

## Sur nos écrans

---

Numéro 76, avril 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51407ac>

[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

(1974). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (76), 35–44.



## SUR NOS ÉCRANS

**T**HE NEW LAND ● L'émerveillement ressenti à la projection de *Utvan-drarna* (*Les Emigrants*) ne quittera pas le spectateur de *Nybyggarna* (*Le Nouveau Monde*), film qui en constitue le deuxième volet. Une fois de plus, Jan Troell y déploie ses talents de metteur en scène, directeur de photographie et monteur, après avoir participé, en compagnie du producteur Bengt Forslund, à la tâche délicate de réduire les quatre volumes de Vilhelm Moberg aux proportions d'un spectacle cinématographique. Réduction nécessaire, mais parfois nuisible au contenu très riche du roman, d'autant plus que les distributeurs commerciaux n'ont pas hésité

à couper encore dans la version originale du film.

Parmi les thèmes qui ont particulièrement souffert de ces coupures, se trouve le thème religieux. D'un côté, l'opposition entre la foi profonde et presque fataliste de Kristina et la "contestation" de Karl Oskar apparaît clairement tout au long de l'œuvre. Par contre, le choc entre un christianisme ouvert, basé sur l'amour vécu du prochain et un puritanisme presque inhumain se voit à peine esquissé au cours d'une seule scène. De même, le sacerdoce "parallèle" d'oncle Danjel, déjà très réduit dans *Les Emigrants*, se trouve ici pratiquement éliminé. On a ainsi sacrifié une des dimensions essentielles du roman. La question reste ouverte en ce qui

concerne la conception que Troell avait à ce sujet. Je serais enclin à lui attribuer un regard descriptif qui perçoit les attitudes concrètes des personnages sans engager l'opinion personnelle du cinéaste. D'où la liberté, pour le spectateur, d'interpréter à sa manière les valeurs religieuses telles que présentes dans le film.

Il en est d'ailleurs de même pour les autres thèmes, dont je ne puis signaler que les plus importants.

Ainsi pour l'amour conjugal. Après une fausse couche et contrairement aux ordres du médecin, Kristina a-t-elle eu raison de s'offrir à son époux même en sachant qu'une nouvelle grossesse lui sera probablement fatale ? Karl Oskar a-t-il fait preuve d'un vrai amour en acceptant cette offre ?

Dans les relations entre les deux frères, lequel des deux avait raison ? Robert qui s'en allait vers des aventures impossibles ou Karl Oskar qui voulait le ramener à la réalité ?

Quelle fut la bonne attitude envers le service militaire au moment de la guerre de Sécession ? Refuser la participation au nom d'un pacifisme absolu, proclamé par Kristina, ou faire son devoir de citoyen, comme le souhaitait Karl Oskar ?

Même pour les rapports avec la population autochtone des Etats-Unis, l'ambiguïté persiste, qu'il s'agisse de Blancs ou d'Indiens.

L'image semble plus travaillée, au sens négatif, en ce qui concerne les Blancs. Leurs seuls représentants se trouvent être : le boutiquier, le médecin militaire et les quelques personnages rencontrés par Robert dans sa fatale expédition en Californie. Parmi eux, seul le médecin est un type plutôt sympathique, bien qu'assez froid. Le marchand, sous des apparences de courtoisie professionnelle, se révèle comme exploiteur sans cœur. Il en va de même pour les gens du Far West, et surtout pour l'escroc qui dépouille Robert de toute la fortune que lui avait laissée en mourant son patron d'occasion. Le bilan n'est donc guère favorable aux "Yankees" et on comprend assez certaines réactions de la critique accusant Troell de partialité dans la peinture des Américains.

Le thème des Indiens se trouve traité de façon assez paradoxale. D'un côté, un aspect à tous points de vue lamentable. On ne saurait le rendre plus anti-héroïque. Nous sommes loin des

redoutables bagarreurs des westerns classiques. Ici, les Sioux s'amènent en petits groupes de mendiants, en haillons, affamés. Les femmes se contentent d'une bouchée offerte par les colons scandinaves. Mais, un peu plus tard, les hommes armés de fusils abattent par surprise ceux qui leur avaient montré de la sympathie. L'abominable assassinat de la jeune mère ne peut que susciter un mouvement de dégoût envers ceux qui sont capables de pareils méfaits.

Et pourtant... N'avons-nous pas appris, juste avant la scène du drame, que la lenteur des bureaucrates blancs avait retardé, au delà de la date fatale, une livraison de vivres indispensables à la survie des Indiens ? Le dialogue entre Karl Oskar et son voisin-conscience n'a-t-il pas remis en question la légitimité de la présence "blanche" sur les terres arrachées aux indigènes ? Où se trouve donc, en dernière analyse, la responsabilité du drame advenu ?

Des questions de ce genre nous assaillent quand nous assistons à la scène, au silence poignant, où trente-huit Indiens Sioux rebelles meurent pendus par une sombre matinée du 26 décembre 1862, au lendemain de la Fête de l'Amour.

