

## Sur nos écrans

---

Numéro 99, janvier 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51125ac>

[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

(1980). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (99), 23–43.



## SUR NOS ÉCRANS



**J**ÉSUS DE NAZARETH ● Après avoir tourné le film sur les années de jeunesse de la vie de François d'Assise, Franco Zeffirelli en était sorti avec la ferme conviction d'avoir traduit tout ce que « sa très modeste foi pouvait lui faire dire ». Il croyait, avec ce film, « ne plus jamais traiter de sujet ayant un rapport quelconque avec la foi, la religion ou la vocation spirituelle de l'homme ». Il se tourna donc vers des sujets profanes : l'histoire de Marguerite Gauthier, d'Alexandre Dumas fils, ou encore la comédie de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien*, ou même l'Enfer de Dante. Mais aucun de ces sujets n'arrivait à se concrétiser. C'est alors que son agent lui proposa de diriger un film sur la vie de Jésus.

Il le refusa net. Il faut dire que ce projet était né en Italie, mais Sir Lew Grade s'en était emparé. Lui aussi le proposa à Franco Zeffirelli qui déclina l'offre, en lui suggérant de tourner plutôt un film sur les Médicis de Florence. Survint Vincenzo Labella qui venait de terminer *Moïse*, un programme de télévision fort apprécié. C'est lui qui convainquit Zeffirelli qu'il fallait un Italien catholique pour réaliser *Jésus de Nazareth* « qui devrait être une redécouverte des Évangiles à la lumière des études historiques les plus récentes ». Et Labella obtint l'assentiment de Zeffirelli quand il ajouta : « Dans un moment de crise générale de l'Occident, de crise de toutes les valeurs traditionnelles et de tous les idéaux, ce film pourra peut-être rappeler aux hommes ce qu'ils sont en

train de perdre, stupidement et malignement ». Cela se passait quelques jours avant Noël 1973. De son côté, Franco Zeffirelli se rappelait les paroles qu'un prêtre lui avait dites : « Si l'on commence à s'occuper des choses divines, il est extrêmement difficile de revenir à la misère des choses terrestres ». Pour Zeffirelli, c'est une « conjuration d'événements » qui l'a amené à accepter définitivement de faire ce film pour la télévision.

Pour réaliser ce film de six heures, Franco Zeffirelli allait jouir d'une liberté totale. Il se mit à parcourir divers pays afin de trouver les lieux les plus propices au tournage du film. Ce furent l'Égypte, la Sardaigne, la Grèce, Israël, le Maroc, la Tunisie... Pour les acteurs, il choisit les meilleurs parce qu'ils sont « la réponse la plus juste à la recherche de tel ou tel personnage ». Et de grands artistes acceptèrent spontanément d'offrir leur talent. Mais la pierre d'achoppement, si l'on peut dire, ce fut le choix de l'acteur pour remplir le rôle de Jésus. Zeffirelli était ouvert à toutes les solutions. Il songea à Dustin Hoffman « acteur trapu, qui a un grand nez, des traits irréguliers ». Il pensa aussi à Al Pacino qui possède « un visage byzantin ». Mais il rêvait avant tout à un « visage qui fut inspiré, convaincant, inattendu », car, répétait-il, « un metteur en scène travaille sur une matière déjà modelée et formée ». Cette recherche de l'acteur pour incarner le personnage de Jésus était si importante pour lui, qu'une condition préalable précisait que, s'il ne trouvait pas un *Christ* valable, satisfaisant, le contrat serait automatiquement annulé. Pour Franco Zeffirelli, « les yeux au cinéma sont tout ». Alors, après des essais, s'imposa à lui l'acteur anglais Robert Powell. « Les yeux de Powell, confesse Zeffirelli, étaient pour moi, le principal moyen de communication entre lui et le public, des yeux de cristal qui vous transpercent et mettent votre cerveau et vos yeux en feu : un effet qui met mal à l'aise et qui constitue la raison première du charisme qu'exerce cet homme sur ceux qui le voient ». (1)

Peu de gens ignorent la vie de Jésus. Par conséquent, le film ne pouvait créer de suspense. Tout l'intérêt consistait donc à faire croire aux lieux et aux personnages du drame de Jésus. À faire croire aussi aux paroles comme aux gestes de Jésus. Il ne suffit parfois que de quelques écarts, quelques maladresses pour faire « per-

dre la foi » en un sujet aussi délicat. Il va sans dire qu'il n'est ni facile ni souhaitable d'illustrer tous les actes, comme toutes les paroles rapportées par les quatre évangélistes. Ce qui comptait avant tout, c'était de rendre le plus sobrement possible, comme le plus heureusement possible, les principaux événements qui ont marqué la vie de Jésus. Et ainsi retrouver sur l'écran la substance de ce que la lecture des évangiles suggérait.

Il faut reconnaître que les lieux choisis nous donnent vraiment l'impression de nous retrouver au temps du Christ : Bethléem, Nazareth, Jérusalem... Et non seulement les lieux, mais aussi les coutumes, les costumes. Car tout se tient dans un tel film. Et quelques anachronismes suffisent à faire évanouir toute crédibilité. On doit dire que, sur ce point, Zeffirelli a été d'une exactitude exemplaire.

Mais l'essentiel tient surtout dans les personnages. Il nous est impossible de les énumérer tous, mais comment ne pas parler de quelques-uns.

Et d'abord, Marie. Zeffirelli l'a voulue jeune, belle, gracieuse. Pourquoi pas ? Il l'a voulue joyeuse durant l'enfance de Jésus, effacée durant sa vie publique, écrasée de douleur sur le corps inanimé de son fils. Qu'importe qu'elle n'a pas semblée vieillie — la douleur intérieure contribue à marquer son âge.

Jean-Baptiste nous est apparu comme un prophète austère, dur, violent, imbu de sa mission, sachant disparaître devant Celui qui vient.

Marie-Madeleine, dès qu'elle apparaît sur l'écran, semble chercher autre chose que le plaisir des sens. Et son geste sur les pieds de Jésus aura son écho auprès du sépulcre vide.

Quant aux apôtres, il faut signaler surtout Pierre, le pêcheur par excellence. Homme emporté, brusque, acharné au labeur, peu enclin à croire tous les bobards, mais homme attachant dans ses faiblesses même.

Comment ne pas souligner la foi inébranlable du centurion qui se rend compte qu'il n'est pas digne — lui, Romain — de recevoir Jésus dans sa maison ? Mais sa grande foi aura vite sa récompense.

Quelle figure sublime que celle de Nicodème, ce vieillard frémissant qui cite les prophètes avec tant d'émotion et de sincérité !

Et Judas ? Quel calculateur ! Intellectuel aux mains blanches, il sera pris au piège de sa sornioiserie et se sentira manipulé jusqu'au désespoir.

Quel personnage mystérieux, bizarre, retors que ce Zéra qui semble tirer bien des ficelles et qu'a imaginé Zeffirelli pour faire précipiter la tragédie.

Quant à Ponce Pilate, gouailleux, distrait, indifférent, il ne tient pas à se mêler à des querelles de Juifs. Qu'on crucifie donc Jésus puisqu'on lui préfère Barrabas.

Et au centre de tous ces personnages et de bien d'autres, il y a l'unique présence de Jésus. Grand, beau, svelte, bon, doux, patient, il promène sa silhouette à travers la Palestine, essayant d'instruire par ses histoires, ses paraboles aussi bien ses disciples que les foules qui le suivent. A la demande des malheureux, il répond par des bienfaits. Et ces bienfaits se transforment souvent en miracles. Zeffirelli ne pouvait écarter les prodiges, s'il voulait rester fidèle aux Ecritures. Les miracles nous apparaissent comme des gestes généreux de Jésus soulageant la misère humaine. Pourquoi fallait-il que certains mouvements des mains tremblantes de Jésus donnent l'impression de l'hystérie ? Ces gestes nerveux n'étaient nullement nécessaires.

Mais comment Zeffirelli allait-il rendre la résurrection du Christ ? Eh bien ! par l'absence. Oui, le Christ n'est plus dans le tombeau. Il est là, à côté, en jardinier qui creuse la terre. Mais qui peut le reconnaître sous ce déguisement ? Et que pensent les disciples de ce que leur raconte Marie-Madeleine ? Pierre lui, a retrouvé la foi. Et Jésus se tient là, au milieu de ses amis... jusqu'à la fin des temps.

Ce très beau film chrétien nous réconcilie avec le cinéma religieux. Pourquoi ? Parce que l'auteur a su donner à ses personnages un caractère individuel qui nous laisse deviner leur démarche intérieure. Jésus n'est pas ici un revendicateur exalté, ni un contestataire inconditionnel. Il est venu accomplir les Ecritures, remplir sa mission, racheter le monde. C'est ce qu'il affirme quand il dit que, par sa mort, il est venu réconcilier le monde avec son Père.

Il est des films dont on peut parler indéfini-

(1) Les citations de cette critique sont tirées du livre de Franco Zeffirelli, *Jésus*. Voir *Séquences*, octobre 1979, no 98, p. 49.

ment parce que la qualité profonde de l'oeuvre les rend inépuisables. *Jésus de Nazareth est de ceux-là.*

**Léo Bonneville**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Franco Zeffirelli — Scénario : Anthony Burgess, Suso Cecchi d'Amico et Franco Zeffirelli — Images : Armando Nanuzzi et David Watkins — Musique : Maurice Jarre — Interprétation : Robert Powell (Jésus), Olivia Hussey (Marie), Yorgo Voyagis (Joseph), Anne Bancroft (Marie-Madeleine), Anthony Quinn (Caïphe), Michaël York (Jean-Baptiste), Rod Steiger (Ponce Pilate) Peter Ustinov (Hérode), Laurence Olivier (Nicodème), James Farentino (Simon Pierre), Christopher Plummer (Herode Antipas), Ian Holm (Zéra), Ian McShane (Judas), James Mason (Joseph d'Arimatee), Ernest Borgnine (le centurion), Stacy Keach (Barabas) — Origine : Italie/ Angleterre — 1976 — 270 minutes.

**A**ND JUSTICE FOR ALL ●  
Qu'il y ait une grande distance entre l'idéal de justice et la pratique des tribunaux, tous les avocats, tous les magistrats ne le savent que trop, hélas ! A des degrés divers, tous les pays souffrent de cette contradiction. On se pose même la question si la « justice pour tous » est humainement réalisable.

