

Sur nos écrans

Numéro 106, octobre 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/51042ac>

[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

(1981). Compte rendu de [Sur nos écrans]. *Séquences*, (106), 34–50.



SUR NOS ÉCRANS



L'HOMME DE FER ● Comment rendre compte d'un film qui fait triomphalement la tournée des festivals, commence une carrière internationale et suscite déjà une avalanche de commentaires dans la presse de tout calibre?

Qu'il soit permis à un Polonais de naissance d'apporter une note particulière.

Elle concerne l'aspect «événement» qui constitue le film d'Andrzej Wajda.

Elle vise également le contraste entre la démarche du cinéaste polonais et celle de son aîné

soviétique, S.M. Eisenstein, dans *Le Cuirassé Potemkine* (1925).

D'autres ont déjà signalé, à l'occasion de la Palme d'or du Festival de Cannes, que le film de Wajda réussit non seulement à refléter presque simultanément un moment crucial de l'histoire, mais encore qu'il s'insère dans le processus historique comme élément actif de transformation.

Même avec les restrictions qu'un pouvoir tremblant impose à sa diffusion, ce film sera vu par des millions de Polonais. Même ceux qu'on empêchera de le voir subiront son impact par l'intermédiaire des spectateurs éventuels. Car on

en parlera dans chaque famille, dans chaque lieu de travail, partout où les gens s'échangent les nouvelles du jour.

Engendré, porté par la vague croissante de redressement de tout un peuple, ce film fait d'ores et déjà partie de la dynamique irrésistible qui continue à faire monter la vague.

Il suffit de comparer cet impact avec les déboires de beaucoup de films dits «engagés» qui, en marge des circuits normaux, ne réussissent généralement à émouvoir personne en dehors de leurs propres auteurs et quelques petits groupes de leurs amis, pour mesurer l'ampleur exceptionnelle de l'«événement» que constitue *L'Homme de fer*. Surtout en Pologne, mais aussi ailleurs où s'affrontent les idées et les intérêts et où l'on se pose des questions sur l'orientation future de la société.

Quand l'oeuvre d'un homme dépasse ainsi le cadre formel de son expression, le critique se doit de garder la mesure. Malgré leurs qualités stylistiques remarquables, les discours que Winston Churchill et Charles de Gaulle ont prononcés pendant la dernière guerre, ne sauraient être analysés, en premier lieu, comme des morceaux de littérature.

De même, il me semble futile de s'attarder à scruter l'oeuvre de Wajda dans son aspect formel. Et à la comparer avec son film antérieur dont il continue la démarche, *L'Homme de marbre*.

Qu'il suffise de dire que le premier était peut-être mieux structuré, plus systématiquement travaillé, stylistiquement plus uni. On ressent, dans *L'Homme de fer*, la pression de l'actualité, la hâte dans la recherche des éléments significatifs d'une réalité toute neuve et d'une formule acceptable pour l'évocation cohérente de ces éléments.

Dans les deux films, une enquête menée par une personne des mass médias sert de fil conducteur au récit qui mélange les retours en arrière et les faits du jour. Il y a cependant une différence fondamentale.

Quand la jeune femme-cinéaste Agnieszka s'agitait pour faire un film qui révélerait le sort de Birkut, héros déchu du travail stakhanoviste, elle le faisait au nom de la vérité historique. Quand Winkiel, journaliste de la télévision officielle, se voit dépêché à Gdansk pour y tourner un repor-

tage sur Maciek Tomczyk, fils de Birkut, c'est pour y fabriquer un instrument de propagande mensongère en pleine fermentation de la grève.

Une suite de problèmes de conscience se déclenche ainsi à un autre niveau. Elle appartient à l'essentiel de la démarche qui distingue Wajda d'Eisenstein.

Le maître soviétique, pour exalter la grandeur du mouvement révolutionnaire, vingt ans après les premiers symptômes et presque dix ans après le triomphe de la révolution, procède à partir de la masse. Divisée selon le dogme marxiste de la lutte des classes en groupes bien stéréotypés, la masse nous apparaît, dans *Le Cuirassé Potemkine*, en volumes admirablement dosés, en plein développement des affrontements historiques. Les individus n'y ont au fond aucune autre valeur que celle de signes d'appartenance à tel ou tel groupe social.

Il en va tout autrement chez Wajda. C'est à travers le destin personnel des individus que nous sommes associés au mouvement de l'histoire. On n'exagère pas si on affirme que la personne humaine reste pour Wajda au centre de ses préoccupations. Il ne s'agit cependant pas d'un individualisme égocentrique. Le destin personnel de chacun se trouve lié solidairement — nous voilà en plein dans la perspective de «Solidarité» — avec celui des autres et du pays tout entier.

L'humanisme de Wajda était présent dans *L'Homme de marbre* car il s'agissait du destin d'un homme exceptionnel nommé Birkut. Il l'est également dans *L'Homme de fer* avec le héros Maciek, homme typique pour toute une génération, celle de Lech Walesa et d'autres militants de «Solidarité».

A cause de l'importance accordée aux personnages, le spectateur risque de trouver moins impressionnantes les scènes de foule. On s'attend à éprouver l'émotion la plus forte au moment de la signature des fameux accords entre les représentants du gouvernement et ceux du syndicat. Pour les Polonais, leur mémoire produit probablement cette émotion. Pour le public international, la séquence souffre d'une certaine faiblesse malgré l'inclusion (ou peut-être à cause d'elle) d'images authentiques tournées à cette occasion.

La formule de l'enquête conduit parfois à des situations artificielles (comme cette apparition invraisemblable de la mère de Maciek devant la grille fermée du chantier naval en grève), mais elle offre aussi l'occasion à deux des plus belles rencontres du film. La première, en prison, avec Agnieszka, nous permet d'admirer l'interprétation de Krystyna Janda, bien supérieure à celle de *L'Homme de marbre*. L'autre, avec la vieille ouvrière qui avait logé Birkut et Maciek. Je crains qu'il faille être Polonais pour savourer pleinement le charme de cette femme et sa façon d'exprimer sur un ton serein et tranquille l'épreuve de tout un peuple.

Oui, c'est par ce genre d'approche de la réalité existentielle de l'homme que Wajda se distingue d'Eisenstein. Bien entendu, ils sont aussi très loin l'un de l'autre sur le plan formel de leur langage cinématographique. Mais ceci, dans leur cas, n'a qu'une importance secondaire.

André Ruszkowski

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Andrzej Wajda — Scénario: Aleksander Schibor-Rylski — Images: Edward Klosinski — Musique: Andrzej Korzinski — Interprétation: Jerzy Radziwilowicz (Tomczyk), Krystyna Janda (Agnieszka), Marian Opania (Winkiel), Irene Byrska (la mère d'Anna), Boguslaw Linda (Dzidek, le technicien de la radio et de la télévision), Wiesława Kosmalka (Anna), Andrzej Seweryn (le capitaine Wirski), Krzysztof Janczar (Kryszka), Lech Walesa — Origine: Pologne — 1981 — 140 minutes.

L A FEMME DE L'AVIATEUR ou On ne saurait penser à rien ●

Eric Rohmer s'est fait surtout connaître par ses six «contes moraux». Après avoir tourné deux films tirés de romans célèbres *Perceval le Gallois* et *La Marquise d'O*, voici qu'il vient d'entreprendre un autre cycle intitulé «Comédies et proverbes». Dans les contes, nous étions en présence d'un homme placé entre, d'une part, sa femme ou sa future femme, ou celle qu'il désirait et, d'autre part, une femme séductrice. Ici, c'est toute autre chose. «Contrairement à celle des contes, nous déclare Eric Rohmer, cette série ne dérivera plus d'un thème commun et, au lieu de se limiter à six,

comprendra un nombre de films probablement plus grand, et encore indéterminé. L'unité dramatique, si tant est qu'elle existe, ne sera pas donnée d'avance, mais découverte, au fil des oeuvres, par le spectateur, l'auteur et peut-être les personnages eux-mêmes.» Cela dit, on peut tout de suite essayer de comprendre le sous-titre du film: «On ne saurait penser à rien.» Comme vient de le préciser l'auteur, tout ce qui va arriver est soumis au hasard, à l'imprévu, à l'inattendu. Car, s'il est une expression bien de chez nous, c'est exactement ce sous-titre. N'entend-on pas souvent dire de quelqu'un qu'il ne pense à rien? C'est-à-dire qu'il ne réfléchit pas, qu'il agit inconsciemment. Voilà la démarche surprise des nouveaux personnages d'Eric Rohmer. En intitulant sa série «Comédies et proverbes», Eric Rohmer nous renvoie aux pièces d'Alfred de Musset. Si le propos peut leur ressembler de quelque façon, il ne fait pas de doute que la structure nous renvoie aux unités théâtrales: un temps limité: une journée; un lieu: Paris; une action: la recherche d'une identité. Voilà posée la forme dans laquelle vont évoluer les personnages de *La Femme de l'aviateur*.