On dira peut-être que ce sont là des thèmes bien marginaux au problème des immigrants scandinaves. Mais il ne faut pas oublier que ce n'était pas seulement la misère matérielle qui les poussa vers la terre américaine, mais aussi la soif de justice et de liberté. Plus que les autres, ils peuvent donc ressentir les atteintes portées à l'idéal qui motiva leur décision.

Les thèmes de l'oeuvre s'incarnent dans le destin des personnages.

Pour ma part, j'ai été particulièrement sensible au sort réservé à Robert. Ce jeune homme, poursuivi depuis son enfance par une sorte de fatalité, semble venu d'un autre monde. Il y a en lui un aspect angélique, une innocence et une pureté condamnés d'avance à la défaite face aux réalités de la vie. Tout son être aspire à une libération des servitudes auxquelles le soumet son milieu. Son erreur fatale consiste à chercher cette libération dans la poursuite de richesses matérielles. L'expédition insensée qu'il entreprend à la recherche de l'or et dans laquelle il entraîne son ami Arvid se solde par un échec sur tous les plans. Or, le bonheur se trouvait tout près :

parmi les arbres de la forêt toute proche, au bord d'un ruisseau à l'eau limpide - contraste saisissant avec la source empoisonnée qui avait tué son compagnon. Robert trouvera, lui aussi, la mort prématurée, au bord de l'eau, mais dans une atmosphère de détente et de beauté quasi paradisiaque. Son calvaire ne lui a-t-il pas ouvert toute grande la porte du salut ?

Kristina partage dans une grande mesure l'âme innocente de son beau-frère. Humble et soumise devant Dieu et devant son mari, elle se montre capable de fermeté quand il faut défendre l'amie Ulrika contre les accusations des puritains ou quand elle veut empêcher Karl Oskar d'aller à la guerre et de tuer l'ennemi. Elle souffre plus que les autres du mal du pays. On a beau rebaptiser le lac Ki-Chi-Saga avec le nom de son village natal, elle ne retrouvera la saveur du terroir qu'en goûtant, sur son lit de mort, à la première pomme cueillie par Karl Oskar d'un pommier importé de Suède.

Quant à Karl Oskar, le personnage central du film, il représente la tenacité, le réalisme, le courage tranquille du paysan nordique. Sa fierté le stimule non seulement dans les rapports humains mais aussi dans son attitude envers Dieu. Il s'empporte facilement, surtout quand il doit faire face au manque de réalisme et à la fantaisie de son frère cadet qu'il prend trop vite pour un menteur. A sa façon, il aime Kristina de tout son cœur. Quand elle meurt, elle aussi, il ne devient plus qu'un cadavre vivant. Ses journées se résument alors à évoquer les souvenirs de leur amour et à visiter la tombe qu'il entretient avec un soin méticuleux. En quelques images finales, Troell nous résume presque trente années (1862 - 1890) de cette existence solitaire. On voudrait presque lui en chercher querelle. Un homme de la trempe de Karl Oskar pourrait-il vivoter ainsi ? Que sont devenus les enfants dont la compagnie et la sollicitude auraient normalement dû, en partie au moins, combler le vide laissé par Kristina ?

Les autres personnages du film sont à peine esquissés. Ulrika, l'oncle Danjel, Arvid, mieux connus dans *Les Emigrants*, ont relativement peu à faire ici. Les voisins, les prédicateurs, les enfants, les Sioux, les acteurs du cauchemar vécu pendant le périple californien de Robert, le propriétaire du magasin à Stillwater, surgissent

dans la mémoire du spectateur comme images plutôt que comme caractères.

"Images" - voilà le mot clef pour l'appréciation de ce film remarquable surtout par sa valeur visuelle.

Rien d'étonnant que le metteur en scène Troell laisse faire le caméraman Troell. Son film semble entièrement conçu à travers le viseur de l'appareil de prise de vues. Il met en valeur les objets les plus insignifiants : tel ustensile de ménage, tel geste mineur d'une main, tel regard significatif. Mais aussi la beauté de la nature, soit dans des plans d'ensemble où l'on ne sait plus quelle saison admirer davantage, soit dans les détails, comme cette feuille d'érable accrochée sur une toile d'araignée avant de retomber par terre, juste avant la mort de Robert. L'imagination inquiète de celui-ci s'exprime en images aux mouvements nerveux de la caméra, que ce soit dans la scène où il croit avoir été visé par des flèches indiennes, ou dans la scène précédant sa mort, quand il traverse la forêt aux couleurs d'automne, dont les arbres basculent autour de lui, avant qu'il ne rencontre le recoin paisible au bord de l'eau que j'ai mentionné plus haut.