Depuis des années, le cinéma dénonce les imperfections du système judiciaire. Les films d'André Cayatte (*Justice est faite, Nous sommes tous des assassins*) en témoignent, avec beaucoup d'autres. Malheureusement, il s'agit de dénonciations qui caricaturent ou simplifient grossière-



ment un processus complexe, plus facile à critiquer qu'à réformer. Il s'ensuit que le spectateur sort d'un tel film ému, indigné, sensibilisé peut-être, mais certainement pas éclairé.

La réputation de Norman Jewison permettait d'espérer de lui une réalisation plus nuancée. C'est pourquoi la déception sera ressentie plus vivement.

La faute en revient surtout aux scénaristes Valerie Curtin et Barry Levinson. Ils ont construit leur récit à partir d'une série de personnages à comportement extrême et de situations des plus anormales. Elevé sur des fondements aussi fragiles, tout l'édifice de leur scénario s'écroule comme un château de cartes sous le souffle de la moindre analyse critique.

Il se peut que Jewison espérait sauver le film en poussant les interprètes vers une exubérance hystérique dans leur jeu. Ce fut une erreur, car en accentuant l'anormalité dans la conduite des personnages, le cinéaste enlève beaucoup de crédibilité à une accusation qui ne vise plus le fonctionnement *normal* du système judiciaire, mais plutôt les déviations de ses serviteurs.

Al Pacino joue ainsi le rôle principal d'Arthur Kirkland de manière exagérée, surtout dans la grande séquence finale et malgré son talent indéniable. Cet avocat se dévoue sans compter pour les clients. Il le fait non par appât du gain, mais par amour pour sa profession. Dans la lutte pour le droit de l'accusé, il n'hésite pas à défier le tribunal et s'expose à des mesures disciplinaires. Le spectateur ne peut s'empêcher de penser qu'une telle conduite irresponsable contribue — presque autant que l'attitude mesquine des juges — à l'injuste condamnation d'un accusé.

Quant à l'associé de Kirkland, Jay Porter, il souffre d'une crise nerveuse en apprenant que le client qu'il avait fait libérer assassine deux enfants, dès sa sortie de prison.

On ne saurait non plus qualifier de normal le comportement de Gail Packer, avocate qui, tout en siégeant au Comité de discipline qui examine la conduite professionnelle de Kirkland, se laisse inviter chez lui pour la nuit dès leur première rencontre et devient sa maîtresse sans quitter son poste au Comité.

Les choses ne vont pas mieux du côté des magistrats. On nous en fait connaître deux.

Le premier, Fleming, est un hypocrite qui

joue aux Catons irréductibles dans la salle du tribunal, mais s'adonne en cachette aux pratiques d'une sexualité perverse. Accusé d'avoir maltraité une prostituée, il forcera Kirkland à le défendre dans l'espoir que l'animosité notoire entre les deux impressionnera davantage les jurés pour leur arracher un acquittement.

Le deuxième, le juge Rayford, est un excentrique aux idées de suicide ; il multiplie les occasions de se faire tuer. Une promenade en hélicoptère, qu'il offre à Kirkland au grand péril de leur vie, constitue un morceau de bravoure du point de vue purement cinématographique.

A tout prendre, on assiste à une série de situations « tirée par les cheveux », mais rachetée par quelques scènes de prison bien réussies ; en particulier les entretiens de Kirkland avec deux de ses clients : Jeff, malheureuse victime d'erreur d'identité, et Ralph, un travesti noir.

Au milieu de toutes ces agitations, on apprécie les moments de tendresse — même si elle se manifeste à travers des cerveaux atteints par la décadence sénile — que Kirkland retrouve auprès de son grand-père Sam et de Arnie, compagnon de chambre de Sam, dans un asile de vieillards.

Tout compte fait, la qualité technique de la mise en scène, chose naturelle pour un film de Norman Jewison, ne parvient pas à racheter l'insuffisance foncière du scénario, même si elle réussit à sauver un certain attrait spectaculaire.

**André Ruszkowski**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Norman Jewison — Scénario : Valerie Curtin et Barry Levinson — Images : Victor J. Kemper — Musique : Dave Grusin — Interprétation : Al Pacino (Arthur Kirkland), Jack Warden (Juge Rayford), John Forsythe (Juge Fleming), Christine Lahti (Gail Packer), Jeffrey Tambor (Jay Porter), Lee Strasberg (le grand-père Sam), Sam Levene (Arnie), Robert Christian (Ralph Agee), Thomas Waltes (Jeff McCullaugh), Larry Bryggman (Warren Fresnell), Craig T. Nelson (Frank Bowers), Dominic Chianese (Carl Travers), Victor Arnold (Leo Fauci), Vincent Beck (le constable Leary), Michael Gorrin (le vieillard), Baxter Harris (Larry), Joe Morton (le directeur de la prison) — Origine : États-Unis — 1979 — 120 minutes.

**L**UNA ● À l'opéra, les personnages sont de feu et de passion, de froideur et d'intransigeance. L'adolescence possède, jusqu'à un certain point, les principales caractéristiques de cet art lyrique, où toute la gamme des sentiments se déploie, des plus exacerbés aux plus tendres. « Un ballo in maschera », l'un des derniers chefs-d'oeuvre de Verdi, représente à la fois le sentiment patriotique, une grande passion amoureuse contrariée et le romantisme fantastique. Ce n'est peut-être pas ce que d'aucuns appellent la « vraie vie », mais cela relève certainement des attitudes vertigineuses de l'âme humaine. Une répétition de cet opéra termine le dernier film de Bernardo Bertolucci, *Luna*. Ce n'est ni par hasard, ni uniquement dans un but esthétique. Bertolucci traite de ce qu'il appelle le « couple mère-fils », et de la pulsion incestueuse qui, d'après lui, constitue une étape obligatoire dans cette relation. Mais ces rapports baignent dans un même climat d'inaccessibilité qu'à l'opéra. La mère est devenue une déesse lointaine et capricieuse qui règne sur la vie de son fils. Elle est une « prima donna » qu'il admire avec un fervent autodestructrice, mais aussi la première femme de sa vie. C'est un être de légende qui peut aussi lui donner la mort. La lune, cet astre froid que les poètes ont évoqué en vain, préside ici à toute rencontre marquante entre la mère et le fils.

Caterina est une cantatrice célèbre qui s'installe à Rome, après la mort de son mari, où elle devient une diva. Joe, son fils de quinze ans, l'admire passionnément, mais souffre de devoir la partager avec tant de contingences. Il se drogue à l'héroïne, refuge artificiel qui le rapproche de ce paradis perdu de l'enfance, où déjà cependant il devait apprendre les déchirements de la séparation. Caterina découvre la détresse de son fils. Ils se battent et se réconcilient, ce qui donne lieu à la première scène de caresses sexuelles, traitée avec une maîtrise remarquable par Bertolucci. Caterina va à Parme pour rendre visite à son vieux professeur. Joe la rejoint et, après quelques péripéties, ils se retrouvent dans une chambre d'hôtel, où la mère invite son fils à l'inceste, jamais consommé. Caterina dévoile ensuite à Joe l'identité de son vrai père, un amant italien qu'elle aurait eu à l'époque. Joe retrouve son père, réunit ses parents sur



la scène des Thermes de Caracalla où l'on répète « Un ballo in maschera » et, coupant ses liens ombilical et oedipien, applaudit lui-même à son propre dénouement.

*Luna* est, d'abord et avant tout, un plaisir visuel intense. Vittorio Storaro, le photographe de *Apocalypse Now*, nous convie à une fête majestueuse, où les paysages admirables de Rome et de sa campagne, les intérieurs fabuleux d'une villa du vieux Rome et les scènes féériques de l'opéra se succèdent, pour le plus grand plaisir de notre éblouissement. Tant de beauté, déployée sous nos yeux, nous hypnotise et nous envoûte. Jill Clayburgh, dont l'heure de gloire a sonné au cinéma, interprète son personnage avec une telle puissance, qu'on oublie qu'elle n'a pas le physique d'une « prima donna ». Matthew Barry est un jeune débutant à qui le rôle sied parfaitement. Le film tout entier témoigne d'une telle richesse et pousse jusqu'à une si grande perfection l'expression des contradictions et des déchirements humains, que ses faiblesses en paraissent bien pâles. L'intensité dramatique du film se trouve sans cesse soutenue par une intensité visuelle en harmonie.

Au début du film, nous voyons Caterina qui promène à bicyclette Joe lorsqu'il était enfant. La pleine lune éclaire la route solitaire dans la campagne, et tout respire le calme et la douceur. Cette image est celle-là même du bonheur, et une joie paisible s'empare de nous, alors que

les étoiles nous invitent à pénétrer dans le bleu de l'immensité. Plus tard, cette image sera sans cesse attaquée dans son essence, et la quête du bonheur contrariée sans répit. Les moments les plus dramatiques seront ceux où l'on croyait approcher du but et retrouver ce bonheur perdu, comme lorsque Joe voit sa mère chanter à l'opéra, sur fond d'étoiles et de lune, en attitude de déesse adulée et inaccessible. Peut-être en est-il ainsi de toutes les recherches, de tous les espoirs et à la base de toute création ? *Luna* est un film où s'orchestrent savamment la mythologie, les passions humaines et la science-fiction. Cela relève de la plus haute alchimie. C'est en somme un film sur l'adolescence, traité avec génie.

### Huguette Poitras

**GÉNÉRIQUE** — *Réalisation* : Bernardo Bertolucci — *Scénario* : Giuseppe Bertolucci et Clare Peoploe — *Images* : Vittorio Storaro — *Musique* : Giuseppe Verdi — *Interprétation* : Jille Clayburg (Caterina Silveri), Matthew Barry (Joe), Fred Gwynne (Douglas), Veronica Lazar (Marina), Renato Salvatori (le communiste), Tomas Milian (Giuseppe), Alida Valli (la mère de Giuseppe) — *Origine* : Italie — 1979 — 145 minutes.