Ces personnages comprennent deux hommes placés entre deux femmes. En effet, voici François tour à tour avec Anne et Lucie. Et voici Christian délaissant Anne pour retourner à sa femme. Mais c'est Anne qui constitue la pointe des deux triangles: Anne-Christian-la femme de l'aviateur; Anne-François-Lucie. Le jeu peut commencer; les personnages sont en place. Une minute: il y a un «mort». On ne verra jamais la



femme de l'aviateur. Elle est hors-champ. C'est l'Arlésienne du film.

Tout commence par un malentendu. François travaille la nuit à la gare de l'Est. Anne travaille le jour dans un bureau. Elle a eu une liaison avec Christian, un aviateur. Un beau matin, il vient lui annoncer que c'est fini. Il retourne à sa femme qui attend un enfant. Or, François arrive chez Anne au moment où Christian vient de la quitter. Le doute entre dans son esprit. Il décide de suivre Christian toute l'après-midi. Au cours de cette aventure, il rencontre Lucie, une lycéenne qui n'en finit pas de «jouer la comédie».

On le voit, l'anecdote est des plus simples et ne conduit à aucun climax. Nous suivons les personnages. Et c'est en les observant que nous apprenons à les connaître, à les mieux connaître. Car tout l'art d'Eric Rohmer est là dans la pénétration des sentiments superficiels de ses personnages. Que le lecteur ne voit pas là une contradiction. Il ne s'agit nullement ici d'une analyse psychologique à la manière de Bergman. Les personnages sont des jeunes gens qui n'ont pas tellement de profondeur. Ils semblent vivre en surface. Mais quelle subtilité dans leurs comportements. Regardons-les.

Éliminons Christian qui a un rôle plutôt éfacé. Il apparaît comme un homme soigné qui a décidé de se ranger. Il rentre au foyer assumer ses responsabilités. C'est François le protagoniste du film: un être fade qui n'en finit pas d'interroger et de s'inquiéter. Il veut savoir. Il assaille Anne de questions. Il est tiraillé par les soupçons. Pourtant il aime Anne. Il voudrait tant que la réciproque soit vraie. Il cherche à lui prodiguer de la tendresse, de l'affection, de l'amour. Peines perdues. Elle est capricieuse. Une expérience malheureuse avec un homme pendant trois ans l'a rendue méfiante. Elle ne veut aucunement se livrer. Elle veut garder son indépendance, sa liberté. Mais la liberté aussi a ses exigences. Quelle femme imprévisible, chagrine, insatisfaite, variable que cette Anne qui affecte tous les airs et se rend insupportable! Pauvre François! rejeté et tenace, humilié et ambitieux. Heureusement il y a Lucie. Ah! cette petite de seize ans, comme elle est perspicace et enjouée! Elle mène François avec une sûreté qui surprend. Elle a réponse à tout. Et elle finit par le démasquer et par lui faire dire tout ce qu'elle veut. Rien ne lui échappe. Et peu à peu, elle se prend

de sympathie pour cet homme en proie à un doute rongeur. La jalousie s'est peut-être infiltrée dans le cœur de François. Pourquoi ne serait-elle pas une amie de rechange? Après tout? Après l'accueil froid d'Anne, François tente de revoir Lucie. Hélas! il l'aperçoit en train de flirter avec un de ses amis. Le pauvre François est renvoyé à ses anxiétés. Le hasard lui joue bien des tours.

On l'aura remarqué, ce premier «Proverbe» ne comporte ni critique sociale ni critique politique. Les jeunes ne sont ici inquiétés par aucun souci d'argent ou de logement. Non. Ce qui les préoccupe, c'est leur amour, uniquement la fragilité de leur amour. Et c'est bien ainsi. Comme toujours, Eric Rohmer se manifeste comme un merveilleux moraliste. Il regarde vivre les jeunes d'aujourd'hui aux prises avec leurs problèmes de cœur. Il s'intéresse à ce qui les intéresse. Le spectateur se rend compte que c'est la quête de la connaissance qui fait agir François — si on peut parler d'action dans un film où les mouvements de toutes sortes sont rares. Il ne peut rester dans le doute et l'ignorance au sujet d'Anne. Il veut savoir. Il veut se rassurer. Il veut retrouver la sérénité.

Pour alimenter cette mince anecdote, Eric Rohmer a su trouver des acteurs merveilleux. Si l'on excepte Mathieu Carrière qui a une bonne expérience de l'écran, les interprètes de *La Femme de l'aviateur* sont des débutants récemment venus au cinéma. Leur naturel, leur franchise, leur bagoût témoignent d'une sûreté étonnante. On dirait que le metteur en scène s'est contenté de les regarder se rencontrer et s'affronter, tant ils s'expriment sans détour comme sans effort. Leurs comportements semblent surgir directement de leur vie. Quelle maîtrise doit posséder un réalisateur pour parvenir à diriger ces jeunes gens en ménageant leur spontanéité!

Le lecteur pensera alors que tout ici est paroles et bavardages. Il aurait tort. Car Eric Rohmer, en faisant bouger les âmes, ne reste pas passif. Toutefois l'action se situe à un niveau supérieur. La caméra suit les personnages, en ne perdant rien de leurs relations et de leurs regards. Car le regard est un moyen de connaissance. Et la caméra se révèle un témoin oculaire — c'est le cas de le dire — des gestes et des mouvements des personnages. Elle vit avec eux. Discrètement. Et c'est pourquoi cet auteur est un

grand cinéaste. Il sait appréhender l'espace pour évaluer les distances qui se répercutent dans les paysages intérieurs. Eric Rohmer soulève des épiphénomènes. En découpant ainsi les êtres il nous fait percevoir les tracas qui les agitent. Et ainsi nous participons à la co-naissance de ses personnages. Quelle noblesse de film! Quelle leçon de cinéma!

Léo Bonneville

GÉNÉRIQUE: Réalisation: Eric Rohmer — Scénario: Eric Rohmer — Images: Bernard Lutic et Romain Windig — Interprétation: Philippe Marlaud (François), Marie Rivière (Anne), Anne-Laure Meury (Lucie), Mathieu Carrière (Christian), Philippe Caroit (le copain), Coralie Clément (la collègue), Lise Heredia (l'amie), Haydée Caillot (la femme blonde), Rosette (la concierge) — Origine: France — 1981 — 104 minutes.

A **RABIAN NIGHTS** ● Voilà le titre anglais qu'on a imposé au film de Pasolini dont le titre original était *Il fiore delle mille e una notte* qui se traduit littéralement par *La fleur des mille et une nuits*. En France, on affichait *Les Mille et une nuits*, tout simplement, comme le livre de contes dont Pasolini s'est inspiré. *Arabian Nights*, sans mention du nom du réalisateur sur l'affiche publicitaire, pouvait donner l'impression d'un petit film sans envergure qu'on sert durant l'été, histoire de vider ses fonds de tablettes. Or, même après quelques années de retard, ce film étonne et ravit ceux qui ont suivi l'itinéraire de cet auteur par qui le scandale arrive et qui ne laisse jamais indifférent.

Pasolini a investi deux ans de travail dans la réalisation de la dernière partie de sa «trilogie de la vie», après *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury*. Devant l'abondance de la matière, il lui a fallu faire un choix. Son choix en a dérouté plusieurs. Au lieu de nous servir les sempiternels Aladin, les aventures de Sindbad et d'Ali-Baba, Pasolini a préféré nous livrer une quinzaine de contes parmi les moins bien connus. Ce qui lui donnera une plus grande liberté dans l'agencement de ce récit à tiroirs. Pasolini n'a même pas retenu la présence de Shéhérazade qui jouait un rôle très important dans le livre le plus célèbre

de la littérature arabe, puisqu'elle était le personnage-pivot de ce livre de contes.

