'exubérance fougueuse de Sally Bowles, personnage principal du film, se cache une peur du bonheur, une angoisse de vivre qui la conduit à s'accommoder de la décadence. Proche parente de Holly Colight ly, héroïne de la splendide nouvelle de Tru-

man Capote, **Breakfast at Tiffany**, Sally Bowles veut s'affirmer et réussir par tous les moyens. Ses longs ongles peints de couleurs vert émeraude ne sont pas uniquement un signe de provocation et d'originalité forcenée ; ils sont le constant rappel d'une volonté féroce de réussite, l'affirmation d'un petit animal qui veut désespérément étreindre la vie de ses rêves. On ne pourra jamais oublier le moment bouleversant où Sally, sans effusion, abandonne Bryan à la gare. Sally, de dos, s'éloigne progressivement dans le noir et, en marchant, agite ses doigts en seul signe d'adieu. Geste sublime, discret et douloureux qui recèle une émotion et une tristesse infinies mais contenues et qui témoigne de cet acharnement à lutter aveuglément contre tout ce qui pourrait entraver la réalisation éventuelle de ses rêves.

Et Liza Minnelli nous fait croire, nous convainc à tout instant que la vie est un cabaret. Avec une sincérité passionnée, une sensibilité effrénée, Liza Minnelli confère au personnage inoubliable de Sally une vérité et une densité d'écorchée vive. Lorsqu'elle surgit sur la scène et chante, elle s'illumine radieusement, transperce l'écran et se métamorphose sous nos yeux éblouis en une espèce de force mythique indestructible : en "star". Liza Minnelli est un diamant aux mille éclats jailli de la fusion la plus intime entre la vie et le monde du spectacle. Sally Bowles est indissociable de l'artiste qui lui a donné la vie.

**Cabaret** est un précieux bijou dont le prestige est rehaussé par la superbe photographie de Geoffrey Unsworth et par des couleurs agressives, éclatantes qui lui donnent les excès, les distorsions et la vivacité grimaçante de l'art expressionniste le plus envoûtant. Voilà donc un film qui marque une date dans l'histoire du film musical et tout simplement du cinéma.

André Leroux

*Avez-vous envoyé votre bulletin d'abonnement 1972-73 ?*      *Merci*

## LE SAUVEUR

**Le Sauveur** est un film trompeur. Jamais les apparences ne furent plus séduisantes et fausses. La beauté ici cache une laideur épouvantable. Et l'innocence voile une naïveté redoutable. Car cet homme tombé dans la campagne française n'est autre qu'un officier allemand — SS de surcroît — qui se dissimule sous une identité anglaise. Sous le signe de la pitié, il arrive à susciter de l'attention, puis de l'amitié et enfin de l'amour chez une enfant toute fraîchement promue au certificat d'étude. Mais avec une dialectique diabolique, ce faux Anglais ne cherche qu'à découvrir où se terrent les terroristes. Et quand il sera arrivé à ses fins, il disparaîtra, laissant l'enfant s'interroger, se brouiller...

Toute cette première partie est une merveilleuse idylle... empoisonnée. Tant que nous ignorons la provenance exacte de ce Claude énigmatique, nous vivons le bonheur de cette rencontre hasardeuse. Mais tout change quand l'enfant saisie par des SS est conduite devant l'officier en habit noir qui n'est autre que Claude redevenu lui-même. Choc qui laisse l'enfant abasourdie. Alors va opérer le venin inexorable dans l'âme fragile de Nanette. Claude SS va lui montrer le bienfait de sa trahison. Le bombardement qui vient d'avoir lieu, c'est son oeuvre à elle car il faut se débarrasser à tout prix des mauvais Français. Et comme Nanette a parlé, il faut bien également faire disparaître tous ceux avec qui elle s'est compromise. Comme ça, sa conscience sera rassurée. Personne ne pourra l'inculper de quoi que ce soit... Et ainsi Nanette consent à une fusillade collective qui emportera sa famille dans une sorte d'Ouradour martyr...