### KRAMER VS KRAMER ●

Alors que s'égrènent les notes d'un concerto de Vivaldi, un générique discret s'inscrit en blanc sur noir pour quelques indications importantes, puis apparaît dans la pénombre, un visage de femme ; ses yeux sont tristes et ses lèvres murmurent : « I love you, Billy ». Ailleurs un homme volubile échange avec un collègue sur son dernier succès professionnel. Et la musique continue, légère et discrète, alors que la femme remplit une valise de ses effets personnels et que l'homme et son compagnon descendent dans la rue croisant au hasard des musiciens de trottoir, occupés à jouer un air de ... Vivaldi.

Dès le départ, l'esprit est donné, c'est sur un ton d'une certaine discrétion qu'on abordera une histoire d'amour un peu particulière à laquelle participent un homme et une femme que la vie sépare et bientôt opposera ; si le climat s'annonce mélancolique, il ne sera pourtant pas dépourvu d'un certain humour.



*Kramer vs Kramer*, adapté d'un roman d'Avery Corman, témoigne de divers phénomènes contemporains : libération de la femme, familles mono-parentales, redécouverte de la notion de paternité. Ted Kramer est absorbé par son travail de publicitaire ; son patron exige de lui une concentration de vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Professionnellement, c'est un homme en route vers le succès ; humainement il a tout manqué. Quand sa femme Joanna le quitte, lui laissant pourtant son fils de six ans, Billy, Ted doit établir un contact nouveau avec cet enfant qu'il connaît mal et de façon fort superficielle. D'une certaine façon, il découvre l'amour paternel et les exigences qu'a envers lui ce petit étranger. Ce qu'il y a d'intéressant dans le film, c'est que cette reconnaissance se présente sans didactisme aucun, à travers des scènes vives, des confrontations animées, des incidents tirés de la vie courante et reproduits avec un sens certain de l'observation. L'employeur de Ted détecte des signes inquiétants : son publicitaire-étoile devient moins efficace parce qu'il est plus sérieusement père. Le jour viendra où il le sacrifiera sur l'autel du rendement. Et ce jour survient justement au moment où Ted a besoin d'un emploi stable pour garder Billy que lui réclame Joanna, de retour de son exploration de la conscience féminine. Il est un piège que le réalisateur-scénariste a su éviter ; celui de charger l'un ou l'autre protagoniste de cet affrontement parental. Un procès a lieu où chacun des deux souffre des coups portés à l'autre par l'avocat qu'il a

engagé pour ce faire. L'homme et la femme sont gens de bonne volonté entraînés par leurs propres défauts par une certaine confusion d'esprit née de la mentalité ambiante et des idées courantes, dans une situation pénible dont aucun ne voit le moyen de sortir sans faire souffrir autrui. Si la sympathie du spectateur a tendance à se porter sur le père dont il a pu mesurer l'évolution positive, il ne peut pourtant ignorer les arguments de la mère exprimés avec une sincérité digne de foi. C'est là qu'on mesure l'importance pour un réalisateur de bien choisir les acteurs dont il a besoin pour tenir les différents rôles. Le personnage de Ted participe du charisme de Dustin Hoffman, interprète qui sait laisser percer une certaine vulnérabilité sous des dehors assurés ; sa fébrilité, ses gestes brusques, son ton nasal font de lui un homme du commun, sympathique dans sa faillibilité même. Meryl Streep a obtenu le rôle de Joanna, convoité par de nombreuses actrices, et lui confère une présence indéniable même s'il reste une zone d'ombre dans l'exposé de ses comportements ; son visage apparemment impassible s'anime de frémissements subtils et son maintien quelque peu compassé fait penser au vase de Sully Prud'homme dont la parfaite apparence extérieure cache une blessure secrète : « N'y touchez pas, il est fêlé. »

On a vu un certain nombre de films où une femme avait à refaire sa vie après avoir été quitté par son mari : *La Femme de Jean*, *An Unmarried Woman*. Maintenant, c'est le tour des hommes de subir le même sort et *Kramer vs Kramer* fait le pendant de *Starting Over*, mais alors que la situation se révèle ici des plus dramatiques, le traitement est pourtant alerte, sautillant, plein de trouvailles convaincantes. Retenons les trois petits déjeuners pris en commun par le père et l'enfant : le premier et le troisième sont là pour marquer un net progrès à travers des détails apparemment futiles, alors que le deuxième exprime par les seules images un mode de vie, d'entente commune, sans qu'on ait à échanger longuement. C'est par de telles observations tirées du réel qu'une histoire comme celle-là échappe aux pièges du mélodrame et accroche continuellement l'intérêt. Et le rythme fait le reste, un rythme alerte, primesautier, où les notes acerbes se mêlent sans crier gare aux

aspects touchants, où la distanciation d'un humour amer parfois, souvent même, permet de croire à la réalité des développements. Déjà, dans *The Late Show*, Robert Benton avait su renouveler l'intrigue policière traditionnelle ; cette fois, il donne des dimensions inédites au drame bourgeois.

**Robert-Claude Bérubé**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Robert Benton — Scénario : Robert Benton, d'après le roman d'Avry Corman — Images : Nestor Almendros — Musique : Henry Purcell, Antonio Vivaldi — Interprétation : Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna), Justin Henry (Billy), Jane Alexander (Margaret Phelps), Howard Duff (John Shaunessy), George Coe (Jim O'Connor), Jobeth Williams (Phyllis Bernard) Origine : Etats-Unis — 1979 — 105 minutes.



**CLAIR DE FEMME** ● Michel —

« Pars, je vais essayer de dessoûler. »

Lydia — « Pas trop, quand même. »

Ainsi se termine *Clair de femme*.

Cette fin de dialogue entre Michel et Lydia ramasse, d'une façon succincte, le ton et l'atmosphère de ce drame psychologique entre deux détresses qui se rencontrent par hasard. On y parle beaucoup de départs entre plusieurs verres d'alcool, comme pour fuir l'implacable dureté d'une déchirure qui semble irrémédiable.

Le « pas trop, quand même » décrit bien l'atmosphère dans laquelle évolue ce drame, drapé dans l'élégance d'un texte qui voudrait atténuer la douleur qu'une retenue constante au niveau des images empêche d'éclater d'une façon vulgaire. C'est un peu comme si Costa-Gavras voulait nous prouver qu'il peut être aussi un maître de la nuance et de la retenue, après nous avoir plusieurs fois convaincus qu'il était capable d'entasser plan-choc sur plan-choc pour troubler la conscience politique même de ceux qui ne sont pas portés sur la chose.

Cet emballage précieux d'un climat morbide pousse les protagonistes à se livrer à une joute littéraire où plusieurs répliques se gravent comme des maximes sur des tables de pierre, tandis que d'autres manient le cynisme au travers de

lieux communs. Qu'on en juge par les bribes suivantes :

- « Nous sommes condamnés à envoyer des messages sans réponse. »
- « Et si on ne peut plus laisser tomber ses amis ! »
- « Les mots dépannent. »
- « Un seul être vous manque et tout est surpeuplé. »
- « Si jamais je suis heureuse, je vous promets d'aller à Lourdes pour être guérie. »

Ce parti pris littéraire dans l'adaptation d'un roman de Romain Gary a de quoi agacer au point de vue de la vraisemblance. Par contre, certains y verront un élément insolite qui innove dans le traitement d'une histoire d'amour.

On sent chez Costa-Gavras une si grande crainte de tomber dans le mélodrame qu'il introduit des éclairs d'humour dès que l'atmosphère annonce un orage. Ce qui produit souvent d'heureux effets, tant du côté de la détente que du point de vue symbolique. J'en prends à témoin quelques exemples.

Au début, après avoir raté volontairement l'avion qui allait le conduire à Caracas, on voit Michel dans un bar, avec l'air perdu de quelqu'un qui est hanté par une anxiété tenace. Toute sa physionomie nous lance des signaux de détresse. Par la même occasion, Costa-Gavras nous convie à observer des gamins qui s'amuse à singer les deux attitudes figées des feux de signalisation. On sourit. Mais ce signal de détente n'est pas un pur aparté puisqu'il nous renvoie l'image de quelqu'un qui se fige dans son désarroi.

Sur place, Michel fait la connaissance du signor Galba, un dompteur d'animaux, en compagnie d'un chien aussi anxieux que lui. Il donne pourtant un numéro très comique au Clopsy's. Sa tristesse vient du fait qu'il se sent vieux et solitaire. Dans son errance, Michel va voir ce spectacle dont l'originalité consiste à faire danser un paso-doble par un chimpanzé et un caniche, dès qu'un vieux disque démarre. C'est aussi drôle que dérisoire. Mais cela peut signifier le numéro de cirque que se fait Michel pour oublier que sa



femme qu'il aime beaucoup est en train de mourir. Elle lui a demandé de partir pour ne pas lui imposer son agonie. C'est un peu la monnaie de singe qu'on doit payer à la vie pour durer dans l'engourdissement de l'alcool. Avec comme seule solution temporaire : aller voir ailleurs si on y est aussi désorienté qu'ici.

Mais comme l'évasion ne cicatrise pas nécessairement les blessures internes, c'est ce clair de tendresse que cherche désespérément Michel, « orphelin d'une femme », auprès d'une Lydia aussi désemparée que lui. Dans un accident d'automobile, elle a perdu sa fillette. Et son mari en est sorti hébété pour la vie. Encore là, Costa-Gavras, pour détendre l'atmosphère, nous sert un dialogue surréaliste entre ce dernier et Michel. Dialogue aussi étrange qu'un poème automatiste de Claude Gauvreau. Faut-il y voir une compréhension secrète entre deux blessés ? Je n'en sais rien.

Ce que je sais, c'est qu'un public nombreux pour un lundi soir a suivi avec une attention soutenue cette sombre histoire d'amour. Un public attiré sans doute par les deux vedettes principales : Romy Schneider et Yves Montand. Sur ce plan, pas l'ombre d'une déception. La sensibilité profonde de ces deux interprètes pourrait aller jusqu'à panifier des cailloux. C'est grâce à eux que cet étalage de littérature passe l'écran avec l'intensité nécessaire d'un clair d'acteurs en possession de tous ses quartiers.

**Janick Beaulieu**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Constantin Costa-Gavras — Scénario : Constantin Costa-Gavras, d'après le roman de Romain Gary — Images : Ricardo Aranovich — Musique : Jean Musy — Interprètes : Romy Schneider (Lydia), Yves Montand (Michel), Romolo Valli (Galba), Catherine Allégret (la prostituée), Lila Kedrova (la belle-mère de Lydia), François Perrot (le mari de Lydia) — Origine : France/Italie — 1979 — 103 minutes.