Dans le film, tout commence avec le jeune Nourédin et la très belle esclave Zumurrud. Le beau Nourédin, convoité par tous les hommes quand il passe dans la ville, constitue la charnière des contes sélectionnés. Nourédin se laisse initier aux joies de l'amour par la belle Zumurrud qui disparaît comme pour mieux attiser le désir de son nouvel amour. Tout le film, en plus d'être un voyage hors des sentiers battus, prendra l'allure d'une quête quasi désespérée pour retrouver la belle Zumurrud qui se retranche derrière un déguisement d'homme. Les récits de Nourédin et de Zumurrud embrasseront tous les autres. C'est ce que Pasolini lui-même appelle une «disposition concentrique». Une histoire ouvre la porte à une autre histoire. Et c'est au moment où on croit l'aventure terminée que surgissent de nouveaux croisements qui nous renvoient à la situation initiale. Ce jeu d'équilibriste nous fait penser au travail d'un chat en chute libre qui, contre vents et marées, finit par retomber sur ses pattes. Cela tient d'un calcul subtil dans l'agencement des péripéties et d'une maîtrise étonnante dans l'art du montage. Et ce, tout en donnant l'impression que tout se déroule sous la houlette de la fantaisie la plus débridée.



C'est Zumurrud qui raconte la première histoire qui se déroule en Erythmée. Ce conte s'inspire des fameux personnages du calife Haroun-al-Rachid et de la reine Zobéidah. La deuxième nouvelle est contée par le jeune Mounis dont Nourédin fait la connaissance durant son pèlerinage à la recherche de Zumurrud qu'il a perdue: c'est l'histoire de Tagi et de sa rencontre avec Aziz qui, à son tour, narre sa propre histoire. Aziz disparaît, après avoir aidé Tagi à trouver des moines disposés à l'aider dans son projet amoureux. Les moines, à leur tour, racontent leurs aventures à Tagi. Lorsque l'anecdote, concernant ce dernier parvient au dénouement, le film s'achève sur les fameuses retrouvailles du couple passionné: Zumurrud et Nourédin.

J'ai bien aimé la structure labyrinthique des contes, l'enchevêtrement des histoires qui s'emboîtent l'une dans l'autre à la manière des meubles gigognes. C'est un peu comme un kaléidoscope qui puiserait à même la mosaïque de personnages colorés et fringants. Et que dire des décors naturels! Pasolini a réussi à dénicher des villes d'Orient qui cachent des architectures millénaires. Il a promené sa caméra en Asie, au Yémen, en Perse et au Népal. Cette diversité des lieux n'altère en rien l'unité de son film. Au contraire, tout cela dégage une harmonie telle que les raccords semblent se faire naturellement comme pour mieux dégager toute la beauté de ce poème visuel.

Il y a là beaucoup plus que l'illustration d'aventures rocambolesques et exotiques. La joie à admirer ces paysages d'une sauvage beauté, les splendeurs orientales des grandes mosquées d'Ispahan, les nombreux personnages aux prises avec les anomalies du destin, s'avèrent un plaisir esthétique qui se dégage de toute oeuvre d'art authentique. Pasolini a fait sien l'univers des contes pour nous offrir un film très personnel. Pasolini avoue lui-même que ce qui l'a attiré, c'est moins le caractère féérique des contes que l'aspect humain de ces personnages dans la réalité quotidienne de l'ancien monde arabe. Et ce monde évoluait pendant l'âge d'or qui s'affichait comme l'âge de la tolérance. Et cette tolérance ne venait pas du pouvoir, mais de la sagesse populaire. Tous les personnages, pauvres et riches, partagent la même culture et sont con-

scients de leur propre dignité. Dans ce contexte, les relations sexuelles se veulent aussi libres que joyeuses pour tous, c'est-à-dire, pour les puissants comme pour les pauvres. Et le sacré est loin d'être absent de *Arabian Nights*. Il se présente sous la forme du destin qui plane sur les voies capricieuses de tous ces chercheurs de bonheur.

Somme toute, dans ce film, Pasolini nous révèle une bonne part de son univers personnel. L'univers d'un homme de notre siècle qui, curieux de tout et bourré de contradictions, se sent torturé entre le sexe et le sacré. Un homme de ce siècle qui a la nostalgie d'une grande tolérance basée sur le respect de tous et chacun. Pour mieux saisir Pasolini, *Arabian Nights* s'avère une piste intéressante pour comprendre les mille et une richesses de ce réalisateur qui demeurera un des grands du cinéma italien.

Janick Beaulieu

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Pier Paolo Pasolini — Scénario: Pier Paolo Pasolini — Images: Giuseppe Ruzzolini — Montage: Nino Baragli — Interprétation: Franco Merli (Nourédin), Inès Pellegrini (Zumurrud), Ninetto Davoli (Aziz), Tessa Bouchet (Aziza), Abadit Guidéi (la princesse Dunya), Franco Citti (le démon) — Origine: Italie — 1974 — 130 minutes.

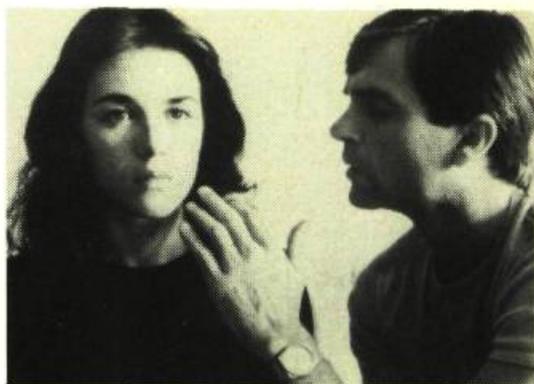
POSSESSION ● Quel mal n'a-t-on dit de ce film? que c'était grandguignolesque, sanglant, scatologique! Claude Baignères, l'un des délégués du *Figaro* au Festival de Cannes, tout en reconnaissant Zulawski comme «un maître de l'expressionnisme et de sa déviation surréaliste» et tout en proclamant magistrale l'interprétation d'Isabelle Adjani, intitulait péremptoirement son article: «Trop c'est trop». Un deuxième délégué du *Figaro*, Pierre Montaigne, avant la projection du film, avait prévenu les cinéphiles: le festival allait «recevoir avec *Possession*, un des chocs les plus traumatisants de sa longue carrière.» Cependant un troisième critique du même journal, le routier du monde cinématographique, François Chalais, défendait le film dans le *Figaro-Magazine* — en terminant ainsi: «On entre, ou on n'entre pas, dans ce film. Et je plains autant ceux qui refuseront d'en franchir le seuil que ceux qui s'y sentiront à l'aise...»

Tant sur le plan de la signification que celui de la forme, le film n'est pas sans obscurités, ou demi-jours — ses adversaires parleront d'élu-cubrations. Mais enfin il constitue un spectacle de choix — et offre matière à réflexion, fût-elle déroutante, ce qui explique sans doute que l'après-midi où j'ai vu le film à Cannes, très peu des spectateurs qui emplissaient la grande salle du Palais du Festival sont sortis durant les deux heures de projection. Notons que l'action ne s'y ralentit jamais et que le film est habilement construit comme un fantastique suspense. Qu'est-ce donc, enfin, que cet «infameux» film? De quoi peut-il bien s'agir?(1)

Oui, outre de violentes scènes de coups, il présente plusieurs meurtres, variés et sanglants, sans compter pas moins de quatre suicides, tout aussi variés — il ne reste plus grand'monde quand s'élève le générique final! Oui, la Française Anna (l'admirable Isabelle Adjani), y frôle l'hystérie, la démente. Oui, dans l'appartement désert d'un ancien immeuble de Berlin-Ouest, elle se donne à un monstre fait de tripes vives, qu'elle protège et dans les nombreuses tentacules duquel la voit jouir son mari, l'Anglais Mark (l'athlétique et sympathique Sam Neill) Oui, dans un couloir du métro, elle fait sous nos yeux une fausse-couche laiteuse et sanguinolente au terme d'une longue crise de rires, de cris et de halètements au bord de l'insoutenable.

C'est l'aspect spectaculaire du film, sa première dimension — la plus importante, il faut, je crois, malgré tout le dire. Mais ce n'est pas gratuit. Il y a une «armature», une «raison», et c'est l'aspect interne, la signification, la seconde dimension du film. Cette signification n'est pas de la dernière clarté. Zulawski est sans doute un cinéaste plus qu'un philosophe. Néanmoins, le sens de sa «parabole» paraît être le suivant.