On voit tout ce qu'il y a d'affreux dans cette mécanique du mal. Car une fois pris dans l'engrenage, il faut aller jusqu'au bout. Nanette est devenue le jouet de l'officier allemand machiavélique qui accomplit tout



avec un sourire démoniaque.

Sans doute, le symbolisme est-il évident. Le sauveur, c'est le Pétain de "Maréchal, nous voilà !" et aussi le Claude des destructions radicales. Faux prophètes l'un et l'autre. Sauveurs qui conduisent à la perdition et à la perversion des âmes. Film bouleversant où le mal incarné agit avec une assurance menaçante. Mal qui s'acharne à détruire tout ce que peut croire une enfant fragile : la fête des mères, les bienfaits du pétainisme, la famille, l'amour naissant... Et ce saccage est accompli avec une distance, un dégageant sardonique. Que reste-t-il à cette enfant humiliée, prostrée, brisée ?

C'est l'épilogue qui nous le dira. Les années ont passé. Cette femme mariée, vieillie prématurément, a conservé, à l'ombre de son coeur, les faits épouvantables dont elle a été l'artisan involontaire. Le visiteur d'aujourd'hui, c'est ce même démon sous d'autres dehors trompeurs. Elle l'a reconnu. Sans dire un mot, elle va chercher une carabine...

Epilogue peut-être inutile. Mais l'équivoque a trop duré. L'auteur sent le besoin de rassurer le spectateur sur la justice. Le mal ne peut triompher indéfiniment et impunément.

Pour un premier film, Michel Mardore fait preuve d'une maîtrise remarquable. Il sait aussi bien traduire les beautés de la nature — sous-bois, ruisseau — que le réalisme lourd d'une salle paysanne. Il sait aussi bien diriger un acteur imprévisible comme Horst

Bucholz qu'une débutante (étonnante) du nom de Muriel Catala. Et ainsi, il a réussi avec bonheur un film que sous-tend une époque tragique où le mal couvait sous les apparences.

Léo Bonneville

---

## THE BOY FRIEND

---

Il était évident que le film, au départ, joignant les noms de Ken Russell et du mannequin Twiggy, attirait un monde considérable. Et, bien sûr, comme tout ce qu'il touche, Russell a fait de la comédie musicale de Sandy Wilson une extravagante aventure, subtilement construite et finalement assez convaincante. Ce n'est peut-être pas "la meilleure comédie musicale qui ait jamais été tournée" comme le dit modestement Russell lui-même, mais c'est un morceau habile, bien fait, et qui contient d'excellents moments. Russell, tout d'abord, a passablement changé le livret original : il a enlevé des personnages, ajouté celui du metteur en scène de cinéma, et réussi le tour de force de continuer l'action sur les lieux mêmes où elle prend naissance : c'est-à-dire la scène et la salle du petit théâtre de province. L'argument est mince : la vedette d'un spectacle se casse une jambe, et on la remplace au pied levé par la maigre et brave régisseuse (Twiggy), qui sauvera, bien sûr, ledit spectacle tandis que producteurs de cinéma et de revue s'affrontent dans la salle.

Les numéros de danse sont le plus souvent très heureux. La chorégraphie, due à Christopher Gable, l'un des solistes du Royal Ballet (et souvent vu à Montréal lors des passages de cette compagnie), est intelligente, bien photographiée, et contribue largement au succès du film. Les airs sont ceux, très connus, qui étaient dans la production originale, mais la partition musicale, elle, a subi de nombreux changements, adaptations, échanges etc...