En toute sincérité, je n'ai pas tellement apprécié les exercices de virtuose trop évidents par lesquels Troell prétend traduire l'agonie de Robert et d'Arvid en plein désert californien. Avec la scène de la tempête de neige et du boeuf éventré par Karl Oskar pour sauver son enfant, c'est la seule partie du film dont la conception esthétique et la réalisation me semblent discutables et d'assez mauvais goût. Sauf cette réserve, le film nous conduit d'une merveille visuelle à une autre. Même dans les séquences discutables de Californie, on trouve un plan absolument sensationnel : deux hommes descendent au crépuscule une pente déjà cachée par l'ombre de la colline, mais le haut de l'écran nous révèle une branche d'un arbre desséché, illuminée par le soleil couchant.

C'est encore la lumière du crépuscule qui baigne l'intérieur des Nilsson dans une lueur mordorée qui confère une étrange beauté au visage de Kristina.

Les feux de cheminée donnent par ailleurs, un relief saisissant aux scènes où prédominent les couleurs froides.

Il faudrait en citer d'autres, comme, par ex-

emple, les images du cimetière sous une dentelle de branches dénudées d'un arbre immense.

Un mot encore du montage, généralement discret et économique, mais qui atteint par moments un degré de virtuosité presque dangereux, comme dans la scène sur le bateau où Robert se revoit, en compagnie d'Arvid, en train d'éplucher les pommes de terre. L'interaction son-image confère à cette scène un rythme extraordinaire.

Parlant du son, on ne saurait trop souligner la perfection avec laquelle Troell, aidé par Eddie Axberg, manie les moindres nuances d'expression acoustique.

Dans l'excellent ensemble d'interprètes, Max Von Sydow et Liv Ullman n'ont pas besoin de présentation. Leur jeu atteint à la perfection. Des deux, bien que le choix ne soit pas facile, je préfère Liv Ullman. Sa Kristina me semble plus spontanée, plus pure (au sens de l'interprétation). Mais à leur côté, Eddie Axberg campe un Robert profondément émouvant qu'on n'oubliera pas de sitôt.

Au risque d'être accusé d'enthousiasme trop facile, j'avoue que si on me demandait quel film des années 70 devrait être à tout prix sauvé de destruction et de l'oubli, je n'hésiterais pas à dire : l'épopée des *Emigrants* et du *Nouveau Monde*.

**André Ruzkowski**

**GÉNÉRIQUE :** Réalisation : Jan Troell — Scénario : Jan Troell et Bengt Forslund d'après le roman de Vilhelm Moberg — Images : Jan Troell — Musique : Erik Nordgren et Bengt Ernryd — Interprétation : Max von Sydow (Karl Oskar Nilsson), Liv Ullman (Kristina Nilsson), Eddie Axberg (Robert Nilsson), Pierre Landstadt (Arvid), Monica Zetterlund (Ulrika), Per Oscarsson (Révérénd Torner), Allan Edwall (Danjel), Hans Alfredson (Jonas Petter), Oscar Ljung (Petrus Olausson) — Origine : Suède — 1972 — 161 minutes.

**L**ES NOCES ROUGES ● On attend toujours avec impatience le dernier Chabrol. Ratée ou non, on veut voir sa dernière pointe. Parce que Chabrol attire un public déjà conquis par sa renommée de merveilleux conteur.

*Les Noces Rouges* tentent une incursion dans le domaine politique. Raison de plus pour les



amateurs de dénonciation politique de se précipiter au cinéma pour découvrir la manière corrosive d'aborder un sujet qui éprouve quelques difficultés à s'exprimer actuellement en France et ailleurs.

Disons-le tout de suite : il s'agit d'un bon Chabrol avec ce qu'il faut de suspense pour soutenir l'intérêt jusqu'à la fin. Mais ce n'est pas un Chabrol qui nous émeut dans la veine du *Boucher* ou de *La Femme infidèle*. Le réalisateur a-t-il voulu être trop prudent ou a-t-il décidé de trouver son plaisir uniquement en montant une belle mécanique ? Regardons cela d'un peu plus près.

Lucienne Delamare (Stéphane Audran) l'épouse d'un député-maire d'une petite ville au bord de la Loire qui tire sa gloire de son château historique, trompe les nombreuses absences de ce dernier qui souffre d'impuissance, avec un certain Pierre Maury (Michel Piccoli). Paul Delamare (Claude Piéplu) camoufle son impuissance sous des dehors autoritaires et hâbleurs. Pierre est l'époux d'une malade chronique qui semble prendre plaisir à courtiser ses malaises pour ne pas satisfaire aux relations conjugales. Pierre et Lucienne se rencontrent souvent en catimini : en forêt ou ailleurs pour donner libre cours à leur passion commune qui veut à tout prix éviter un scandale. Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes quand notre député-maire offre à Pierre d'être son adjoint aux élections municipales. Les rencontres se multiplient jusqu'à ce que le député-maire profite de la situation pour apprivoiser une petite fortune personnelle en ne reculant devant aucune bassesse. Cela va du chantage jusqu'au cynisme le plus calculé. Le film nous laisse entendre que Paul a tout calculé pour en venir à cette situation équivoque dont il profite.