D'abord, vous l'avez peut-être deviné: le monstre est né des fantasmes d'Anna. Mark finit par le comprendre, c'est pourquoi il ne s'étonne pas de le retrouver chez lui, dans sa propre chambre, avec Anna, après qu'il a fait exploser au gaz l'appartement «maudit» où Anna l'avait jusque là tenu caché. La première fois qu'on aperçoit ce monstre, soupirant, dans un angle de la salle de bain, il paraît assez informe (et comme excrémental). La seconde fois, il est allongé sur un lit (il paraît davantage fait de chair vive) et An-



na dit à Zimmerman, directeur d'une agence de filature: «Il m'a fait l'amour toute la nuit.» Et elle ajoute: «Il n'est pas terminé, vous savez.» La cinquième fois, lorsque Mark, chez lui, le voit possédant sa femme de toutes ses tentacules, elle dit, regardant son mari: «Presque... Presque...!» A la fin, Mark ayant traversé «triomphalement» ses épreuves (il a essayé de comprendre Anna, l'a aidée, jusqu'au meurtre), se retrouve blessé, sanglant, à bout de force sur l'avant-dernier palier d'une haute cage d'escalier: alors vient à lui Anna suivie d'un double de Mark, jeune, radieux, serein, et elle dit à son mari à terre: «Il est fini, maintenant», et peu avant, au cours d'une fusillade pendant laquelle Mark lui a crié: «Sauve-toi!», elle avait répondu: «Tu me retrouves!» Ainsi s'éclaire en grande partie le film. Le monstre représentait une sorte de sombre aspiration amoureuse et sexuelle, une quête vers un accomplissement où Anna réussit à entraîner Mark, au prix de leur vie.

Bien des énigmes restent cependant à résoudre. Car cette aventure, le couple la paie aussi du sacrifice de Bob, leur enfant de cinq ans. Toutefois, pour ce qui est des meurtres commis par Anna et celui commis par Mark, ils portent sur des personnages que Zulawski a soin de présenter comme peu sympathiques, surtout Heinrich, bel Allemand quadragénaire marié et père (fascinant Heinz Bennent), caricatural adepte d'une philosophie de l'épanouissement de soi dans l'amour divin — par la drogue et la sexualité, et amant «intermédiaire» et initiateur d'Anna; et Margie, «amie» d'Anna amoureuse im-

puisque de Mark. Deux autres personnages tués sont deux «détectives privés», engagés par Mark, et dont on apprend incidemment qu'ils «vivent ensemble». Zulawski ne les ridiculise pas trop mais un peu tout de même...

D'autre part, il est abondamment question de bien et de mal dans cette histoire, grandement question aussi de Dieu, de l'âme, et, bien entendu, du je et de liberté individuelle. Quand elle quitte son mari pour ses mystérieux rendez-vous, Anna commence par lui dire: «J'aurais besoin de réfléchir à moi.» Au retour d'une de ces fugues, il lui demande: «Où étais-tu?» Elle répond: «Chez lui! Chez des amis nouveaux! Pour être seule!» Mais cette expérience l'écartèle, Mark s'en rend compte: «Je crois que lorsque tu es là-bas, tu veux être avec nous, et quand tu es avec nous, tu veux retourner là-bas.» Et une autre clef des énigmes est offerte par la bobine de film trouvée par Mark sur le seuil de son appartement et qu'il se projette aussitôt: dans une première partie, Anna enseigne le ballet et torture une élève qui s'enfuit en hurlant. «C'est comme ça qu'elle saura», dit Anna (en regardant l'objectif — donc Mark visionnant le film), «quelle somme de volonté elle a en elle pour dire je.» Et s'adressant toujours à Mark: «Si je suis comme je suis avec toi, c'est parce que tu dis je pour moi!» Féminisme... Plus que cela.

Et la question est toujours là: la démarche d'Anna est-elle exemplaire? L'héroïne est loin de le savoir elle-même. Dans la seconde partie du film documentaire sur elle-même, elle parle de deux soeurs en elle: la Foi et le Hasard, mais avoue ne pas savoir les accorder et conclut: «Le bien n'est rien d'autre qu'une réflexion sur le mal.» Pierre Montaigne terminait ainsi l'article consacré à son entrevue avec le cinéaste polonais qui a fait en France une grande partie de ses études: «Zulawski (...) ne renie pas ses préoccupations métaphysiques, mais "avec Dieu ce qu'il y a de terrible c'est qu'on ne sait jamais si ce n'est pas un coup du Diable", disait Jean Anouilh dans *L'Alouette*.» Avant la séquence de l'avortement dans le couloir du métro, on voit Anna dans une église, aux pieds d'un grand Christ en croix qu'elle supplie longuement du regard, en gémissant. Puis elle renonce à obtenir une réponse et s'en va. Un peu plus tard, Mark lui demande: «Est-ce que tu crois en Dieu?» — «Il est en moi», répond-elle. (2)

Pour Mark, le personnage malgré tout le plus raisonnable, le plus équilibré du film, Dieu est d'abord une lèpre, mais il répond cela à Heinrich qui se vante de vivre dans l'amour divin. Par la suite, Mark répétera que Dieu, pour lui, était sous le Perron où son vieux chien, autrefois, était venu mourir, ou sur la branche d'eucalyptus où, enfant, pendant des heures, il regardait les nuages. «Où me renvoyez-vous?», dirait un personnage racinien.

Pour ce qui est du sosie d'Anna dans le film (Isabelle Adjani joue en effet un double rôle), Hélène, l'institutrice, il semble bien qu'elle soit, en effet, un double d'Anna, son autre face. Ainsi s'explique la leçon de ballet: on croit d'abord qu'il s'agit d'Hélène. Ainsi s'explique aussi le plan final énigmatique et inquiétant d'Hélène, dans lequel on retrouve Anna — tandis que derrière une porte vitrée, sans voix et avec des gestes de noyé au ralenti, le double de Mark essaie vainement de venir à elle.

Ajouterons-nous l'énigme des propos et de la mort de la mère d'Heinrich? Le plan périodique du mur de la honte et de ses sentinelles aperçus des fenêtres de l'appartement de Mark et d'Anna?

Il faut dire un mot de la musique du film, inquiétante à souhait, faite souvent de bruits étranges, parfois comme des chaînes qu'on traînerait... Seules quelques séquences, avec Hélène l'institutrice, s'accompagnent d'une tendre musique au piano. Et, précédant et accompagnant les apparitions du monstre, des bruits d'égouttement — que vous n'entendrez plus sans malaise.

Oui, le contraire d'un film de tout repos comme *Sound of Music* dont se moque en passant Peter Nichols dans sa pièce, portée à l'écran, *One Day in the Death of Joe Egg*.

Horifiant? paroxystique? Quatre cents ans avant Jésus-Christ, les Grecs remplissaient les gradins de leurs magnifiques théâtres pour voir Oedipe les yeux crevés ou entendre les fureurs de l'infanticide Médée. Aristote appela *catharsis* ce plaisir d'éprouver de la terreur (et de la pitié), c'est-à-dire «purgation des passions».

N.B. — Ex-assistant de Wajda, Zulawski a réalisé en 1975 *L'important c'est d'aimer*, d'après le roman *La Nuit américaine* de

Christopher Frank (Prix Renaudot 1972), avec Romy Schneider, bouleversante. Trois de ses films sont interdits en Pologne: *Le Diable* et les deux parties de *Le Globe d'argent*, de même que trois de ses romans (prochainement publiés en France.)

André Fortier

GÉNÉRIQUE: Réalisation: Andrzej Zulawski — Scénario: Andrzej Zulawski — Images: Bruno Nuytten — Musique: Andrzej Korzynski — Effets spéciaux: Carlo Rombaldi — Interprétation: Isabelle Adjani (Anna, Hélène), Sam Neil (Mark), Heinz Bennent (Heinrich), Michael Hogben (Bob), Johanna Hofer (la mère d'Heinrich), Shaun Lawton (Zimmerman), Margit Carstensen (Mergie), Leslie Malton (Sara, la femme au pied bot), Carl Duering (le détective) Maximilian Ruethlein (l'homme aux chaussettes roses), Frey (son acolyte) — Origine: Allemagne / France — 1981 — 122 minutes.

(1) J'ai vu le film au Festival de Cannes dans sa version anglaise avec sous-titres français, puis à Paris dans sa version française. Je citerai au mieux, à l'occasion, le dialogue, à l'aide de l'une ou l'autre version.

(2) À François Chalais, Zulawski a confié: «Quand je réalisais *L'important c'est d'aimer*, j'avais la foi. Je ne préciserai pas laquelle... Aujourd'hui il ne me reste plus, de cette foi, que la détresse de l'avoir perdue.»

BLOW OUT • Le nouveau film de Brian De Palma est un achèvement sur bien des plans. Dans *Blow Out*, le réalisateur réussit enfin à recouper ses préoccupations thématiques et techniques sans jamais compromettre l'unité de son langage cinématographique. Encore une fois De Palma, scénariste, fait un certain nombre d'emprunts à d'autres films (*Blow-Up*, *The Conversation*), pour servir les intentions esthétiques de De Palma, réalisateur. Mais, alors que dans ses «hommages» à Hitchcock (*Obsession*, *Dressed to Kill*), sa démarche participait à une volonté prononcée de créer sur la base d'un matériel pré-existant, ici, l'auteur de *Carrie* limite les références à l'anecdote. En cela, il a peut-être réalisé son premier film totalement accompli en tant qu'auteur.