Lorsqu'on connaît la prédilection de Russell pour les films d'époque, en particulier celle qui s'étend entre 1900 et 1930, on comprend son choix du **Boy Friend**. La séquence de la danse, dans **Women in Love**, ou **Music Lovers**, préfigurait un certain goût du spectacle. D'autre part, Russell, grand admirateur des "musicals" de Busby Berkeley, entendait bien se servir du **Boy Friend** pour présenter son propre hommage à une époque qui redevient de plus en plus à la mode, par le costume, l'esprit et le style. Le cinéma s'avérant le véhicule idéal, puisque c'est par là que le style, à l'époque, s'était imposé, Russell était désigné pour mener à bien l'entreprise. Est-ce une réussite ? Sur certains plans, oui. Sur d'autres, non. J'ai l'impression que Russell a fait un peu oeuvre de chapelle, si je puis dire. Il faut avoir l'esprit "russellien", en quelque sorte, pour pouvoir apprécier en profondeur. Tous ceux qui, de près ou de loin, sont dans le "show business" aiment le film ; tous ceux qui aiment les "années folles", l'ambiguïté, qui ont un certain mode de vie comprendront. Mais le petit bourgeois ordinaire, celui qui aime Lelouch et Hathaway, qui pleure à **Love Story** et qui ne comprend rien à **2001**, lui, je pense, ne verra, dans le film de Russell, qu'un fatras de rutilance et de sautillages un peu vide. Auteur passablement controversé, violemment détesté par les uns, porté aux nues par les autres, Russell, en aucun cas, ne laisse indifférent. Ce que j'allais voir, je l'avoue, ce n'est pas **The Boy Friend**, mais le traitement que Russell lui avait fait subir. Il se trouve que je l'ai aimé, tout en reconnaissant l'emprise que

Russell exerce sur moi, et en sachant que mon intérêt provenait également de mon goût pour la danse. Du point de vue strictement cinématographique, le film pêche par excès, comme toujours chez Russell, mais on devait s'y attendre. Il a su diriger des comédiens non chevronnés et les rendre convaincants (cette petite Twiggy a finalement un talent inversement proportionné à sa minceur), et tirer une fois de plus une magistrale inter-

prétation de Glenda Jackson (non mentionnée au générique pour des raisons personnelles) dans le rôle de la vedette au pied cassé, jalouse et vindicative. Les décors et les costumes sont amusants, oscillant entre le pastiche et le regret, l'affaire est menée à bonne allure, et la satire discrète du monde du spectacle vient renforcer un propos déjà convaincant. Oui, décidément, j'ai aimé cela !

Patrick Schupp

---

## LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT

---

Deux femmes aiment un homme d'amour tendre. Et cela dure pendant une vingtaine d'années.

Le jeune homme est Français; les deux jeunes filles sont soeurs et Anglaises. Tout ce monde vieillira par la force des choses, pour laisser au temps le temps de ne pas prendre une décision.

Il faut dire que la mère de Claude (le jeune Français) est toute désignée pour nourrir cette valse hésitation. Veuve de son métier depuis vingt ans, elle aime son fils d'un amour exclusif. Il faudra donc attendre sa mort.

D'ici là, Anne, l'aînée des deux soeurs, apprivoise Claude comme pour mieux le refiler à sa soeur, Muriel. Mais Muriel, tout installée dans une conception de l'amour trop absolue, n'arrive pas à rencontrer l'amour de Claude en profondeur, puisque ce dernier semble avoir signé un pacte avec le relatif.

Relatif et Absolu.  
Temps et Contretemps.  
Anglais et Français.

Le film oscille continuellement entre ces différents pôles d'attraction avec la fluidité du temps qui passe, comme s'il marchait sur la pointe des pieds, avec la complicité de nombreux fondus au noir et de fermetures



à l'iris... du temps. C'est la longue quête d'un thème qui pourrait s'appeler : le temps d'un éternel retour.

Dès les premières séquences, on reconnaît le sujet de **Jules et Jim** inversé. Au lieu de deux amis qui aiment une même femme, on nous offre la chronique de deux femmes aimant un même homme. N'allez pas croire que le fait d'avoir vu **Jules et Jim** enlève tout intérêt au dernier film de Truffaut, **Les Deux Anglaises et le continent**, même si le scénario s'élabore d'après Henri-Pierre Roché, le romancier qui a si bien inspiré celui de **Jules et Jim**.