**L'AMOUR EN FUITE** ● Antoine Doinel est maintenant dans la trentaine. L'adolescent dont le spectateur a fait connaissance dans *Les 400 coups* et qu'il a vu grandir dans *L'Amour à 20 ans*, *Baisers volés* et *Domicile conjugal*, revient dans le dernier film de François Truffaut.

Cinquième et dernier volet des aventures d'Antoine Doinel, *L'Amour en fuite* témoigne, dans sa construction même, des épisodes précédents qui évoquent la tendresse, la richesse des sentiments du metteur en scène et une certaine nostalgie, une peur du temps fuyant vers l'avant.

Le personnage d'Antoine Doinel a mûri, non pas par un processus conscient, mais par l'irrésistible force des années s'additionnant inexorablement les unes aux autres. Certes, les constantes de son caractère demeurent : entier, ardent, réfléchi, définitif, Doinel est efficace à saisir. Quand, au hasard d'un départ Gare de Lyon, il aperçoit Colette brandissant sa première oeuvre « Les Salades de l'amour », il la suit et monte dans son train.

Tour à tour tendres et enflammés, ils discutent du livre : « une autobiographie romancée », de préciser Antoine. Quand il lui explique la trame de son deuxième ouvrage, l'amertume gagne Colette « ...vous n'avez pas changé ! », conclut-elle, déçue. Antoine tire la sonnette d'alarme, provoque l'arrêt du train et s'entuit dans la pénombre du matin.

La rencontre fortuite avec Colette (*L'Amour à 20 ans*) sera le fil d'Ariane du passé d'Antoine : s'il aime Sabine — jeune disquaire comme lui autrefois —, il lui refuse la vie commune. Avec Christine (*Domicile conjugal*) dont il a eu un

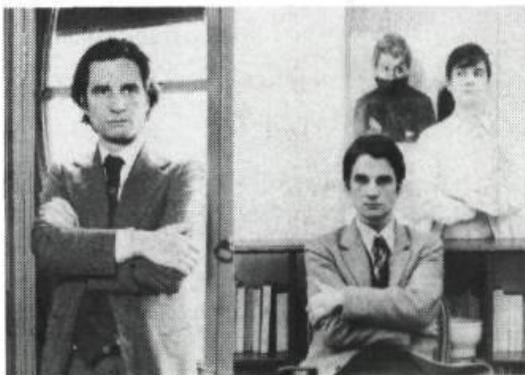
fil, Alphonse, il est en instance de divorce. Il y a Liliane (*La Nuit américaine*) et surtout sa mère, par l'intermédiaire de Monsieur Lucien (*Les 400 coups*) telle que décrite par celui qui fut son grand amour.

Ainsi se juxtaposent circonstances et individus qui façonnèrent Antoine et lui-même apparaît le lien indéfectible entre les uns et les autres.

Est-il devenu adulte ?

Fait certain, il a vieilli : si son visage et sa silhouette n'ont pas changé, ses habitudes se sont transformées avec le temps en traits caractéristiques, presque en manies. Correcteur dans une imprimerie, il reste accroché à cette solitude qui marqua son enfance, comme si elle seule lui permettait de provoquer la vie. Pour Colette, Christine, Liliane, il sera toujours l'adolescent égoïste qu'elles connaissaient. Face au temps qui passe, il témoigne d'une pérennité de pensée, d'actions qui n'est pas sans les rassurer et provoquer les mêmes désarrois nostalgiques : les êtres se rencontrent, s'approprient, se quittent, se retrouvent identiques. Jeut-on changer ? Nul n'échappe à son passé.

« Où finit le cinéma ? Où commence la vie ? », disait Jean Renoir. Cette phrase qu'aime citer François Truffaut est, en fait, une des clés de ses films : à travers eux, il filme la vie. Au tournage, il limite au minimum les répétitions de ses acteurs et, le soir venu, écrit les dialogues des scènes du lendemain. Heure après heure, il enserme l'instant, seule mesure des hommes soumis au balancement de l'existence.



Passionnant, intelligent et noble, *L'Amour en fuite* est une mosaïque où s'imbriquent, en flash-back multicolores, de multiples extraits de la série des « Antoine Doinel » : la boucle est bouclée. On y fait référence aux points de repère chers au metteur en scène : à la musique par la bande sonore ainsi que par la chanson thème d'Alain Souchon, à la peinture, et bien entendu à l'écriture.

Délaissé pendant son enfance, Antoine s'acrocha à la littérature : aujourd'hui, il écrit à son tour. On évoque cette scène de *Fahrenheit 451* où, autour d'un autodafé de livres, les participants récitent des extraits comme en incantations. Ainsi, pour autant que les hommes les gardent en mémoire, ces oeuvres ne pourront disparaître. À l'importance des livres, on associe ici la richesse du passé dont on ne se sépare jamais et qui sert de guide.

« Le manuscrit trouvé par un sale gosse », tel est le titre du deuxième roman dans lequel Antoine raconte l'histoire de cet homme amoureux d'une femme dont il ne possède qu'une photo et qu'il finit par retrouver. Elle, c'est Sabine. Lui ? « Antoine-Truffaut », transposant son souvenir, mais gardant intact, cet appétit de vivre, cette grâce indécible du « tout est possible » que les adultes ont baptisé naïveté et qui reste le propre de l'enfance.

### Marc Letremble

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : François Truffaut — Scénario : François Truffaut, Marie-France Pisier, Jean Aurel et Suzanne Schiffman — Images : Nestor Almendros — Musique : Georges Delerue — Interprétation : Jean-Pierre L aud (Antoine Doinel), Marie-France Pisier (Colette), Claude Jade (Christine), Dani (Lilliane), Dorothee (Sabine), Marie Henriau (le juge), Daniel Mesguich (Xavier), Julien Bertheau (M. Lucien), Pierre Dios (Me Renard), Julien Dupont (Alphonse Doinel) — Origine : France — 1978 — 94 minutes.



**RÉPÉTITION D'ORCHESTRE** ● *Répétition d'orchestre* n'est pas l'un des meilleurs films de Federico Fellini, mais après le vide ampoul  et le gigantisme futile de *Canasova*, il est agréable de retrouver un Fellini plus humble, plus modeste et moins obnubilé par toutes ses prétentions

artistiques. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne trouve pas, dans *Répétition d'orchestre*, le goût du délire clownesque, la fascination pour le monstrueux et le grotesque, et la propension à la démesure surréaliste si catastrophiques des derniers films de Fellini. Les musiciens qui vantent, à tour de rôle, les mérites de leur instrument respectif, comme des marchands d sirieux de prouver, par tous les moyens, qu'il est impossible de vivre sans leurs produits, ressemblent aux nombreux personnages hypocrites, vantards et prétentieux qui habitent tant de films de Fellini. Même s'il n'est pas exempt de cynisme et de cruauté, le regard du cinéaste ne craint pas d'arrondir les angles trop aigus, d'injecter quelques éclairs de tendresse et de compassion aux moments les moins prévisibles et d'investir ses personnages d'une certaine dignité. On pourrait d'abord se croire lancé dans une énorme bande dessinée dont l'auteur aurait amplifié les plus petits détails et aurait ainsi élevé son propos au niveau d'une métaphore politique simpliste, mais Fellini prend bien soin de ne pas trop vite dévoiler la véritable nature de ses visés. Certes, *Répétition d'orchestre* est une métaphore très limitée et très réductrice sur le chaos socio-politique dans lequel est embourbée l'Italie contemporaine, mais l'auteur de *La Dolce Vita* passe, avec une telle dextérité et une telle souplesse, du particulier au général et vice-versa, que le spectateur ne perd jamais de vue les aspects uniques et irremplaçables de chaque personnage. Si Fellini s'est compl tement fourvoyé en tentant d'établir une comparaison entre la discipline artistique et le totalitarisme, il est parvenu, malgré tout à définir richement des personnages d'abord odieux, mais progressivement attachants. La réussite de *Répétition d'orchestre* ne se situe nullement au niveau de son interprétation artistique de la réalité italienne contemporaine, mais bien plutôt au niveau de sa perception, à la fois chaleureuse et détachée, d'un microcosme humain (un orchestre) examiné à la loupe, sous tous ses angles.

Le film débute dans le calme le plus complet et le plus serein. Dans l'ombré oratoire d'une  glise du treizième siècle, un veillard ramasse, ici et là, des partitions musicales qui glissent des lutrins. C'est un moment de pure beauté visuelle dont la simplicité majestueuse

suggère déjà l'instabilité latente d'un univers au bord de l'éclatement et de la rupture. Une équipe de télévision, qu'on ne voit jamais, pénètre dans le petit oratoire à l'acoustique parfaite afin d'interviewer les musiciens d'un orchestre et de suivre les différentes étapes de la répétition. Les musiciens viennent s'asseoir, les uns après les autres, à leur place respective et répondent, à tour de rôle, aux questions posées par les gens de la télévision. Chacun affirme que son instrument est le meilleur et le plus indispensable au sein de l'orchestre. Fellini décape, en quelques images qui vont directement à l'essentiel, les prétentions et l'étroitesse d'esprit des musiciens englués dans leur individualisme exacerbé. Lorsque apparaît le chef d'orchestre, le miracle s'opère. Les individus se fondent dans un ensemble cohérent. Chacun devient indispensable à l'harmonie de l'ensemble. La musique naît d'une fusion complète de tous les instruments qui, chacun à sa façon, donnent à l'oeuvre musicale sa plus belle expression. Mais l'harmonie et la cohésion s'avèrent de courte durée. Les musiciens se rebellent contre le chef d'orchestre, un Allemand brusquement dépassé par les événements, et se livrent à un jeu de massacre aussi puéril que dérisoire. Dérisoire parce que la révolte est totalement anarchique, dépourvue d'épine dorsale et sans visée unificatrice. Il ne s'agit pas d'une révolution qui aurait été mûrie et planifiée dans un but précisément articulé et défini, mais bien plutôt d'un chaos spontanément provoqué par des individus que le désordre excite et réjouit. C'est ici que le style fellinien, fondé sur le grossissement, l'amplification progressivement orchestrée et l'exagération nourrie par les fantasmes du créateur, se gonfle jusqu'au délire métaphorique. Les musiciens remplacent le chef d'orchestre par un gigantesque métronome. Malheureusement, l'objet ne peut qu'entretenir le chaos. Son rythme figé ne parvient pas à insuffler l'élan et la passion créatrice. Au milieu du désordre presque institutionnalisé, s'élève subitement la voix despotique, hitlérienne, du chef d'orchestre allemand qui profite du chaos pour s'emparer de la situation et la contrôler à sa manière. Comme la révolte des musiciens ne transcende jamais les limites d'un individualisme stérile, la prise du pouvoir s'effectue sans aucune difficulté.