John Travolta y joue le rôle d'un technicien du son, Jack Terry, travaillant sur de petits films d'horreur de seconde catégorie. Un soir, alors qu'il enregistre divers bruits dans un parc, il est témoin d'un accident qui cause la mort d'un politicien en vue. Il arrive à sauver in-extremis la

jeune fille qui accompagne la victime, dont la voiture a eu une crevasse et a plongé dans une rivière. Il appert cependant bien vite que cet accident a été provoqué. L'évidence du crime a été enregistré par Jack et l'auteur de l'attentat est bien décidé à mettre la main sur le ruban compromettant. C'est suffisant à De Palma pour développer un suspense où il épingle la corruption des systèmes politique et policier américains.

Bien que *Blow Out* puisse être considéré comme un thriller à saveur politique, le film me semble plus intéressant en ce qu'il constitue une surprenante dissertation sur le langage cinématographique: une étude des rapports entre l'image, le son, le mouvement, la part du réel et du fictif dans ce qui est montré à l'écran. Le film est une sorte d'exposé sur la valeur de tous ces éléments dans l'élaboration d'une narration filmique. De Palma a toujours privilégié un langage purement visuel, où le discours du cinéaste use de tous les procédés propres au cinéma. Un sens de la description qui fait appel aux vertus de l'image et du son, sans s'embarasser inutilement de dialogues. Dans *Blow Out*, non seulement le réalisateur met à l'épreuve son sens de la narration, mais il nous en parle et en décortique les éléments essentiels. Le film ne cesse de nous faire comprendre que ce qui est dit verbalement n'a pas l'impact de ce que l'image et le son peuvent démontrer. Ainsi Jack n'arrivera à convaincre Sally du complot criminel dont il a été témoin que lorsqu'il pourra en faire la preuve à la fois visuelle et sonore.



Cela dit, *Blow Out* n'est pas un film platement didactique, loin de là. L'auteur a pris soin d'intégrer son commentaire dans un drame où l'on retrouve un de ses thèmes favoris: l'histoire d'un couple que le destin unit à l'occasion d'un drame. *Blow Out*, comme tous les films de Brian De Palma depuis *Phantom of the Paradise*, est une oeuvre plus grosse que nature, qui exalte nos émotions et va jusqu'à sublimer le mélodrame dans ce qu'il a de meilleur. De Palma est un manipulateur. Mais il exerce sa manipulation avec tellement d'intelligence qu'on se laisse volontiers prendre au jeu. D'autant plus que cette fois l'inévitable débauche de trucs techniques (ralenti, écran scindé en deux, mouvement circulaire de la caméra, etc.) est beaucoup mieux contrôlé que dans certains de ses autres films (et en particulier *The Fury*). Ici, par exemple, les surimpressions servent à illustrer visuellement ce que pensent les personnages; et une succession fort élégante de fonds enchaînés nous rapproche d'un sujet sans nous faire subir un académisme travellig-avant. La photographie de Vilmos Zsigmond (qui avait déjà travaillé avec De Palma sur le très beau *Obsession*) évite les effets inutilement décoratifs. Ce qui n'empêche pas, d'autre part, l'éclairage d'inonder les décors de luminosités rouges, un rouge qui peint les visages, les vitrines et les murs d'une coloration agressive, envahissante. Et De Palma a enfin su limiter son utilisation de la musique au strict nécessaire. La partition de Pino Donaggio est efficace, variée et placée au bon moment.

J'ajouterai que John Travolta trouve ici probablement son meilleur rôle. Il y est convaincant et beaucoup plus sobre que d'habitude. Nancy Allen le seconde fort habilement dans un rôle de jeune fille naïve qui lui va à merveille, et John Lithgow campe un tueur menaçant tout à fait présentable. *Blow Out* n'est pas encore le film idéal, parfait, qu'on attend de Brian De Palma. Les invraisemblances de l'intrigue et quelques gratuités de style entachent un peu la réussite de l'ensemble. Mais ce sont là des défauts mineurs dans une oeuvre audacieuse et captivante. *Blow Out* demeure un des meilleurs films de son réalisateur.

Martin Girard

GÉNÉRIQUE: Réalisation et scénario: Brian De Palma — Images: Vilmos Zsigmond — Musique:

Pino Donaggio — *Interprétation:* John Travolta (Jack Terry), Nancy Allen (Sally), John Lithgow (Burke), Dennis Franz (Manny Karp), Peter Boyden (Sam), Curt May (Frank Donohue) — *Origine:* Etats-Unis — 1981 — 107 minutes.



RAIDERS OF THE LOST ARK ●

Le dernier film de Steven Spielberg sanctionne l'une des collaborations les plus marquantes de ces dernières années au cinéma. Spielberg (réalisateur des immenses succès financiers — autant que publics — *Jaws* et *Close Encounters of the Third Kind*) a dirigé le film construit sur un scénario original de son ami George Lucas.

Amis en effet depuis onze ans, la décision de faire quelque chose ensemble fut prise lors d'un séjour Hawaï. Spielberg a le souvenir de Lucas — qui attendait le résultat de son film *Star Wars* sur le public — lui décrivant avec passion les aventures d'Indiana Jones, aventurier / explorateur, comme dans les bandes dessinées ou les films à épisodes des années 30 et 40. Et de fait, *Raiders* est construit comme un «serial» et comprendra, comme *Star Wars*, deux autres volets, si le premier film s'avère un succès.

Un succès, pour ça, oui! Lucas a situé l'action en 1936 afin de pouvoir utiliser certains faits peu connus, mais authentiques: Adolf Hitler avait une inclination poussée pour les sciences occultes, l'astrologie et les manifestations spirites. Il existe des documents prouvant que le Ille Reich avait, par l'intermédiaire de son Grand Chancelier, donné des ordres pour que des recherches touchant certaines religions occultes soient faites et tenues secrètes. Lucas a donc pris comme base et comme «MacGuffin» (le truc à la base de certains films de Hitchcock) la recherche et la découverte de l'Arche d'Alliance qui, selon la Bible, aurait contenu les Tables de la Loi brisées par Moïse en redescendant du Sinaï. Mais d'après la légende, ceux qui s'approprient l'Arche à des fins vénales ou destructives devront en subir les conséquences dangereuses ou mortelles suivant le cas.

Indiana Jones découvre donc l'Arche au terme de nombreuses péripéties et verra l'anéantissement dans une apocalypse de magie et d'effets spéciaux. Spielberg, sur la nature et la

portée du film, est d'ailleurs très précis: «Il ne faut surtout pas oublier que ce n'est qu'un film. Je n'ai pas voulu faire de sociologie ou un document historique. C'est un divertissement, une super-bande dessinée animée. Je veux faire rêver et aussi amuser».

Ce qui distingue *Raiders* de nombre d'autres productions de ce genre, c'est sa qualité, la perfection de sa mise en scène, que souligne un montage-choc, et surtout la combinaison harmonieuse d'éléments qui, de tout temps, ont rendu Hollywood célèbre, et à juste titre: suspense, mystère, passion romantique, trésors cachés, et la création d'un héros qui devient presque un archétype. Ce héros a l'ironie de Bogart, l'audace d'Errol Flynn et l'invulnérabilité de Superman. C'est le film d'aventure que nous avons tous vu et adoré à treize ans, mais fabriqué par deux génies, aussi bien pour le suspense que pour les images. Ne cherchez ni la vraisemblance, ni la logique, ni l'authenticité — encore que le scénario conserve juste assez de logique pour empêcher de penser — et laissez-vous aller, emporter par le tourbillon. Vous vous dites «ce n'est pas possible, ils ne tiendront pas le coup, ils ne pourront pas conserver ce rythme.» Eh bien! si, et apparemment sans efforts, dans un grand élan de spontanéité soigneusement et méticuleusement calculé.