On pourrait raconter dans le détail le déroulement de l'histoire que cela n'enlèverait rien au plaisir de voir le film, parce que l'intérêt ne se situe pas au niveau du suspense. Il s'agit d'une sorte de poème sur l'usure du temps. Un temps qui n'arrive pas à prendre une décision. L'attente d'un bonheur qui passe et repasse sans vouloir s'arrêter. Passer à côté d'un bonheur stable, ne serait-ce pas une façon de le questionner ou le tourmenter ? Le bonheur serait-il un nuage chimérique qu'une vie entière n'arrive pas à faire éclater ?

Pourquoi parler de poème face à ce film ? Certains malins en profiteront pour dire que la critique se sert de ce mot aussi vague qu'écoulé quand elle ne sait pas trop quoi dire devant un film superbement ennuyeux et inutile. Pardon ! Le choix du décor dégage une certaine poésie avec sa maison à flanc de montagne, comme le chalet de **Jules et Jim**. Il y a ces intérieurs aux murs tapissés qui nous renvoient à certaines peintures anglaises qui dégagent une saveur désuète. La chambre de Claude chez les Anglaises, toute tapissée de bleu, nous propose l'image d'un petit paradis qui échappe à l'emprise d'une mère envahissante.

Une collection de petits détails que la len-

teur du film nous laisse le temps de découvrir avec une sorte d'humour feutré. Par exemple, le jeu discret de la caméra qui s'amuse à respecter les caprices d'un dépouillement progressif avec la complicité d'un drap séparant Anne et Claude, comme pour souligner que le puritanisme anglais ne se livre pas facilement au libertinage français (?) et qu'il exige la coquetterie des transgressions d'usage.

Je retiens surtout cette fluidité du temps qui cherche avec bonheur une écriture nouvelle avec des procédés anciens. Une sensibilité pleine de retenue. Un parti pris d'austérité qui se veut presque un hommage à Robert Bresson. On sent ce qui a pu fasciner Truffaut dans le choix de ce sujet : un décor ancien contrastant avec des personnages d'allure émancipée ou amoral.

La seule chose qui me gêne dans ce film, c'est le personnage tel qu'incarné par Jean-Pierre Léaud. Cet acteur-fétiche de Truffaut ne semble avoir ni le physique ni le ton d'un séducteur capable de troubler le puritanisme de deux Anglaises qui jouent pourtant si bien. C'est dommage. Je me demande pourquoi Truffaut nous a joué ce vilain tour... Après tout, ça le regarde, n'est-ce pas ?

Janick Beaulieu

---

## RAPHAËL OU LE DEBAUCHE

---

C'est beaucoup moins à **Benjamin** qu'aux contes moraux d'Eric Rohmer que le dernier film de Michel Deville (**Ce soir ou jamais, A cause, à cause d'une femme, On a volé la Joconde, Bye, Bye Barbara**) fait tout de suite penser. A vrai dire, tout préparait Deville à ce marivaudage des consciences qu'est **Raphaël ou le Débauché** : tout de cette dialectique subtile des âmes, de cette incursion en profondeur du sentiment, de cette alchimie des pasions limites. Tout également de l'adresse technique avec laquelle il manie d'ordinaire sa caméra, et un certain



gout du style, chez lui, d'où n'est pas absente une volonté de panache.