Toute cette machination suppose une passion dévorante entre Pierre et Lucienne. Stéphane Audran joue toujours très bien sous la direction de

son mari. Cette simple affirmation après tant de films réussis devient presque un cliché. Elle fait bien sentir un certain trouble intérieur mais s'avère ici moins convaincante dans les manifestations d'une passion ravageuse. Quant à Michel Piccoli, il a beau multiplier les gestes nerveux qui caractérisent l'amour-passion devant l'objet convoité, il n'arrive pas à nous faire partager cet amour fou. C'est une erreur que de vouloir faire jouer à Michel Piccoli les amoureux transis. Il est beaucoup plus à l'aise dans les attitudes raciniennes que dans celles qui exigent beaucoup moins de retenue. Chabrol s'en est-il rendu compte pendant le tournage ? Cela pourrait expliquer le fait qu'il invite sa caméra baladeuse à admirer la rivière (ou le fleuve) pendant les ébats en pleine nature de nos deux tourtereaux. On sait qu'ils s'aiment, mais on ne sent pas qu'ils s'adorent passionnément. On peut apprécier le fait que Chabrol ne veut pas faire du spectateur un voyeur-complice. Soit ! Mais il aurait pu provoquer des tons chauds dans les couleurs avec des prises de vue plus suggestives que cette eau qui coule calmement... Ce détournement pudique masque bien l'impuissance de Chabrol (surtout dans ce film) à décrire la 'gestuelle' de l'acte d'aimer. Il est beaucoup plus à l'aise pour décrire la passion qui couve que celle qui éclate (cf. *Le Boucher*)... Il y a autre chose que des corps nus pour suggérer la passion. Renoir nous l'a appris depuis longtemps. D'ailleurs, la façon qu'adopte Pierre qui saute littéralement sur sa proie, loin de nous convaincre d'un amour-passion, tombe dans le grotesque. Cela ne suffit pas à nous faire croire aux deux meurtres qui suivront.

Ces longues considérations sur l'impuissance de Chabrol (sur le plan cinématographique, s'entend) à traduire certains sentiments sans tomber dans la banalité ou la caricature grotesque expliquent peut-être le malaise qu'on ressent dans plusieurs de ses films qui toucheraient davantage s'ils s'enveloppaient d'un peu plus de tendresse. Ceci expliquerait aussi pourquoi les admirateurs de Chabrol se rabattent sur le suspense et les dons de conteur pour expliquer l'admiration d'un réalisateur qui tient une place importante dans le cinéma français d'hier et d'aujourd'hui.

Ce qu'on peut admirer le plus dans *Les*

*Noces Rouges*, c'est le mécanisme ou l'articulation des différents rouages qui nous réservent quelques surprises. Paul Delamare avec ses airs de suffisance consommée et son affairisme d'homme sans cœur n'attire pas la sympathie du spectateur. On le croit naïf et porté uniquement sur la chose politique. Sa froideur presque caricaturale nous semble plausible. On en vient même à se réjouir du fait que sa femme le trompe avec l'adjoint. La politique a ses raisons que la passion ne connaît pas. Jusqu'au jour où on se rend compte que cette naïveté apparente cachait plusieurs calculs. Intervient l'élément de surprise : il nous a tous trompés en bon politicien qu'il est. Était-il au courant de tout ? Aurait-il favorisé les rapports entre deux amants ? Il semble que oui. Mais le réalisateur laisse planer ici une certaine ambiguïté. Et là nous rejoignons le grand Chabrol. Dans un personnage qui affiche dès l'abord un simplisme désarmant, il arrive à introduire un univers intérieur aussi complexe qu'énigmatique. Certaines motivations sont claires, d'autres nous échappent. Pourquoi aurait-il favorisé ces rapports ? Phénomène de compensation ? Plaisir par procuration à cause de son impuissance ? Pourquoi veut-il faire de sa femme une valeur marchande pour aboutir à ses fins ? L'ambition aurait-elle de ces calculs que le réalisme ne connaît pas ?

Sous des allures de suspense policier, ce film dénonce une plaie politique d'une façon plus nette et plus corrosive que dans plusieurs autres films. Pensez à *Il n'y a pas de fumée sans feu*. *Les Noces Rouges* semblent venir du froid, mais ce film contient sa petite thèse virtuelle. A savoir : le politicien s'affirme le mieux placé pour se faire une petite fortune personnelle sous le couvert de la légalité la mieux protégée. L'ambition est une machine qui ne craint pas de jouer au rouleau compresseur pour abolir les obstacles. Chabrol est peut-être un moraliste qui s'ignore.

Dans *Les Noces Rouges*, on joue à fond le jeu de la complicité. D'abord, au niveau des personnages. Ensuite, avec le spectateur. Il y a une complicité très forte entre Lucienne et sa propre fille. Lucienne compte beaucoup sur cette dernière pour l'aider à supporter ses faux rapports avec son époux. Une complicité naturelle qui jouera de vilains tours à Lucienne. La complicité

pour être efficace semble ne pas admettre la demi-mesure dans l'élaboration d'un contrat tacite : elle exige toute la vérité. On ne joue pas la carte de l'affection quand cette dernière se veut exclusive. Lucienne s'en rend bien compte, mais trop tard. Il lui faudra avouer la réalité au grand jour. La complicité entre Pierre et Lucienne revêt le caractère que l'on sait. La complicité dans le crime rend les gens plus vulnérables. Il y a aussi cette complicité du député qui fait de nous des complices surpris quand nous croyons découvrir le pot-au-feu. C'est à un véritable petit traité des méfaits de la complicité auquel nous convie le film de Chabrol. Sans didactisme. Un film froid cependant. A voir en été.