Il est remarquable de voir l'attitude de Spielberg et Lucas face à Hollywood, c'est-à-dire les magnats du cinéma américain. Lucas se construit un fabuleux empire en Californie autour de la compagnie Industrial Light and Magic (la bien nommée!) avec un département gigantesque pourvu des techniques électroniques les plus avancées. Quant à Spielberg, il a maintenant le contrôle absolu sur ses productions, et peut même se permettre le luxe de recommencer le montage d'un de ses films, et de le redistribuer (l'édition spéciale de *Close Encounters*). *Raiders* prouve, une fois encore que, non seulement Hollywood est en perte de vitesse, mais en plus fait erreur sur bêtise, dans le désir affolé de contrer le courant. De plus en plus, l'avenir de l'industrie se retrouve aux mains des indépendants, Spielberg, Lucas, Coppola, Cimino, Redford qui sont capables d'assumer avec succès la mise au point et la conception de tous les éléments composant un film, depuis le scénario, la prise de vue, le montage, jusqu'à la musique, voire la



distribution, toutes tâches qui autrefois nécessitaient un personnel nombreux, qualifié et onéreux. Il en résulte une cohésion à la fois exceptionnelle et fascinante, quel que soit le niveau ou le succès du film. Et en plus, Spielberg et Lucas ont su, avec une âme d'enfant, garder les yeux froids, en réalisant des œuvres qui font victorieusement appel «au petit garçon qui a grandi trop vite» qu'est demeuré l'adulte fatigué par les problèmes quotidiens. Si *1941* a raté son coup en péchant par excès, *Raiders* l'a admirablement réussi, et sans peine, peut-être beaucoup grâce au remarquable talent de Lucas scénariste.

L'œuvre des deux combinée a créé un marché jeune et adolescent d'une vitalité et d'une importance exceptionnelle puisqu'il recrute également les grands enfants que nous sommes. *Raiders* tout particulièrement se situe à la jonction entre la récapitulation et l'apothéose de l'âge d'or de Hollywood et le public adulte de demain, dont le goût se forme aujourd'hui. Indépendamment de son intérêt, c'est donc la confirmation du nouveau départ pris par le jeune cinéma américain.

Patrick Schupp

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Steven Spielberg — Scénario: Laurence Kasdan, George Lucas et Philip Kaufman — Images: Douglas Slocombe — Musique: John Williams — Interprétation: Harrison Ford (Indy), Karen Allen (Marion), Wolf Kahler (Dietrich), Paul Freeman (Belloq), Ronald Lacey (Toht), John Rhys-Davies (Sallah), Denholm Elliott (Brody). Origine: Etats-Unis — 1981 — 128 minutes.

I 789 ● Les œuvres qui pour titres portent des dates font figure de fresques. Pour n'en nommer qu'une seule, je pensais à 1900. Il suffisait pour moi d'en retrancher 111, pour retrouver en

1789 l'épopée lyrique que je m'attendais à voir. Ce n'était pas cela. Ni meilleur, ni moins fascinant, c'était autre chose, un document nouveau sur une illusion grosse, glauque et tellement folle, celle de la création théâtrale. Puisse une publicité judicieuse mieux éclairer ceux qui me suivront. Car il est bon de suivre lorsque ça en vaut la peine.

Ariane Mnouchkine était plutôt méconnue avant que son *Molière* ne nous parvienne. En marge d'une certaine vérité historique, il n'était que foisonnant délire visuel dont la fulgurante magie n'avait pas manqué de nous exalter, moi et tant d'autres, d'autres qui comme moi vibrent aux démesures de l'art. Amants de leur métier, «Le Théâtre de Soleil» et son Ariane en tête de file poursuivaient pourtant depuis nombre d'années le «Tout Paris» de leurs spectacles passionnés, leurs rêves de marginaux et leur volonté formelle de survie. Jamais un franc en caisse, ils persistaient, faisant de chiffons perdus des toilettes de grandes dames. Et c'est au début des années 70 qu'ils introduisaient tous ensemble, aux beaux jours des créations collectives, 1789, une variation bouffie et vive sur les mois qui précéderent la révolution française.

La salle est la Cartoucherie de Vincennes. Plusieurs plateaux. Du tissu. Des spectateurs assis, d'autres debout, des spectateurs partout. Des coulisses qui se laissent voir. Une trentaine d'acteurs se faisant aussi bien chanteurs, et mimes que marionnettistes. Du noir absolu, surgit une voix: «Mesdames et messieurs, nous allons vous jouer la fuite à Varennes.» Le Roi puis sa Marie-Antoinette à la course. On coupe, c'est le noir encore, comme au cinéma. Autre voix: «C'était une façon de raconter l'histoire, nous en avons choisi une autre.» Car «Le Théâtre du Soleil» n'est pas celui des rois mais le regard du pauvre, enchaînant sans repos une suite de tableaux gargantuesques où se déchangent la masse qui souffre et la paysanne qui a faim. Louis le seizième n'est plus qu'une poupée géante que brandissent des femmes dans une rage fellinienne. La recherche scénique nous coupe le souffle. Mais le peuple crie et trébuche toujours.

C'est lui qui fait la révolution, le cirque et ce splendide spectacle. Comme quoi le prolétariat peut acquérir ses lettres de noblesse!

Les hommes de cinéma s'inspirant du théâtre, en femme de scène et de tête, Ariane Mnouchkine a eu l'idée de filmer les planches qu'elle avait animées. Cela a donné naissance au 1789 qu'il nous est permis de voir, son premier film, réalisé bien avant *Molière*. Avec l'appui de cinq cadres, et une mécanique connue d'elle seule, lors des treize dernières représentations de son spectacle, elle a fouillé de son oeil la salle, la scène, la loge, bousculant publics et conventions.

Pour celui ou celle que le théâtre a façonné, n'y a-t-il pas plus belle manière d'aborder le cinéma que de mettre sur film sa propre création théâtrale? Mais peut-on transposer sur un écran plat une mise en scène aussi fougueuse n'existant que par l'espace? Peut-on y imprimer la chaleur d'une salle? Peut-on y ressentir ce prodige qu'on appelle le théâtre et que j'ai peine à vous dépeindre mais qui me fait frémir au moment où je vous en parle, tant je l'aime lui aussi pour tout ce qu'il est et ne cède à personne? Non, vraiment, je ne crois pas.

Sous l'aile d'une même emphase allégorique, 1789 sur film ne pouvait que représenter une tout autre aventure. Pour sujet, par analogie au cirque révolutionnaire, le chahut d'une foule face aux voltiges de l'artiste. La



caméra est nerveuse, le montage essouffant. Un bout de nez est mal éclairé, une parole se noie dans une puissante musique. C'est le cinéma direct victime de la salle, le cinéma qui sautille, celui qui, sur grand écran, pourrait finalement déplaire. C'est un choix; ici, pour des raisons pratiques, il s'imposait. Sans lui, impossible pour nous d'entrevoir le phénomène 1789, sans lui, pas de prise de la Bastille «comme si nous y étions», sans lui, plus ces mots que j'écris, sans lui, plus rien.

Fusion ocre d'images qui s'enfilent, le document grouillant que nous offre «Le Théâtre du Soleil» vaut surtout pour la chance qu'il nous donne de pénétrer l'originalité d'une *commedia del arte* des passions modernes. Il s'arrêtera malgré tout dans mon esprit à une fonction de reportage, aussi bien remplie qu'elle puisse l'être, avec ses qualités et ses limites. C'est l'histoire d'un événement. C'est l'histoire d'une fête pour ceux qui comme moi n'y étaient pas conviés. On y retrouvera, bien sûr, ici et là, des éléments qui l'éloignent du simple compte rendu. Je pense à la nuit du 4 août où une noblesse déchue se déshabille en accéléré, je pense aux envolées du générique, je pense, pour finir, aux monologues parallèles de la prise de la Bastille, où le cinéma qui englobe obtient sur le théâtre sa plus grande revanche. Mais je rêvais d'y être, moi aussi. Je rêvais d'être inondé de cris et d'effervescence. J'étais figé dans mon fauteuil. «L'inégalité est dans la nature même.»

N'étant pas ici pour provoquer en duel théâtre ou cinéma, je me permettrais tout de même d'ajouter une dernière pensée: C'est par l'existence du second que le premier m'est apparu comme objet de plaisir. Je ne trouve pas meilleure justice. Il n'y a pas là de quoi faire une révolution. À bientôt de renouer avec le fil d'Ariane.

Jean-François Chicoine

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Ariane Mnouchkine — Scénario: D'après la pièce créée collectivement par Le Théâtre du Soleil — Images: Bernard Zitzermann, Michel Lebon et Jean-Paul Meurisse — Musique: Michel Derouin — Interprétation: (Chaque interprète joue plusieurs rôles) René Patrignani, Jean-Claude Penche-

nat, Maxime Lombard, Georges Bonnaud, Fabrice Herero, Jonathan Gutton, Daïna Lavarenne, Frank Poumeyreau, Marie-France Duverger, Gérard Hardy, Anne Demeyer, Josette Derenne, Mario Gonzalès, Geneviève Penchenat, Philippe Caubère, Nicole Félix, Michel Derouin, Jean-Claude Bourbault, Serge Coursan, Lucia Benasson — Origine: France — 1973 — 150 minutes.