**Raphaël ou le débauché**, c'est pour lors un brillant exercice cinématographique à propos d'une passion incongrue, déroutante, astreignante et que Deville va tenter de cerner. Comme dans **Benjamin**, c'est le monde libertin et essoufflé d'une société de grands. Comme dans **Le Genou de Claire** ou **Ma nuit, chez Maud**, c'est le mal flairé, convoité, mais au seuil duquel on s'arrête. Où le **pourquoi** s'estompe, se dilue dans le mystère même et le repli de la conscience. Pourquoi Raphaël, disciple du divin Sade, au plus bas de sa dégénérescence et après qu'il eut conduit Aurore à sa dégradation (elle va jusqu'à se prostituer pour lui ressembler dans le mal) se refuse-t-il à elle ? Orgueil qui cherche à prolonger ses victoires humiliantes ? Amour authentique, inhabituel, qui déroute et dont on ne se sent plus capable ? Cela, le film ne l'éclaire guère, et les pistes de référence deviennent brouillées. Peu importe : l'abîme de la conscience est trop profond pour se laisser piéger par une caméra, si habile soit-elle.

Cette analyse audacieuse, voire scandaleuse, et qui rejoint les données freudiennes, sans s'embarasser toutefois de psychologisme tâtilon, s'impose par la manière vigoureuse avec laquelle Deville la démontre en images. Ce n'est pas que **Raphaël ou le débauché** emprunte, à l'écriture nouvelle, une coquetterie à la mode. Non. La marche de son scénario se dévide selon le schème classique : récit linéaire, assorti d'un texte littéraire bien scandé. Mais Deville porte, en quelque sorte, à une perfection remarquable les trucs du métier, au point de les faire oublier. Comme le canevas du scénario reste, cinématographiquement, peu visuel (j'entends

que ce n'est pas, ici, une image filmique qui prend son sens par elle-même), le metteur en scène s'emploie à déployer toutes les possibilités de mises en place pour habiller cette image d'un contexte fastueux qui lui servira de contrepoint. Les plans cinématographiques, pour lors, ne seront pas sans tomber dans un esthétisme qui frise le suranné. Langage sans invention nouvelle peut-être, mais langage parfaitement maîtrisé. Enfin, une précision exemplaire du montage : musique et effets sonores, toujours discrets mais ingénieux, viennent équilibrer l'ensemble auquel ils se fondent.

C'est ainsi, en outre, que le rythme global du film s'orchestre savamment : à un début frétilant de la mise en scène, qui sait camper les caractères et les atmosphères (on comprend, tout de suite, à son air que Raphaël est un gavroche sans scrupules, un gaillard impénitent), s'enchaîne peu à peu une montée qui aboutit à une sorte d'extase filmique où le lyrisme, mesuré, contenu, atteint cependant une intensité d'un pur équilibre classique. Ce que nous disons, par exemple, du verbe claudélien, qu'il mesure son impact en laissant quand même son lyrisme se déployer dans une forme qui fuit tout romantisme, ainsi l'image ici atteint, vers la fin du film, un sommet d'expression d'un rare bonheur : dans ce plan figé, absolument dépouillé où le jeu des silences autant que celui des gestes retenus, réussit à traduire le combat infiniment intérieur des âmes. A une frénésie initiale donc, où le verbe étincelant l'emporte, c'est le monde intérieur qui se substitue et se livre sous les silences, les syncopes, le laconisme même de la parole qui se retire pour laisser les âmes seules à seules.

Jean-René Ethier

---

## NICHOLAS AND ALEXANDRA

---

Lorsque le producteur Sam Spiegel et le metteur en scène Frank Schaffner décidèrent de porter à l'écran le roman à succès de Robert Massie, **Nicholas and Alexandra**, ils se

heurtèrent d'emblée à plusieurs problèmes de majeure importance : la transposition à l'écran d'une oeuvre connue, le respect de l'authenticité et de la vérité historique et

l'obligation de condenser, en trois heures de spectacle, des événements politiques, historiques, une histoire d'amour, les causes de la chute d'un empire, une critique sociale et la relation de faits complexes souvent fort éloignés les uns des autres. Sur certains de ces points, le metteur en scène a réussi au-delà de toute espérance; sur d'autres, il a été maladroit ou pas assez clair.