**Janick Beaulieu**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Claude Chabrol — Scénario et dialogues : Claude Chabrol — Images : Jean Rabier — Musique : Pierre Jansen — Interprétation : Stéphane Audran (Lucienne), Michel Piccoli (Pierre), Claude Péguy (Paul), Clotilde Joano (Clotilde), Eliana de Santis (Hélène), François Robert (Auriol), Daniel Lecourtois (le préfet) — Origine : France-Italie — 1972 — 96 minutes.

**THE EXORCIST** • En lisant les journaux, les revues, les critiques et les rapports sur *The Exorcist*, le nouveau film de William Friedkin, d'après le roman célèbre de W.P.

Blatty, qui en tira le scénario, on ne peut qu'être frappé par l'impact extraordinaire et le phénomène socio-culturel qu'il provoque. Depuis sa sortie, seulement pendant les cinq premières semaines d'exploitation, le film a fait plus de \$10 millions, dans une vingtaine de villes. Les gros bonnets de la Warner Bros se frottent les mains et supputent fiévreusement les chances que possède le film de rapporter davantage que *The Godfather*, l'une des plus grosses réussites financières de l'histoire du cinéma avec plus de \$155 millions.

Ici, le film arrive précédé de sa réputation, et, dès la première journée, 14,000 personnes avaient franchi la porte du cinéma de la rue Sainte-Catherine où le film passe. On est donc

parti pour la gloire. Le cinéma ne désemplit pas et semble faire l'unanimité des publics les plus divers : des jeunes en quantité, des vieux, des mères de famille et des hommes d'affaires, des professeurs d'université, des médecins, des des coiffeurs et des conducteurs d'autobus. . . Quelles sont les raisons profondes de cet impact ? Le qu'en dira-t-on, d'abord : on va voir et se repaître des scènes "de choc, terrifiantes, très osées", ou admirer les prouesses techniques (les scènes où les meubles volent, s'écrasent contre le mur, où la petite fille lévite, ou est projetée sur son lit); les jeunes voient, dans le film et le livre, la concrétisation frappante des nouvelles tendances ésotériques et occultes qui remplacent de plus en plus les religions traditionnelles; d'autres y voient la matérialisation de leurs craintes profondes, refoulements, phantasmes érotico-religieux; d'autres encore, morbides, trouvent dans le film des éléments de terreur, d'horreur ou de choc qui les libéreront de leurs traumatismes privés. D'autres enfin, prêtres, médecins, psychiatres, professeur, se voient devant un cas psychopathologique d'un intérêt exceptionnel pour leurs disciplines respectives (encore qu'on puisse hésiter à parler de "discipline" dans le cas d'un prêtre !).

Tout ceci posé, car c'est important, que reste-t-il au niveau de la critique ? Le film est-il bien ce que l'on dit ? Justifie-t-il tout ce qui a été dit plus haut ? Dans l'ensemble, je pense qu'on peut répondre oui. Il est incontestable que le film est remarquablement réalisé, à tous les



points de vue, et par quelqu'un qui sait exactement ce qu'il veut, et où il va. L'interprétation est absolument impeccable, les effets spéciaux extrêmement soignés - et vraisemblables - le montage clair et percutant, enfin il n'y a rien à dire. Les réserves que je fais, c'est au niveau du scénario. Le livre était très explicite à ce sujet. Le Père Merrin a déjà rencontré le démon, et prononcé un exorcisme; l'histoire qui nous occupe est la seconde manche et la belle, pourrait-on dire. De plus, Blatty, dans le livre, nous occupe est la seconde manche et la belle, forces du Mal et celles du Bien comme enracinée au cœur et dans la vie de l'homme. Dans le film, cependant, il ramène l'histoire au niveau de l'anecdote spectaculaire, sans en tirer les conséquences affectives, psychologiques et ésotériques qu'elle comporte. La faute, je pense, en est due à un manque de clarté dans les scènes d'exposition en Irak; le spectateur ignore la première rencontre avec le Démon, et la confrontation finale (Merrin et la statue face à face dans le vent du désert) aurait dû être soulignée par un commentaire (ou un plan) plus précis. Cela aurait immédiatement donné une orientation nouvelle au film, et l'aurait rendu infiniment plus attachant et passionnant. Je soupçonne d'ailleurs Blatty d'avoir un esprit de portefeuille: "J'en ai assez, dit-il, d'entendre que le film marche à cause d'une redécouverte de l'occultisme. Il y a des milliers de livres sur le sujet, et les libraires n'en vendent qu'une dizaine par titre!" - Monsieur Blatty, allez faire un tour dans les librairies! Vous constaterez l'inanité de vos propos. D'ailleurs, il est déjà au travail: il a rédigé les trois premiers chapitres d'un nouveau "thriller théologique", comme il dit. La manne est féconde, la veine est riche, il faut l'exploiter. Monsieur Blatty veut probablement voir ses talents d'écrivain reconnus, et refuse (en apparence) d'écrire dans un contexte commercial. Je crains que tout ceci ne soit pas vraiment de très bonne foi...