L ES UNS ET LES AUTRES ●

«Tout ce qui existe dans l'univers est le fruit du hasard et de la nécessité.» Cette pensée de Démocrite, vieille de plus de 2000 ans, jette une lumière éternelle sur la trajectoire insolite du 24e film de Claude Lelouch.

Vouloir composer une fresque de notre époque couvrant près de 50 ans est un défi de taille. Le réalisateur d'*Un Homme et une femme* le relève avec un bonheur inégal. Dans sa vision du monde, le hasard est tout puissant; il est le moteur, le ressort principal de l'action. C'est le hasard qui transforme constamment le flot de la vie proliférante, fait et défait les destinées humaines, actualise les amitiés, les injustices, les passions, les actes de bravoure. Cruel et magnanime, pingre et généreux, le sort nivelle dans son mouvement aveugle et contradictoire la vie des uns et des autres.

Au lieu de s'appesantir sur la fatalité du destin comme son goût pour le mélodrame le pousserait à le faire, le cinéaste d'origine algéroise a pris le parti de l'éluder. Le résultat est le même, bien qu'il utilise à cette fin le monde du spectacle. Lieu par excellence de l'artifice, de la légèreté, la scène est propice au délire sélectif, à la reminiscence proustienne. Il n'est pas étonnant que Lelouch y campe d'emblée les innombrables personnages de son film.

«The show must go on» en dépit de tout. Le réalisateur fait sienne cette philosophie du spectacle et s'en donne à cœur joie. 10 000 figurants, 120 rôles, 200 danseurs surpeuplent l'écran durant 185 très longues minutes. Qui dit mieux?

L'imposante mécanique scénique, bâtie à coup de quinze millions, fuit donc en avant à la



vitesse de 24 images-seconde, un peu comme ces galaxies aux confins de l'univers. Ce marathon visuel ne convainc pas.

Remplaçant l'intrigue, c'est la chanson qui, pareille à une espèce de mantra occidental, lie entre elles les générations. Mais le sommet de cet itinéraire spiralé, l'avatar ultime demeure la danse. Sans contredit. Pour les circonstances, Béjart a imaginé une chorégraphie ample et souple que le style ondoyant, circulaire de Lelouch sert à merveille. Il faut voir Jorge Donn interpréter avec une irradiante animalité la danse des sabres ou encore l'obsédant Boléro de Ravel. «Je ne croirai qu'en un dieu qui sache danser.» Ces mots de Nietzsche conviennent très bien à ces séquences inoubliables. S'il s'était contenté de filmer les chorégraphies de Béjart, Lelouch nous aurait peut-être donné une oeuvre de calibre de celle de Saura dans *Noces de sang*. Mais le cinéaste avait d'autres ambitions: celui de recréer le monde!

Or ce monde, régi par l'arbitraire, ne peut que sombrer dans la superficialité. Voilà pourquoi les personnages que le cinéaste ébauche n'ont aucun relief. Ils sont dénués de la moindre justification intérieure qui rendrait leur sort acceptable, donc nécessaire, à nos yeux et à leurs propres yeux. Or, cette faculté d'assumer leur destinée, en dépit de l'arbitraire de la vie, leur est complètement refusée. Là réside l'ampleur de l'échec de Lelouch qui est aussi une forme de mesure. En niant à ses personnages leur dimension dramatique, le réalisateur les oblige à l'inanité. Bien sûr, il fait semblant de leur donner un vernis dramatique. En cinéaste talen-

teux, il s'arrange pour titiller les cordes sensibles du spectateur.

Quoi de plus touchant que de voir le couple Meyer, condamné au camp de concentration, se départir de son bébé, ou de plus émouvant que d'assister à la rencontre de cet enfant, devenu adulte, avec sa mère quarante ans plus tard. Toutefois ces scènes, à forte charge émotive, surviennent à brûle-pourpoint et disparaissent aussitôt sans qu'il y ait eu vraiment de progression dramatique. Ce n'est pas sérieux. D'ailleurs, ce cinéaste se garde bien de l'être. Il entend être un jongleur d'images qui éblouit la galerie pour passer le temps. Encore faut-il avoir du temps à perdre.

Fulvio Caccia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: Claude Lelouch — Scénario: Claude Lelouch — Images: Jean Bofety — Musique: Francis Lai, Michel Legrand et des oeuvres de Ravel, Beethoven, Liszt, Brahms, Chopin — Interprétation: Robert Hossein (Simon Meyer et Robert Prat), Nicole Garcia (Anne Meyer), Daniel Olbrychski (Karl Kremer), Macha Méril (Magda Kremer), Geraldine Chaplin (Sarah et Suzanne Glenn), James Caan (Glenn père et fils), Jorge Donn (Boris et Sergei Itovich), et Francis Huster, Jacques Villeret, Jean-Claude Brialy, Raymond Pellegrin, Jean-Pierre Kalfon, Nicole Croisille, Alexandra Stewart, Paul Préboist, Manuel Gélín — Origine: France — 1981 — 185 minutes.



VICTORY ● Des barbelés, des tours de garde, des croix gammées: nous sommes en plein camp militaire allemand où s'entassent plusieurs prisonniers de la Deuxième guerre mondiale.

Sous l'aile protectrice de la Convention de Genève, les soldats alliés, sans crainte du four crématoire, passent le temps à s'initier aux règles du soccer. À la suite d'une idée plus ou moins sérieuse lancée à la volée, l'équipe allemande de soccer dispute un match aux prisonniers dans un stade de Paris. Pour les Allemands, c'est l'occasion rêvée de faire montre de leur glorieuse supériorité à la France occupée; pour les prisonniers, cette rencontre constitue l'unique chance de s'évader. Mais, pour ces derniers, un doute persiste: où se situe l'issue la plus efficace, la victoire la plus décisive? Dans l'action de s'évader pour rejoindre

dre la Résistance, où dans celle de ne pas tourner le dos pour tenter de remporter le match?

Victory est le trente-deuxième long métrage de John Huston, véritable monument du cinéma américain, qui vient de fêter son soixante-quinzième anniversaire de naissance. Toujours aussi actif qu'à l'aube de sa carrière, Huston prépare actuellement l'adaptation cinématographique de la comédie musicale *Annie* qui a récemment fait un tabac sur Broadway. Ayant toujours ignoré «la politique des auteurs», il préfère de loin celle des acteurs. Il a construit une oeuvre faite de hauts et de bas (que l'on pense au lourdaud film *La Bible*), sans homogénéité réelle. Seule son attirance envers les déshérités, les perdants, les anti-héros tendait à lier ce qui n'apparaissait qu'une suite de longs métrages à cloisons hermétiques. D'où une part des malaises ressentis devant *Victory*: ici, aucun personnage digne du révérend Shannon de *Night of the Iguana* ou du prédicateur Hazel Motes dans *Wise Blood*. Nous sommes face à des gagnants qui attendent de savourer leur victoire dès les premières images; aucune sueur dont on ne sait si elle trouvera récompense, aucun effort dont on doute le futur dédommagement. La fin heureuse transparait trop vite et notre attention décroche considérablement.

Un autre critère distingue *Victory* de l'ensemble des «constantes» houstoniennes et contribue largement à en faire un film plutôt inintéressant: l'interprétation, qui est d'une inipidité aussi inattendue que choquante. Nous nous situons à des années-lumière des morceaux d'anthologie dont Huston nous avait habitués quant à l'interprétation de ses longs métrages, bien que l'équipe soit formée d'acteurs chevronnés. Le jeu de Sylvester Stallone est laborieux et inefficace, celui de Max von Sydow — qu'il était beau le vert paradis bergmanien! — totalement statuesque et Michael Caine arrive tout juste à se rendre crédible. Quant à Carole Laure, qui y amorce une carrière américaine sous l'égide d'un «And Introducing» prudent, tout ce que l'on peut dire, c'est qu'elle s'efforce honnêtement de défendre un personnage inexistant et inutile. Le film précédent de John Huston, *Wise Blood*, arrivait à des résultats bien meilleurs en ayant recourus à des acteurs moins expérimentés. Triste. Les comédiens ont au

moins une excuse: celle d'avoir eu à jouer des rôles unidimensionnels pour un scénario tout en surface.