Plusieurs critiques européens ont accusé *Répétition d'orchestre* d'être un film fasciste. C'est oublier que Fellini ne se prononce pas en faveur du chef d'orchestre tyrannique. Toute la mise en scène accuse la situation anarchique et pointe du doigt, de façon très virulente, les musiciens qui favorisent, à leur insu, l'explosion du fascisme. Tout le film fait clairement comprendre que les germes propices à l'avènement du fascisme sont contenus au coeur même de l'anarchie. Je reprocherais plutôt à Fellini d'avoir mal dirigé ses flèches véneuses en établissant une métaphore cinématographique fondée sur une relation comparative dont les articulations sont erronées, dès le point de départ. Un orchestre a nécessairement besoin d'un chef d'orchestre, si autoritaire soit-il. Il n'y a pas de comparaison possible entre la discipline artistique et le totalitarisme. Fellini nierait-il que la discipline est indispensable à l'expression artistique ? Le totalitarisme, semble oublier le cinéaste, ne pourra jamais être comparé, même métaphoriquement, à la discipline artistique parce qu'il se situe, dans son essence idéologique, bien au-delà de la discipline. Il implique un refus total de la différence, une négation complète de ce qui s'y oppose et un rejet catégorique de tout ce qui n'est pas lui. La discipline artistique conduit, de son côté, non au refus de la différence, mais à une pleine acceptation de tout ce qui peut canaliser l'énergie créatrice vers son point d'aboutissement. Malgré la fausseté des fondements de la métaphore politique, *Répétition d'orchestre* reste un film pétri d'un humour caustique étin-

celant, de détails éloquentes et d'une attachante tendresse. Il est dédié au regretté Nino Rota qui a composé toutes les trames musicales des films de Fellini depuis *Le Sheik blanc*, y compris celle de *Répétition d'orchestre*.

**André Leroux**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Federico Fellini — Scénario : Federico Fellini — Images : Giuseppe Rotunno — Musique : Nino Rota — Interprétation : Balduin Baas (le chef d'orchestre), Clara Colosimo (la harpiste), Elisabeth Labi (la pianiste), Ronaldo Bonacchi (le contrebasson), Ferdinando Villalla (le violoncelliste), Giovanni Javarone (le tuba), David Mauhsell (le premier violon), Francesco Aluigi (le second violon), Andy Miller (le hautbois), Sibyl Mostert (le flûtiste), Franco Mazzieri (le trompettiste), Claudio Ciocca (le syndicaliste) — Origine : Italie — 1979 — 72 minutes.

**L**A CHANSON DE ROLAND ● Quel intérêt peut avoir, de nos jours, le moyen-âge ? L'auteur du film *La Chanson de Roland* y voit la fin de l'esclavage et le début du capitalisme. C'est vers le XIIIe siècle que l'Etat commence à s'organiser, que les classes sociales apparaissent et que s'affirment le clergé, les seigneurs et les paysans. C'est aussi le moment où surgissent les premières révoltes et que naissent les grèves dans les filatures du Nord. Alors pourquoi *La Chanson de Roland* ? C'est que cette geste véhicule l'idéologie de la conquête. Car il faut bien reconnaître que *La Chanson de Roland* est une légende. L'Histoire nous dit plutôt que, vers 700, l'armée de Charlemagne est massacrée par les Basques dans les Pyrénées. Pour bien masquer cette défaite, les historiens ont changé les Basques en Sarrazins. Pendant trois siècles, *La Chanson de Roland* va se communiquer de bouche à oreille. Le texte, fixé par un auteur anonyme, n'apparaît que vers 1170. C'est le manuscrit qu'on trouve à Oxford.

Frank Cassenti a utilisé les données de ce document pour élaborer son film. Mais fatalement il transporte l'histoire — lui aussi — selon ses convictions idéologiques. Alors les bons de-

viennent les Francs qui ont à faire face à des vilains Sarrazins. En fait, l'action du film se passe au XIIIe siècle. Un groupe de pèlerins descendent vers Saint-Jacques de Compostelle (en Espagne) accompagnés de comédiens qui, à chaque étape, jouent des extraits de *La Chanson de Roland*, alors que des paysans en révolte, ayant eu leur village détruit par des seigneurs, remontent vers le Nord pour aller travailler dans les filatures. La continuité du récit est assurée par le conteur Turold.

Cette brillante fresque s'ouvre sur la célèbre tapisserie de Bayeux. Tout de suite le spectateur entre en contact avec un monde lointain, en voyant des pèlerins traîner leurs corps épuisés sur une route difficile. Ils s'en vont chez saint Jacques en s'infligeant la discipline, en portant leur croix, afin d'expié leurs péchés. Chacun participe à la souffrance selon sa culpabilité. Et un moine les accompagne pour les exhorter à la prière, à la pénitence et à la persévérance. Et le soir, pour leur donner courage, on entonne — ici, on mime — *La Chanson de Roland*.

Mais ces chrétiens vont affronter des rebelles. Ces derniers ont décidé collectivement de prendre leur destin en main. Et leur destin, c'est de se faire confiance pour vaincre difficultés et obstacles. Rien ne peut les distraire de leur fin.

On le voit. Frank Cassenti divise le monde en spiritualistes et en matérialistes. Cette dichotomie moderne et sommaire laisse prévoir que la solution apportée par l'auteur est en l'homme qui a évacué toute transcendance. L'homme n'a plus qu'à compter sur lui-même. On comprend alors que la chef des rebelles puisse donner à la femme qui accouche ce conseil impératif : « Ne te laisse pas diriger par la douleur, dirige-la, toi. » C'est donc en soi-même que chacun doit trouver la force de vivre et de survivre.

C'est alors que Klaus doute de la route qui semble le mener à la résignation. Il s'interroge. Il fait demi-tour, abandonne les pèlerins et se joint aux rebelles. Mais il a besoin de comprendre, et pour cela il demande à apprendre à lire. Toutefois la connaissance n'assure pas automatiquement le succès. Si Roland est vaincu à Roncevaux parce qu'il ignorait les intentions du traître Ganelon, Klaus, lui, sait ce qui l'attend dans les filatures où les travailleurs sont mal payés et où les fem-



mes et les enfants sont exploités. Qu'importe. « Chaque échec sera une victoire ». Avec cette philosophie, on peut toujours espérer.

Dans un tel film, si le paysage est souvent sévère, aride, austère, il reste que les costumes des protagonistes jettent un relief saisissant. Toute la chevalerie promène son armure avec éclat. Ajoutons que l'auteur utilise facilement les symboles. La mort plane sans cesse sur les personnages. Au début du film, un lépreux répand son odeur fétide. Il n'empêche que, dans un geste humanitaire, le moine lui donne l'aumône d'un baiser. Si les seigneurs portent des vêtements noirs, au contraire, les paysans reflètent la vie et leur musique sème la joie. Quant au jeu des acteurs, il relève généralement de l'art théâtral. Cela est particulièrement vrai d'Alain Cuny qui prend toujours un air solennel et compassé. De plus, on constate que le film prend le ton du reportage durant le déplacement des pèlerins. Les détails traduisent le souci de montrer ce qui préoccupait ces gens démunis. Mais quel mouvement quand l'auteur se met à traduire les faits et gestes de Roland et de ses compagnons. La caméra prend son envol et met en valeur les personnages qui s'affrontent.

En lisant cette critique, le spectateur aura peut-être l'impression d'être devant un film d'une

limpidité et d'une simplicité exemplaires. Il se tromperait. L'auteur a mêlé les différents groupes et donné à un même acteur des rôles différents. Cela nécessite donc une attention soutenue, pour être en mesure de comprendre ce qui se passe. Il reste que malgré sa philosophie marxiste, Frank Cassenti a réussi un film somptueux, réalisé avec un art habile. Toutefois, il est regrettable qu'il ait fait appel à notre compatriote, Monique Mercure, sans réellement utiliser ses talents.

**Léo Bonneville**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Frank Cassenti — Scénario et dialogues : Michèle A. Mercier, Thierry Joly et Frank Cassenti — Images : Jean-Jacques Flori — Musique : Antoine Duhamel — Interprétation : Klaus Kinski (Roland et Klaus), Dominique Sanda (Anne, la meneuse des rebelles), Alain Cuny (l'évêque Turpin), Pierre Clémenti (Olivier), Jean-Pierre Kalfon (Marsile, Turold et Charlemagne), Jean-Claude Brialy (un seigneur), Monique Mercure (Marie), Serge Merlin (Marsile, Ganelon et Thierry), Laszlo Szabo (le chevalier hongrois), Mario Gonzales (Blancandrin et Jeannot le voleur), Yvan Labejof (Turgis). — Origine : France — 1978 — 110 minutes.

**L**ES SOEURS BRONTË ● André Téchiné nous convie, avec *Les Soeurs Brontë*, à une odyssée autobiographique et nocturne de Charlotte, d'Emily et d'Anne Brontë. Toujours en conflit avec leurs passions artistiques et la vie réelle, de plus les soeurs Brontë vénèrent leur frère Brandwell qui, après un échec amoureux, sombrera dans l'opium pour n'en plus revenir. Mais son échec n'explique pas tout : ce peintre romantique ne ressent plus les ferveurs de l'art et ne lutte plus.