Dans l'absolu, Schaffner tente de faire la part des choses, et la récréation de l'époque, décors, costumes, couleur locale et figurants donnent une idée assez exacte, semble-t-il, de la réalité. Il ne peut être accusé de partialité, puisqu'il présente, côte à côte, la chute progressive de la famille impériale et les événements qui donnèrent naissance à la révolution, sans jamais prendre parti. Il se contente de montrer les faits enregistrés par l'Histoire, de l'extérieur, et avec discrétion.

Cependant, là où notre metteur en scène est moins convaincant, c'est justement sur le point essentiel du film: si celui-ci s'intitule **Nicholas and Alexandra**, c'est que Schaffner a choisi la solution intimiste, c'est-à-dire de ramener à la famille impériale les fils de la trame tissée autour d'elle par l'Histoire et les hommes. Nous avons donc une série de coups d'oeil sur les caractères respectifs des protagonistes, leurs motivations et ce qui résulte de leurs faits et gestes. Mais ce ne sont, en fait, que des coups d'oeil, rien de plus; par exemple, on nous explique que l'impératrice était particulièrement impressionnée par les choses de la religion (deux ou trois plans); que Raspoutine avait, à cause de cela, pris sur elle cet ascendant qui la soumettait entièrement à lui; que la guérison du petit tsarevitch hémophile n'était selon elle, imputable qu'à lui seul; mais si on n'a pas, au départ, certaines connaissances sur le sujet, on est bien embarrassé de trouver le lien entre ces événements qui se touchent, certes, mais que l'on doit rassembler à la pointe de l'intelligence.

D'autre part, on a l'impression que Schaffner a carrément partagé son sujet en deux. La famille impériale d'un côté, tout le reste de l'autre. Ceci est particulièrement évident dans la présentation de la vie des pauvres gens: la séquence prise dans l'espèce d'usi-

né sonnè faux, où alors est trop incomplète; celle de la gare (le tsar et la tsarine, par train spécial, vont passer en revue leurs troupes, à la veille de la guerre; mais cette revue est brutalement interrompue par la nouvelle d'une crise d'hémophilie d'Alexis, qui fait partir précipitamment ses parents affolés), tout en atteignant à une certaine grandeur, manque, là encore, de précision.

La deuxième partie (la guerre, l'abdication, la prison de Sibérie, et l'exécution) est beaucoup plus valable. N'ayant plus à se préoccuper des mille et un détails alentour, Schaffner gagne en intensité et en noblesse, et le film se resserre lentement jusqu'au massacre final. Une objection seulement, mais d'importance: tout, dans cette seconde partie, témoigne d'un souci évident de précision, de clarté et d'exactitude. Or, lors de l'exécution dans les sous-sols de la maison Ipatiev, à Ekaterinbourg, nous ne voyons que le tsar, la tsarine, les quatre grandes-duchesses, le tsarevitch et le docteur Botkin qui avait tenu à partager leur sort. Il n'est nulle part fait mention du valet Trupp, du cuisinier Kharitonov et de la femme de chambre de la tsarina, Demidova, dont la mort a été la plus longue et la plus sanglante de toutes. Pourquoi? Crainte de surcharge? Elagage d'éléments superflus? Cela ne cadre pas avec tout le reste! On objectera que cela a peu d'importance; peut-être. Mais à ce moment-là, il est regrettable de buter sur un point aussi évident, alors que trois figurants de plus rétablissaient la vérité historique la plus exacte dans quelques plans (fort discrets d'ailleurs) de l'assassinat...

Tout compte fait, le film de Schaffner se voit avec intérêt, et possède une indéniable valeur historique, documentaire et affective. L'interprétation est absolument exceptionnelle, hallucinante de vérité sur le plan de la ressemblance physique, à l'exception de Raspoutine, trop joli, trop léché, trop propre, et pas du tout conforme à ce que la légende et l'Histoire nous ont transmis de lui. La caméra, enfin, travaille sérieusement, gravement, mais sans surprises, comme il convient au sujet, alternant les séquences intimistes et les décors spectaculaires avec goût et intelligence.

**Patrick Schupp**

**SÉQUENCES 69**