Pour en revenir au film, on connaît le sujet: une petite fille de douze ans présente d'alarmants symptômes de dérangement psychopathologique, avec des effets inexplicables: violents tremblements de son lit sans cause apparente, lévitation, projection violente du corps sur le lit, vomissements verdâtres, obscénité, tours de la tête sur le corps à un angle de 180 degrés, phénomènes de

poltergeist etc... La science humaine est impuissante à expliquer et à guérir. On fait appel à deux prêtres qui, reconnaissant un cas authentique (il y en a très peu) de possession démoniaque, entreprennent un exorcisme dramatique qui se terminera par la mort des deux, et la libération de la petite fille, qui ne se souviendra de rien. Le thème, on le voit, est relativement simple et le traitement cinématographique lui rend pleinement justice. D'ailleurs, William Friedkin, le metteur en scène, a déclaré avant la sortie du film, qu'il pensait que *The Exorcist* servirait probablement de film pilote: son attraction et sa réussite auprès du public va certainement amener les studios à réaliser des scénarios de plus en plus audacieux, avec un traitement approprié... Je suis persuadé qu'il a raison, et que nous pouvons nous attendre à tout, au meilleur comme au pire.

**Patrick Schupp**

**GÉNÉRIQUE:** Réalisation: William Friedkin — Scénario: William Peter Blatty d'après son roman *The Exorcist* — Images: Owen Roizman — Musique: Jack Nitzsche — Interprétation: Ellen Burstyn (Mrs. MacNeil), Max von Sydow (Merrin, S.J.), Lee J. Cobb (Lieutenant Kinderman), Kitty Winn (Sharon), Jack MacGowran (Burke Dennings), Jason Miller (Karras, S.J.), Linda Blair (Regan MacNeil), Rév. William O'Malley, S.J. (Dyer, S.J.), Vasiliki Mafiaros (la mère de Karras), Titos Vandis (l'oncle de Karras), Wallace Rooney (l'évêque) — Origine: Etats-Unis — 1973 — 121 minutes.

**P** APILLON • Je n'ai pas vu *Papillon* pour lui-même, mais pour essayer de comprendre d'où pouvait venir la disparité entre l'opinion des critiques établis, guère favorable au film, et celle du public, enthousiaste, sans je crois, que l'on puisse dire qu'il ne s'agit là que de lecteurs du livre.

Si le film a du succès, ne serait-ce pas qu'il propose au spectateur confondu par l'ampleur des problèmes l'image d'hommes jamais à court de courage et d'ingéniosité? Et ne paraîtrait-il pas faible à la critique précisément en ce qu'il n'est jamais une critique du système qui permet le



bagne, non plus que des hommes qui acceptent d'en être les gardiens ? Ne serait-ce pas qu'en réduisant le livre aux scènes d'évasion, sans évoquer ni le passé de Papillon ni ses luttes juridiques, ce procès d'une société qu'eut pu être *Papillon* se trouve escamoté ?

Le seul procès véritable, la seule protestation résorbée en un "je suis coupable" que le film exprime, est celle de la conscience reprochant au bagnard d'avoir raté sa vie.

Succès. Réussite. Un peu en se demandant à quel prix. Surtout en mettant en valeur les qualités individuelles de héros qui réussiront - sans qu'on les voie dans la dure entreprise d'intégration à un milieu en marge duquel ils se situaient.

Dans ce film présentant comme valeur suprême l'action, quel qu'en soit le résultat, la charge critique sera faible. Tout comme, au point de vue du scénario, l'on n'approche jamais des gardes, l'on ne voit pas en quelles conditions ils vivent, de même les personnages ne sont évoqués que dans la mesure où ils intéressent la saga de Papillon. Produit par un Européen, par les valeurs qu'il véhicule le film est profondément américain. Et ces valeurs s'organisent autour du courage et de l'ingéniosité propres aux individus.

Faut-il s'étonner dès lors des plans d'ensemble sur la nature tropicale, éden rêvé, des gros plans sur la tête tranchée au sang giclant sur la lentille ou de la jambe qui fume, suite à une entaille laissée par une lame chauffée ? Faut-il s'étonner de cette fidélité de reconstitution

dans le choix des lieux, des costumes, au tout début du film ? Il s'agit bien là de l'ingéniosité au plan de la réalisation, par laquelle nous serons placés en sympathie avec l'ingéniosité du héros. Le style du film est bel et bien dans le sens qu'indiquait le fait que l'on n'ait retenu du livre que l'action, c'est-à-dire que ce qui réclame l'adaptabilité à l'environnement, en un mot, que la prouesse.