Puis, elles écrivent. Charlotte : « Jane Eyre » ; Emily : « Les Hauts de Hurlevents » ; Anne, toujours en retrait : « Agnes Gray » ; romans qui feront de leurs oeuvres un monuments littéraire. Les trois soeurs naissent dans le Yorkshire froid, lyrique et pâle ; elles lutteront pour faire éclater leurs passions de l'art et de la beauté. Mais pour Emily, il y a toujours Brandwell, omniprésent dans ses crises passives. Il mourra, mais auparavant, effacera son visage du portrait de



la famille Brontë qu'il avait créé, car il ne se sent plus digne de figurer au sein de telles femmes. S'effacer quand on croit tout perdre et ne rien ressentir, tel aura été le destin de Brandwell. Et Emily ne lui survivra pas. Un an après la mort de cette dernière, Anne s'éteindra elle-aussi. Il ne restera, de cette famille tourmentée par les affres de l'art et de la création, que l'aînée Charlotte, superbe de retenue et d'ascétisme créatif.

André Téchiné, à l'encontre de *Barocco*, s'est plu à exprimer la noirceur et les tourments. Son film — très sombre et plein de chuchotements qui font bien ressortir l'atmosphère de cette Angleterre victorienne — semble sortir d'un tableau de Bruegel, dans ce qu'il est à la fois simple et foisonnant de complexités et de paradoxes. Alors que *Barocco* explosait en couleurs, *Les Soeurs Brontë* est un film sobre, qui met en scène contradictions, douleurs et bonheurs de l'accouchement artistique.

Après la mort de ses soeurs et de son frère, Charlotte part à Londres pour vivre, un moment, l'atmosphère d'une ville. Et elle ira à l'opéra accompagné de Roland Barthes en auteur de Barry Lyndon. Et elle pensera à ce qu'elle disait quelques années auparavant : l'amour est vain alors que l'amitié est pleine de contentement. Que lui reste-t-il ? Cette phrase que sa servante lui dit, un soir d'hiver où Charlotte, brûlant de passion pour Emily, sort à la recherche de ce qui délivrera sa soeur du mal : « Tu ne trouveras rien, le monde est un désert ». Ou comme l'écrit Thomas Mann, dans « La mort à Venise » à propos des passions artistiques et amoureuses :

« ... le goût de la luxure, l'ivresse de s'abimer et de se détruire. » Charlotte aura toujours vécu en deça de ses moyens. Crachant sur l'amour au début du film, elle n'en espère pas moins le connaître.

Quant au film lui-même, Bruno Nuytten a réussi à nous faire pénétrer dans un monde d'images séduisantes qui se veulent le reflet des introspections des trois soeurs et du frère bien-aimé. Il faut dire que le frère est le point d'intérêt du film, au détriment même des trois soeurs. D'ailleurs, c'est à travers elles que l'auteur nous livre les tourments du frère. Parfois les chuchotements et la lenteur agacent un peu, il est vrai, mais tout est voulu. Si Téchiné a désiré des images d'une sobriété calculée, c'est parce qu'il a voulu nous faire pénétrer de plain-pied dans l'univers britannique — puritain — du moment et il y réussit fort bien.

*Les Soeurs Brontë* est une oeuvre originale et douloureuse. C'est l'itinéraire triste vers un projet créateur. Et toujours cette furieuse vision des visages sévères, marqués par le déchirement et la peur, alors que les soeurs sont animées d'un désir de vivre, de créer et de connaître le bonheur.

**Karim Benyekhlef**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : André Téchiné — Scénario : André Téchiné, Pascal Bonitzer et Jean Gault — Images : Bruno Nuytten — Musique : Philippe Sarde — Interprétation : Marie-France Pisier (Charlotte Brontë), Isabelle Adjani (Emily Brontë), Isabelle Huppert (Anne Brontë), Pascal Greggory (Branwell Brontë), Patrick Magee (le père Brontë), Hélène Surgère (Lydia Robinson), Roland Bertin (Mr. Nicholls), Alice Sapritch (la tante) — Origine : France — 1979 — 115 minutes.

**THE ONION FIELD** ● La publicité qui a entouré la sortie commerciale du film de Harold Becker, *The Onion Field*, d'après le roman du même titre de l'ex-policier Joseph Wambaugh, nous assurait qu'il s'agissait d'une histoire vraie. Au début du film, on se charge d'insister, encore une fois, sur l'authenticité de ce que nous allons voir. Serions-nous, par hasard, en face d'un document dramatisé ? Tout le laisse croire jusqu'à ce qu'on réalise que *The Onion Field* est un laborieux et méticuleux film à thèse dénonçant

l'ineptie du système juridique américain. Selon Joseph Wambaugh, romancier devenu son propre scénariste afin de protéger la justesse de l'adaptation de son roman à l'écran, le système juridique américain favoriserait les criminels au détriment des policiers. Accusés du meurtre du policier James Campbell, Greg Powell et Jimmy Smith ont la possibilité de faire traîner leur procès en longueur en faisant appel à différentes cours de justice et en ayant recours à de multiples articles de la loi. Greg Powell devient même son propre avocat pendant les deux ans que dure ce procès et Jimmy Smith peut obtenir un procès individuel. L'extrême lenteur des procédures entraîne la démission d'un avocat dégoûté par ce qui se passe et le déséquilibre mental de Carl Hettinger, le policier qui a assisté au meurtre de son collègue. Hettinger sera appelé à témoigner huit fois devant différents tribunaux qui ne feront rien pour accélérer le rythme des procédures.

L'histoire débute en 1963, alors que deux policiers en tournée de routine, Carl Hettinger et James Campbell, décident de questionner les deux passagers d'une voiture qui leur semble suspecte. Carl Hettinger rêve de s'acheter une ferme et de devenir agriculteur tandis que James Campbell admet qu'il rêvait de devenir médecin. A peine ont-ils demandé aux deux passagers de bien vouloir descendre de la voiture qu'ils se trouvent confrontés à deux criminels qui les obligent, à la pointe du revolver, à leur remettre leurs armes. Jimmy Smith et Greg Powell forcent ensuite les deux policiers à monter dans leur voiture et les conduisent au bord d'un champ d'oignons où Greg abat de sang-froid James Campbell. Carl Hettinger réussit à leur glisser entre les doigts en courant à toute vitesse. Les autorités policières ne tardent pas à retrouver Jimmy et Greg, à les arrêter et à les inculper pour meurtre. Commence alors une série de procès interminables qui joueront nettement en faveur des deux inculpés. Ceux-ci s'accusent l'un et l'autre de l'assassinat de Campbell et mettent tout en oeuvre pour retarder le verdict final. On se croirait presque dans l'admirable *In Cold Blood* de Richard Brooks. Mais là où Brooks et le romancier Truman Capote élaboraient un plaidoyer vigoureux, convaincant et bouleversant en faveur des deux meurtriers de

la famille Clutters, Becker et Joseph Wambaugh dénoncent un système juridique qui se retourne ultimement contre le policier. Le film de Brooks était une remise en question très lucide de tout un système social qui appliquait la peine capitale, tandis que Becker s'en prend à une société qui ne protège pas ses gardiens de la loi : les policiers. Dans *The Onion Field*, la Loi se retourne ironiquement contre ceux qui sont chargés de la faire respecter. On ne peut pas honnêtement dire que le film se prononce en faveur de la peine capitale. Becker et Wambaugh n'ont pas poussé la thèse aussi loin, mais ils ne se prononcent jamais contre la peine capitale. Selon eux, les policiers sont les victimes d'un ordre social englué dans une étouffante bureaucratie juridique. Ils passent presque entièrement sous silence l'existence bien réelle de la corruption et de la brutalité policières. Ils préfèrent plutôt assainir l'image du policier en s'attaquant à la lenteur paralysante du processus juridique et en retournant le glaive contre les criminels. Il y a même, au coeur de leur approche, un certain apitoiement nostalgique dans leur façon de nous présenter deux policiers sans reproche et d'autant plus sympathiques qu'ils font consciencieusement un travail qui est loin de correspondre à leurs aspirations réelles.

La première partie de *The Onion Field* est, sans contredit, la plus passionnante et la plus rigoureusement structurée. Un habile montage parallèle nous présente les deux policiers et les deux criminels circonscrits dans leurs milieux sociaux respectifs. On découvre ainsi que Greg Powell est un psychopate qui adore s'affirmer par la force brutale et qui manipule, par la



terreur physique et psychologique, le Noir Jimmy Smith, un petit voleur qui a passé une grande partie de sa vie en prison. L'homosexualité latente de Greg contribue à nourrir les violentes tensions souterraines qui se nouent entre les criminels. Becker et Wambaugh créent et maintiennent, pendant toute la première partie, une atmosphère nocturne et inquiétante qui n'est pas sans rappeler celle qui inonde tant de films américains de série noire des années 40. La merveilleuse photographie crispée de Charles Rosher saisit tout ce que la nuit recèle de secrets, de mystère et d'angoisses pour des personnages autour desquels plane la présence menaçante de la mort.

La seconde partie sombre malheureusement dans l'anecdotisme le plus banal et ne jouit pas d'une mise en scène resserrée et vigoureuse. Là où il aurait fallu concentrer les événements, utiliser l'ellipse et approfondir davantage les zones intérieures les plus secrètes des personnages, Becker et Wambaugh se contentent de juxtaposer les faits, de décrire superficiellement les étapes de la désintégration mentale du policier Carl Hettinger et de manipuler facilement les sympathies du spectateur. Il y a quelque chose de très démagogique dans leur façon de nous apitoyer mélodramatiquement sur la déchéance morale de Hettinger et d'établir de laborieuses parallèles entre la vie du policier qui s'écroule sous nos yeux et celle des inculpés qui s'améliore et se stabilise favorablement au fur et à mesure que s'étire en longueurs la durée de leur procès. Magnifiquement interprété par John Savage, James Woods, Franklyn Seales, Ted Danson et Ronny Cox, *The Onion Field* intéresse surtout grâce à l'homogénéité absolue d'une interprétation véritablement exceptionnelle. C'est un film sans style véritable qui a malheureusement le désavantage de vouloir trop convaincre coûte que coûte.

**André Leroux**

**GÉNÉRIQUE** — *Réalisation* : Harold Becker — *Scénario* : Joseph Wambaugh — *Images* : Charles Rosher — *Musique* : Eumir Deodato — *Interprétation* : John Savage (Carl Hettinger), James Woods (Greg Powell), Franklyn Seales (Jimmy Smith), Ted Danson (James Campbell), Ronny Cox (Pierce Brooks), Diane Hull (Mme Hettinger), David Huffman (Phil Halpin) — *Origine* : États-Unis — 1979 — 120 minutes.



## THE SEDUCTION OF JOE TYNAN ●

D'où vient le sentiment de frustration devant ce film que les Français distribuent sous le titre *La vie privée d'un sénateur* ?

La réalité contemporaine dépasse quelquefois la fiction. Hier, c'était Watergate. Aujourd'hui, ce sont les otages de Téhéran. Il suffit d'en parler avec talent journalistique pour produire un « best-seller ». Je pense au *The Making of the Popes 1978* d'Andrew Greeley qui se lit mieux qu'un roman d'Agatha Christie.



En jouant franchement la carte d'un reportage dans *All President's Men*, Alan Pakula gagna la partie. Pour son début comme scénariste, Alan Alda n'a pas su résister à la tentation de mélanger reportage et fiction. Comme résultat, il a laissé le spectateur en panne entre deux chaises.

La réalité du reportage se trouve réduite à quelques fragments, signifiés par des images trop rapides et trop ambivalentes pour être dûment décodées par un profane. Il faudrait bien connaître les procédures du Congrès américain pour capter la portée des intrigues déclenchées à propos d'une confirmation sénatoriale concernant un magistrat. Ou le sens de la présence des groupes de pression dans les couloirs. Ou encore pour identifier les silhouettes des sénateurs, qui doivent être familières aux habitués de Washington, seuls à pouvoir reconnaître un tel sous les traits séniles de Birney et tel autre dans la démarche cynique de Kittner. Pour la masse des

spectateurs, leurs personnages paraissent plutôt conventionnels.

L'équivoque entre la réalité et la fiction persiste quant au personnage central du sénateur Tynan, et ceci malgré le talent d'Alan Alda, acteur. On multiplie les indices d'une étonnante ressemblance avec Edward Kennedy. Tant par les idéaux que défend le sénateur que par le genre d'enthousiasme qu'il suscite, voire même par les difficultés auxquelles il doit faire face dans sa famille.

On aurait donc pu nous intéresser davantage en optant pour la formule d'un documentaire sur le fameux démocrate. Il se prépare d'ailleurs un tel film, dont la sortie est prévue à la veille de la Convention du parti en 1980.

Ici, on a préféré la formule d'un personnage fictif. Mais alors, il aurait fallu le rendre consistant et permettre au public de faire sa connaissance et de voir comment il avait gagné la popularité et le statut de défenseur des causes nobles. Au lieu d'une telle introduction, nous voyons le sénateur Tynan, dès les premières images du film, comme un héros sur son piédestal. La dimension humaine manque. C'est pourquoi il nous devient difficile de nous associer à ses épreuves dans la vie publique et privée. Quand il perd la tête pour une séduisante avocate des causes progressistes (malgré les efforts de Meryl Streep, c'est encore un stéréotype de plus), ou quand il voit son foyer se désintégrer, le sénateur fait figure de pantin plutôt que de victime d'un tragique déchirement entre l'ambition politique et les devoirs d'un mari père de famille. Et ce n'est certainement pas la fin ambiguë qui pourra lui restituer son humanité.

En soi, le conflit entre les exigences d'une carrière politique et la poursuite du bonheur personnel constitue un excellent sujet. Comme d'ailleurs la vie d'un parlementaire.

Hélas ! de l'un ou de l'autre, on ne nous propose que des bribes. Je pense aux scènes où Barbara Harris donne une émouvante interprétation d'Ellie, épouse de Tynan. De même qu'aux brèves apparitions du secrétaire Francis dont le seul souci est le succès immédiat du patron. Charles Kimbrough s'inspirerait-il, pour ce rôle, d'un modèle précis ? Restent encore dans la mémoire les images d'une réception où les hom-

mes politiques se retrouvent à côté des femmes qui s'agitent autour d'eux.

Le tout est placé dans le cadre du Capitole dont on nous épargne ainsi une visite touristique, tout en escamotant la signification politique de son activité et les drames humains qui n'épargnent pas les parlementaires.

Dans ses films antérieurs (*Panic in the Needle Park* et surtout *Scarecrow*), le talent du réalisateur Jerry Schatzberg pouvait s'appuyer sur un scénario moins ambitieux, mais plus convaincant.

**André Ruszkowski**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Jerry Schatzberg — Scénario : Alan Alda — Images : Adam Holender — Musique : Bill Conti — Interprétation : Alan Alda (Joe Tynan), Barbara Harris (Ellie Tynan), Meryl Streep (Kareen Traynor), Melvyn Douglas (Sénateur Birney), Charles Kimbrough (Francis), Rip Torn (Sénateur Kittner), Blanche Baker (Janet Tynan), Adam Ross (Paul Tynan), Carrie New (Aldena Kittner), Chris Arnold (Jerry), Maurice Copeland (Edward Anderson), Robert Christian (Arthur Briggs) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 107 minutes.

**S**TARTING OVER ● Traditionnellement, les films américains traitent avec embarras d'un sujet tel que la séparation d'un couple, le divorce, et c'est probablement la raison pour laquelle ils oscillent constamment entre le mélodrame et le burlesque. A l'époque de Doris Day et Cary Grant, l'épouse outrée retournait chez sa mère, attendant que le mari vienne l'y déloger à grand renfort de promesses et de repentirs ; ou alors l'éternel triangle soulevait des scènes d'une intensité dramatique dont le glaive moralisateur ne faisait que des perdants. Plus tard, vinrent les arrangements à l'amiable, et les départs entre adultes raisonnables se soldaient le plus souvent par des retrouvailles. Récemment, Paul Mazursky montrait le désarroi et la lente remontée d'une femme abandonnée par son mari dans *An Unmarried Woman*. Quant à lui, Alan Pakula a décidé d'aborder avec humour le cas d'un homme, assez heureux en ménage, dont la femme demande le divorce. Cela donne



*Starting Over*, une comédie qui fait ressortir avec finesse et sensibilité les différentes nuances de l'après-divorce, les violons désaccordés d'une sensibilité à vif et d'un cœur blessé face à une vie quotidienne à assumer.

La surprise de ce film demeure sans conteste l'interprétation du rôle principal qu'en donne Burt Reynolds. Quittant pour la première fois ses airs de macho, dominant de par sa nature l'univers féminin, Reynolds s'humanise jusqu'à en devenir touchant et vulnérable, tendre et aimable. Son jeu est soutenu avec humour et légèreté par Candice Bergen, en ex-femme séductrice et indépendante, et surtout par Jill Clayburgh, hypersensible et fragile comme du cristal, dont il fera une compagne qu'il quittera pour mieux la choisir et la retrouver. Tout ceci se déroule sous l'oeil bienveillant d'un frère et d'une belle-soeur, couple sans histoire qui ne pense qu'à modeler les autres à l'image de sa propre réussite.

Quelques scènes, où l'on exploite avec succès le comique de situations à l'américaine, font de ce film un divertissement agréable. La soirée de Noël entre les groupes de divorcés des deux sexes où l'on joue à se raconter le pire Noël de sa vie ; la rencontre des deux « femmes » de Phil Potter alors que Jessica, en chemisier transparent, prend le thé avec la nouvelle compagne de son ex-mari ; l'achat d'un divan dans un grand magasin, alors que Potter, pris d'un malaise subit, doit faire venir son frère qui demande des valiums à la cantonade pour le calmer ; la rencontre de Marilyn et d'un athlète géant, pour essayer d'oublier Potter ; et enfin,

les brèves retrouvailles de Phil Potter et de son ex-femme, dans une atmosphère tendue et sophistiquée, qui lui fait regretter la nouvelle vie qu'il était en train de se refaire. Potter revient donc à Marilyn, accompagné du fameux divan.

Le cinéma américain serait-il en train d'exorciser un sujet jusqu'ici resté tabou dans son histoire ? *Starting Over* donne peut-être le signe d'un nouveau départ vers la sensibilité et l'humour tendre. Quoi qu'il en soit, il n'est jamais désagréable pour un spectateur d'être traité en complice avec raffinement et humour, de recevoir cette petite tape amicale sur l'épaule, ce qui le fait ressortir de la salle content et satisfait.

**Huguette Poitras**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Alan J. Pakula — Scénario : James L. Brooks, d'après le roman de Dan Wakefield — Images : Sven Nykvist — Musique : Marvin Hamlisch — Interprétation : Burt Reynolds (Phil Potter), Jill Clayburgh (Marilyn Holmberg), Candice Bergen (Jessica Potter), Charles Durning (Michael Potter), Frances Sternhagen (Marva Potter), Austin Pendleton (Paul), Mary Kay Place (Marie), MacIntyre Dixon (Dan Ryan), Jay Sanders (Salesman), Richard Whiting (Everett) — Origine : Etats-Unis — 1979 — 105 minutes.

**10** Blake Edwards est un cinéaste inégal, capable du meilleur (*Days of Wine and Roses*, *The Party*, *A Shot in the Dark*), et du pire (*Gunn*, *Operation Petticoat*, *What Did You Do in The War Daddy* ?) Se situent entre ces deux pôles des films qui ne fracassent rien, mais qui demeurent tout de même caractéristiques de ses goûts et de son talent. *Breakfast at Tiffany's*, *The Pink Panther*, *Darling Lili* et *The Great Race* constituent, chacun à sa façon, de joyeux divertissements conçus et exécutés avec une charmante élégance sophistiquée et une précise stylisation parfaitement appropriées à leurs intentions comiques et satiriques. **10**, le plus récent film d'Edwards, souffre d'une hésitation continuelle sur le ton à adopter. Cette histoire d'un célèbre compositeur musical, George Webber, qui traverse, au début de la quarantaine, une crise sexuelle et affective aiguë, est

traîtée sur différents modes qui brouillent en fin de compte les perspectives morales et la nature des visées du cinéaste.