Voyez comme au plan du dialogue le film est faible, et comme sonne faux dans ce film au début si parfaitement reconstitué, la voix de cette femme qui sort de la foule des passants pour crier à Papillon : "Tu reviendras". Le film ne descend pas dans l'intériorité des personnages, comme *Un Condamné à mort s'est échappé*, par l'économie des moyens employés (peu de variété dans les instruments d'évasion, répétition des gestes, choix même du noir et blanc) nous invitait à le faire. Les quelques gestes simples réduits à l'essentiel (pluie tombant du ciel, noix de coco envoyée par l'ami fidèle) sont dépouillés de la simplicité des gestes correspondants dans le film de Bresson, parce que le noir de l'écran, le maquillage extraordinaire de McQueen sont précisément tels qu'ils attirent l'attention sur l'habileté du maître d'oeuvre. Ils font que nous nous intéressons à la technologie du cinéma plus qu'à ce qu'il véhicule. Où, plus précisément, par le biais d'une histoire portant sur le courage d'un individu, le film dit davantage le plaisir que l'on peut prendre aux pouvoirs de reconstitution du cinéma.

Et peut-être est-ce là la raison du divorce entre les critiques et le public. Les premiers voient tout ce qu'il y avait à approfondir dans les éléments choisis, tout ce qu'il y avait à mettre en cause, le cinéma étant pour eux *médium, intermédiaire* par quoi, en toute conscience, nous sommes renvoyés à notre présent (ou devrions l'être), tandis que le public aime sans réserve *Papillon* prendrait le cinéma comme objet, spectacle, lieu d'émerveillement : paysages d'ailleurs, ingéniosité exceptionnelle, et acharnement... comme si, par ces traits, rien d'autre ne se trouvait dit, ou masqué.

Film à propos d'évasions. Film d'évasion.

Film papillon.

Claude R. Blouin

SÉQUENCES 76



**GÉNÉRIQUE :** Réalisation : Franklin G. Schaffner — Scénario : Dalton Trumbo et Lorenzo Sempie Jr — Images : Fred Koenekamp — Musique : Jerry Goldsmith — Interprétation : Steve McQueen (Papillon), Dustin Hoffman (Dega), Victor Jory (Indian Chief), Don Gordon (Julot), Anthony Zerbe (Leper Colony Chief, Robert Deman (Maturette), Woodrow Parfrey (Clusiot), Bill Mummy (Lariot), George Coulouris (Dr. Chatal), Barbara Morrison (Mother Superior) — Origine : Etats-Unis — 1973 — 150 minutes.



## THE STING ●

Voulant reconstituer la brillante équipe de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill a eu l'idée de cette brillante - et spirituelle - parodie des films de gangsters des années 30 (1936 pour être exact). Et j'avoue qu'on passe un bon moment. C'est drôle, fou, fou, remarquablement fait, supérieurement joué (ils sont tous, absolument tous bons : les personnages vigoureusement dessinés, ont de la consistance, sont humains, justes, simples, et les premiers rôles, Redford, Newman et Shaw, jouent avec une égalité et une bonne humeur absolument irrésistibles), et la photo comme le montage, la première très habile, le second nerveux et cavaleur, achèvent une adhésion totale. D'ailleurs, les gens ne s'y trompent pas, et le soir où j'étais là, tout le monde a applaudi à la fin - et il paraît que c'est courant ! Evidemment, après le retournement de situation de la fin, retournement auquel on ne s'attend absolument pas, il est presque impossible de faire autrement.

Je ne raconterai pas l'histoire pour ne pas gâcher le plaisir de ceux qui iront le voir. Mais je veux souligner la maestria de Paul Newman en joueur-tricheur de cartes, et la performance obtuse et rusée de Shaw. C'est le même esprit que *Paper Moon*, le même style que *Borsalino* et *Bonnie and Clyde*, mais avec un petit air de rigolade, de plaisanterie bon enfant qui fait qu'on n'y croit pas. Au fur et à mesure que le film se déroule, on suit les péripéties. Il y a un coup de monté, des "affaires" qui se traitent, la police qui s'en mêle, un ou deux meurtres ou règlements de comptes, puis quand tout semble perdu, comme dans la commedia dell'arte, auquel

le film s'apparente dans l'esprit et la forme, les personnages se relèvent, font un clin d'oeil à la caméra en vous disant "Hein, je vous ai bien eu !" Et le tout se termine par les applaudissements d'un public enchanté d'avoir marché, et qu'on le lui dise !

Il est regrettable qu'il n'y ait pas davantage de films de ce genre. Cela contribuerait certainement à minimiser ce goût de la violence et de la mort qui se prend tellement au sérieux. Le ton parodique, l'humour léger de la comédie peut parfois être une arme bien plus efficace quand on veut corriger ou stigmatiser les moeurs du temps. Et personnellement, je pense que ce *Sting*-là va bien plus loin que tous les *Parrains* du monde...

**Patrick Schupp**

**GÉNÉRIQUE :** Réalisation : George Roy Hill — Scénario : David S. Ward — Images : Robert Surtees — Musique : Marvin Hamlisch — Interprétation : Paul Newman (Henry Gondorff), Robert Redford (Johnny Hooker), Robert Shaw (Doyle Lonnegan), Charles Durning (Lieutenant Snyder), Ray Walston (Singleton), Eileen Brennan (Billie), Harold Gould (Kid Ewist), John Heffernan (Niles), Jack Kehoe (Erie Kid), Dimitra Arliss (Loretta) — Origine : Etats-Unis — 1973 — 127 minutes.

## JONATHAN LIVINGSTON SEAGULL ●

Le cinéma continue à se nourrir d'oeuvres littéraires (*Papillon*, *The Godfather*, *The Exorcist*). Toujours épineux et controversé, ce phénomène produit parfois un hybride. C'est ce que nous avons avec *Jonathan Livingston Seagull* de Hall Bartlett. Dès le début du film, Jonathan se pose une question : "Why ?

Why ? Why can't I ?" Une question très pertinente et qu'aurait dû se poser Monsieur Bartlett avant d'entreprendre l'adaptation cinématographique du roman de Richard Bach. Décidément, un film qui aspire à traduire le trajet spirituel d'un goéland risque de perdre le nord.

Si Jonathan parvient, entre les pages du roman de Richard Bach, à surpasser ses limites physiques et à atteindre un état transcendantal, sur l'écran, il demeure toujours un goéland, bien défini par ses limites corporelles. Ce manque d'essor, cette inhabileté à nous élever, à travers l'image, à des hauteurs où seule l'imagination peut nous emporter, voilà le noeud du problème et la faiblesse centrale du film. En regardant le film, il nous est bientôt évident que Hall Bartlett ne s'est pas rendu compte que, si le cinéma offre des possibilités visuelles déniées à la forme littéraire, il risque cependant de restreindre l'imagination en réalisant trop directement nos rêves. Le film est rempli d'obstacles limitant l'essor de notre imagination.

Si, dans le roman, les voix des goélands prenaient pour le lecteur les intonations discrètes de sa propre pensée, dans le film elles deviennent des sons insolites, comiques même, telle la séquence de l'aigle où cette voix acariâtre dément toute notion de noblesse associée à cet oiseau. Bach écrit : "... he lived a long fine life indeed", (p. 41) et laisse au lecteur la possibilité d'achever cette pensée. Bartlett arrête l'essor de notre imagination. Cette "riche vie" de Jonathan est traduite par une succession de courtes séquences remplies de clichés où le goéland, après une rencontre avec un aigle hostile et une jument allaitant son poulain, jette son ombre sur les dunes dorées d'un désert majestueux pour venir "mourir" dans la neige pure d'une forêt vierge. Chaque séquence (et surtout celle du désert) devient une série de photographies superbes — très belles en elles-mêmes — mais qui, hélas ! ne constituent pas une expérience cinématographique. Et cette transition entre la vie et la mort, si aisément effectuée dans le livre en tournant une page, est représentée sur l'écran par un jeu éclatant de lumière et de couleur. Sur un fond rouge vole un goéland d'une blancheur lumineuse. Pour s'assurer que le spectateur a bien compris, Bartlett étire cette séquence interminablement et inutilement.



Un détail dans cette partie du film nous laisse soupçonner que le réalisateur perdait lui aussi son essor. Sentait-il son film chanceler ? Sans doute, car alors comment expliquer l'introduction à ce point d'une petite intrigue amoureuse ? L'ami Sullivan du roman aurait suffi. Un film sans intrigue amoureuse ? Pourquoi pas ?

Le réalisateur traduit la pensée du roman dans les séquences où Jonathan fait ce que tout goéland peut faire — il vole. Grâce à un intrépide pilote d'hélicoptère, Bartlett réussit à rendre la joie et l'exubérance que ressent Jonathan lorsqu'il pousse son corps au delà de ses limites. Certaines séquences sont spectaculaires quand le mouvement de la caméra nous élève à des hauteurs vertigineuses pour nous ramener ensuite effleurer les vagues gigantesques. Là, et là seulement, nous prenons notre essor et partageons, à travers la magie de l'image, l'expérience de Jonathan.

Malheureusement ces moments sont rares et l'essor initial dégénère bientôt en un spectacle d'acrobatie aérienne. Entre le ciel bleu et les vagues incessantes de la mer, la monotonie d'un goéland qui vole tantôt seul, tantôt avec d'autres, ne devient bientôt qu'un doux somnifère.

Hall Bartlett aurait dû y réfléchir plus longuement avant de se laisser séduire par la tentation de briller dans la gloire reflétée d'un livre à succès.

**Charlotte O'Dea**

*GÉNÉRIQUE : Réalisation : Hall Bartlett — Scénario : Richard Bach — Images : Jack Couffer — Musique : Neil Diamond et Lee Holdridge — Origine : Etats-Unis — 1973 — 114 min.*