Il est clair qu'Edwards veut critiquer l'hypocrisie d'un homme subitement possédé par ce qu'il est devenu courant d'appeler « le démon de midi », mais la critique s'arrête à mi-chemin, ne va jamais jusqu'au bout d'elle-même et bifurque progressivement vers une acceptation de ce qu'elle semblait, au début, vouloir remettre en question. En oscillant entre le portrait sympathique et la description impitoyable d'un homme qui s'enforce, provisoirement, dans ses fantasmes sexuels et qui doit mentir à sa maîtresse fidèle pour les assouvir, Blake Edwards se protège sur tous les fronts à la fois. D'une part, il peut prétendre comprendre ce qui arrive à son héros et, d'autre part, affirmer que les moyens auxquels recourt George Webber sont plus que répréhensibles. L'entreprise devient hasardeuse et problématique à partir du moment où Edward adopte littéralement le point de vue de son héros. Lorsque la mise en scène et la caméra nous font tout voir à travers les yeux de George, on ne peut plus douter au seul instant qu'Edwards fait le jeu de son personnage et nous demande explicitement d'y participer. Les dimensions critiques s'évanouissent d'elles-mêmes dès que nous sommes invités, de façon perfidement séduisante, à entrer de plain-pied dans l'univers loufoquement tourmenté de celui qui fait tout pour séduire et entraîner au lit celle dont le corps lui paraît être plus que la perfection même. Lorsque son psychiatre lui demande à combien il évalue sur dix celle qui l'obsède jusqu'au délire, George répond « onze ». Cela se veut drôle, il va s'en dire.

Edwards s'est défendu, à plusieurs reprises, dans différents journaux et magazines américains, d'avoir voulu faire un film sexiste. Il a même dénoncé, de façon particulièrement virulente, la firme distributrice qui, selon lui, vend le film comme s'il s'agissait d'un produit sexiste. Ses attaques et ses déclarations sont trop emportées pour ne pas cacher quelque atroce vérité. Si l'on regarde le film de près, on constate que le cinéaste exploite ce qu'il donne à voir et qu'il ne se gêne aucunement pour multiplier les plans subjectifs de George qui observe, comme un voyeur sexuellement affamé, le corps sculptural de l'imposante

Bo Derek. Au lieu de se détacher du personnage, en nous donnant à voir objectivement ce qu'il épie avec l'avidité d'un rapace, Edwards nous en fait son complice et nous permet, non seulement de comprendre ce qui lui arrive, mais aussi et surtout de nous rincer l'oeil avec lui. Et ce n'est pas parce que le personnage, interprété nonchalamment par Bo Derek, se présente et se définit comme une femme moralement libérée, qui n'a aucun remords de coucher avec un autre homme pendant son voyage de noce, que le spectateur doit en conclure que le film lui-même n'est nullement sexiste. Pourquoi la femme libérée qui n'a pas de remords de coucher avec qui lui plaît doit-elle être, par contre, une espèce d'idiote dont l'intelligence ne pèse pas lourd et dont la sensibilité est aussi figée que la beauté ? Comme prévu, George sera atrocement déçu lorsqu'il se retrouvera au lit avec celle dont le corps l'a hanté pendant des jours et des nuits. Elle veut faire l'amour sur le célèbre « Boléro » de Maurice Ravel. George accepte cette légère particularité, mais est forcé d'interrompre ses activités sexuelles à chaque fois que l'aiguille de l'appareil se bloque. Il réalise vite que ses fantasmes étaient beaucoup plus excitants que la réalité. La moralité, somme toute, conventionnelle d'Edwards exige, à la fin, que George retourne auprès de sa maîtresse, sensible, charmante et sensée et qu'il lui propose de l'épouser.

Plusieurs critiques ont accusé Edwards d'être un hypocrite qui excite et provoque les fantasmes sexuels du spectateur à travers ceux de son



héros. pour se replier in extremis sur une moralité que le film propose comme solution de dernier recours. Certes, cette hypocrisie est présente à travers tout le film, mais l'erreur capitale d'Edwards consiste surtout à privilégier, et à étirer des gags épais, usés à la corde et ridicules qui ne nous font jamais connaître plus profondément ce qui torture le personnage. On a droit, encore une fois, au gag de la sonnerie de téléphone qui s'interrompt lorsque le personnage, après une série d'efforts désespérés, parvient à décrocher le récepteur. Il ne faudrait pas oublier de mentionner le gag de l'homme qui perd l'équilibre au bord de la piscine et qui se retrouve vite dans l'eau. Dans les meilleurs comédies, l'efficacité du gag dépend, en grande partie, de sa rapidité et de l'effet de surprise qu'il crée chez le spectateur. Dans *10*, les gags sont laborieusement préparés, expliqués et exécutés devant nous. Cela serait pardonnable s'ils étaient au moins originaux. Et il faut dire qu'il n'y a rien de particulièrement drôle et amusant à voir, pendant presque deux heures, un homme de quarante ans se livrer à toutes sortes de pitreries puérides pour séduire une femme naïve. Certes Dudley Moore est un comédien brillant, capable de passer, en une fraction de seconde, du drame à la comédie, de la bouffonnerie au pathétique, du grotesque au sérieux, mais son interprétation est limitée par la vision étroitement superficielle que se fait Edwards des fantasmes sexuels de George. Dans le rôle de la maîtresse équilibrée et charmante, Julie Andrews, une comédienne talentueuse trop souvent décriée, parvient presque à être sexy et émouvante. Malheureusement, Edwards l'utilise trop systématiquement comme l'envers positif de Bo Derek. Pour se donner bonne conscience et pour ne pas être accusé de misogynie, le cinéaste se devait de créer deux pôles féminins authentiques entre lesquels le personnage masculin oscillerait. Il y aurait toute une étude à faire sur le rôle et la fonction du vêtement dans *10*. Edwards déshabille la femme objet des fantasmes de George, mais habille jusqu'au cou celle qui représente l'idéal féminin, la femme épanouie et sereine, la compagne de vie convenant parfaitement à l'homme de quarante ans. L'auteur de *The Pink Panther* joue sur trop de tableaux à la fois pour être

véritablement honnête. Que reste-t-il de ce film sexiste ? Une remarquable utilisation de l'écran large qui accentue et souligne constamment la solitude et le déséquilibre passager d'un personnage emporté dans un vertige sexuel qui l'engouffre dans son désir de plus en plus exacerbé. Malgré cette superbe utilisation de l'espace, *10* ne parvient même pas à être un bon film sexiste.

**André Leroux**

**GÉNÉRIQUE** — Réalisation : Blake Edwards — Images : Frank Stanley — Musique : Henry Mancini — Interprétation : Dudley Moore (George), Julie Andrews (Sam), Bo Derek (Jenny), Robert Webber (Hugh), Dee Wallace (Mary Lewis), Sam Jones (David) Brian Dennehy (le barman), Max Shoawalter (le révérend), Rad Daly (Josh), Nedra Volz (Mme Kissel), James Noble (Fred Miles), Virginia Kiser (Ethel Miles), John Hawker (Covington) — Origine : États-Unis — 1979 — 122 minutes.

**Y**ANKS ● S'il n'y a pas de sujet vraiment fade, il faut croire que tout est dans la recherche et l'originalité du traitement. John Schlesinger serait donc responsable du détachement que subit le spectateur à l'égard de son dernier film, du désintéressement qui nous envahit bien avant la fin de *Yanks*. Et pourtant, le cinéaste britannique, qui nous a déjà donné des films tels que *Midnight Cowboy*, *Day of the Locust* et *Sunday, Bloody Sunday*, nous avait habitués à des films intéressants et bien structurés.

Le sujet de son dernier film nous promettait pourtant de passer un agréable moment. L'action se déroule en 1943-1944, alors que les troupes américaines attendent, de plus en plus nombreuses en Angleterre, à la veille du débarquement de Normandie ; ce qui constitue la toile de fond à trois intrigues amoureuses entre Anglaises et Américains. Ces aventures nous seront présentées d'une façon tellement schématique qu'il ne nous sera donné aucune prise pour y croire et s'y laisser aller. La substance fait totalement défaut et le développement de l'intrigue reste au niveau de l'historiette. Les comédiens évoluent avec difficulté dans ce petit monde aride et semblent avoir hâte d'en finir. Seule

Vanessa Redgrave peut encore nous charmer quelque peu, grâce à sa seule présence. Elle incarne une aristocrate anglaise qui utilise son manoir et son charisme pour porter secours à son entourage en temps de guerre. Sa brève liaison avec John, un officier américain, pendant l'absence du mari, nous laissera totalement confus quant à sa raison d'être. Richard Gere, jeune acteur sur lequel semble avoir surtout misé Schlesinger, est gentil et bien élevé, mais il ne semble pas non plus convaincu de l'intensité de ses sentiments envers Jean, une jeune Anglaise aussi douce et pure qu'il se peut. Tous ces gens sont tellement raisonnables et bien pensants que Schlesinger a cru bon d'utiliser quelques scènes de diversion afin de nous éviter de sombrer, avec ses personnages, dans la léthargie.

Grâce au petit couple amusant que forment Chick Vennera et Mollie, une pétillante jeune contrôleuse d'autobus, tous les deux pleins de vie et d'humour, l'atmosphère du film est allégée et le rythme précipité. Mais ce qui fait l'intérêt et la raison d'être du film demeure la façon dont est exposé le point de vue anglais sur les Américains chez eux et le choc culturel entre les deux nations, forcées de se rencontrer brutalement, mais unies par un intérêt commun. Plusieurs Anglais expriment leur mécontentement en-

vers la façon voyante dont se comportent les Américains. Le climat de cet affrontement culturel se produit dans une salle de danse à la veille du jour de l'an. Un soldat noir danse avec une jeune blanche, ce qui provoque la colère chez certains soldats américains pour lesquels cela est impensable chez eux. Une bataille s'ensuit et cet incident racial choque profondément les Anglais.

La scène finale des adieux à la gare ne nous émeut pas outre mesure et les romances interrompues ou brisées de ce fait nous laissent assez froids. On ne retiendra pas grand-chose de ce film, aussi tiède que la « costard » dont les Anglais camouflent assez souvent leurs pâtisseries.

**Huguette Poitras**

**GÉNÉRIQUE** — *Réalisation* : John Schlesinger — *Scénario* : Collin Welland et Walter Bernstein — *Images* : Dick Bush — *Musique* : Richard Rodney Bennett — *Interprétation* : Richard Gere (Matt), Lisa Elchhorn (Jean), Vanessa Redgrave (Helen), William Devane (John), Chick Vennera (Danny), Rachel Roberts (Mme Moreton), Tony Melody (M. Moreton), Martin Smith (Geoff), Philip Whiteman (Billy), Derek Thompson (Ken), Simon Harrison (Tim), Arien Dean Snyder (Henry), Wendy Morgan (Mollie) — *Origine* : États-Unis — 1979 — 139 minutes.