L'idée de base de *Victory*, cela n'est un secret pour personne, ressemble de très près à celle du film de Robert Aldrich, *The Longest Yard*, dans lequel bagnards et geôliers s'affrontaient au cours d'un «amical» match sportif. À la différence que le long métrage du réalisateur de *The Dirty Dozen* cernait plus clairement toute la subtilité de la situation. Ce que *The Longest Yard* gagnait en humour et en fines observations des moeurs américaines, *Victory* le perd par la faute d'un sérieux qui se limite à une psychologie de bande dessinée. L'Allemagne prend la forme de longues figures sombres, et la France, celle d'un Jean-François Stévérin qui répète, à peu choses près, sa maigre figuration dans *Dogs of War*. Nous discernons bien, à quelques reprises, de nobles sentiments — le rapprochement des nations, les sympathies mutuelles malgré les divergences politiques, la rédemption par le sport — qui percent ici et là grâce à une distribution internationale et au souvenir de *La Grande Illusion*, mais l'ensemble n'arrive même pas à confectionner un bon film de dimanche après-midi pluvieux.

Un dernier mot pour les amateurs d'exploits sportifs: Pelé peut bien être le champion du monde de soccer, mais si vous avez déjà eu la chance de le voir exécuter son fameux coup-de-pied-renversé-et-par-delà-la-tête, il n'y a plus rien à voir. Mieux vaut aller encourager le Manic. Juré!

Richard Martineau

GÉNÉRIQUE — Réalisation: John Huston — Scénario: Evan Jones et Yabo Yablonsky — Images: Gerry Fisher — Musique: Bill Conti — Interprétation: Sylvester Stallone (Robert Hatch), Michael Caine (John Colby), Max von Sydow (le major Karl Von Steiner), Pelé (Luis Fernandez), Werner Roth (Baumann), Carole Laure (Renée), Daniel Massey (le colonel Waldron), Gary Waldhorn (Mueller) George Mikell (le commandant), Amidou (André) — Origine: Etats-Unis — 1981 — 117 minutes.

h **HOUSTON TEXAS** ● François Reichenbach a écrit, à propos de Houston: «C'est une ville particulière. Tout y est en opposition. Elle est à la fois la ville du western, c'est-à-dire du passé, presque une vocation historique, et celle de l'avenir, puisque des hommes en partent pour aller marcher dans l'espace.» C'est aussi une ville où toute une population de Noirs et de Mexicains côtoie des milliardaires parmi les plus invraisemblables; et où la violence jaillit à la manière du pétrole, soudaine, inattendue, explosive. A Houston, on dit: «pleine lune, prisons pleines»... et surtout par une chaude nuit d'été.



C'est donc un soir de pleine lune, en août, qu'un shérif est tué, à Houston, crime passible de la peine de mort au Texas. A partir du moment où il entend cette nouvelle à la télévision, François Reichenbach ne quittera plus les principaux acteurs, Carl Kent le détective et Charles Bass le suspect. La trame du film se déroule au rythme de l'enquête, à travers les yeux des témoins d'abord; puis, par la rencontre pathétique avec Charles Bass et sa famille: une mère qui essaie d'être tendre, pour la première fois peut-être, une grand-mère chez qui il s'était réfugié, et une fiancée qui l'aura renié bien avant le premier chant du coq.

mourir et qui demande, tout en reconnaissant son crime, qu'on lui donne une dernière chance. Mais nous sommes au Texas, et quand il quitte le tribunal, Charles Bass, pour la première fois, se cache le visage devant la caméra de Reichenbach. L'espoir s'est éteint...

Reichenbach est, de loin, celui qui parle le mieux de son film. «De l'homme qui avait tué il devenait l'homme que l'on allait tuer. Je ne crois pas que l'on puisse dire davantage contre la peine de mort qu'avec les images de ce film: quand vous connaissez un homme, vous ne pouvez plus condamner. Ce film, pour moi, a une grande importance, il justifie totalement que je n'aie jamais fait de film de fiction. Il démontre que la vie est plus forte que n'importe quelle histoire inventée. Elle a plus d'imagination, et témoigne mieux.» C'est sans doute pourquoi la petite caméra de Reichenbach semble toujours cachée sous la peau, du côté gauche de la poitrine, «on ne voit qu'avec le coeur».

Reichenbach est à son meilleur: attentif, sensible, intuitif. L'interview qu'il fait avec Charles Bass est un des moments les plus émouvants du cinéma documentaire et on n'est pas prêt d'oublier le côté absurde de cette tragédie humaine. Charles Bass a tiré sur des policiers qui voulaient l'appréhender après qu'il eut commis un vol. Il dit ne pas s'être rendu compte que le shérif avait été atteint par ses balles, ce qu'il a appris aux nouvelles. Il réitère son amour pour sa fiancée pendant que celle-ci réclame contre lui la peine de mort. On apprend de sa grand-mère que le père Noël ne passait jamais pour lui, mais pour ses frères et ses soeurs, et qu'il était le grand oublié, l'éternel solitaire et maintenant, sa mère essaie de lui témoigner, devant la caméra, un peu d'une tendresse raidie par le manque de pratique. Il y a aussi la famille du policier tué, ses parents surtout, trop accablés de douleur pour condamner Charles Bass. Avant tout, il y a le visage inoubliable, et cependant si ordinaire, de Charles Bass qui a peur de

Huguette Poitras

GÉNÉRIQUE — Réalisation: François Reichenbach — Images: Serge Halsdorf — Musique: Jean-Marc Milteau — Origine: France — 1980 — 100 minutes.

P.S. — Voir, au sujet du livre récent de François Reichenbach, *Le monde a encore un visage*, p. 53.

FOR YOUR EYES ONLY ● Si de la dernière aventure de James Bond il ne reste dans la mémoire du spectateur-fan que la belle voix mélodieuse de Sheena Easton fredonnant la chanson-titre, c'est que notre agent secret semble avoir perdu son souffle, qu'il promène son grand sourire avec un manque d'originalité croissant et qu'il balbutie son matricule avec de moins en moins de conviction.

Serait-il déjà temps d'expédier Roger Moore dans une planète dont il ne reviendra plus? Devrait-on penser à l'appeler 00007, ou même 006 ou 005? Les jolies femmes dont on continue de l'entourer, ne devrait-on pas les faire se révolter contre la mécanique mal huilée qui le fait encore se mouvoir? En fait, l'apparition de Carole Bouquet dans *For Your Eyes Only* ouvre bien des portes (par l'une desquelles on voudrait bien voir l'ami James se propulser dans le néant) et nous permet de nous arrêter un instant afin d'envisager les solutions susceptibles de rendre à l'agent britannique le plus célèbre du monde ses lettres de noblesse d'antan.

Bien entendu, il y eut Sean Connery (et quelques «extras» comme Peter Sellers). Beaucoup de gens le préfèrent encore à Roger Moore, mais se seraient-ils vite lassés de lui si c'était lui qui incarnait le héros créé par Ian Fleming depuis *Dr. No* jusqu'aujourd'hui? Il arrive un moment où le public finit par se plaindre. On voit d'ailleurs difficilement combien d'épisodes comprendront les aventures de *Superman* et comment les foules pourront continuer à en apprécier les innovations.

Nous ne pourrions pas dire ici que James Bond ne se renouvelle pas. Si *Moonraker* essayait pour la première fois, pour être à la mode, de faire orbiter 007 dans l'espace, il va sans dire que de *The Spy who Loved Me*, on gardera d'excellents souvenirs. C'était Carly Simon qui chantait à cette époque la chanson-thème, qui portait bien son titre: «Nobody does it better». Et pour cause. Les gadgets, les rebondissements, la photographie, ainsi que des touches inattendues de psychologie faisaient de *The Spy* une heureuse re-découverte qui rappelait aux amateurs les beaux moments de *From Russia with Love*.

Avec *For Your Eyes Only*, l'intérêt s'est dissout et, une fois la séquence d'ouverture

passée (pas très bien montée d'ailleurs), on attend dans l'ordre les trois prochaines étapes, toujours les mêmes depuis quelques années: 1. la rencontre avec «la» jolie fille qui-est-peut-être-une-espionne-mais-qui-ne-l'est-pas; 2. le moment traditionnel des présentations: «By the way, my name is Bond. James Bond»; 3. la folle poursuite suivante (généralement en voiture).

Il se passe tant de choses dans *For Your Eyes Only* que finalement il ne s'y passe rien. Les gadgets dont l'amoncellement faisait la qualité même des précédentes onze aventures ont cédé le pas à des cascades répétitives et James Bond n'essaie plus d'éliminer un ennemi juré, mais cherche plutôt à l'identifier d'abord. Il en ressort que ce n'est plus le sort du monde civilisé qui est en jeu et le film devient un simple film d'espionnage, mené avec célérité certes, mais dépourvu de tout magnétisme. On admire toujours les prouesses rocambolesques du héros, mais les «bondophiles» ont dû être déçus de le voir presque tomber sous le charme (insipide) d'une jeune patineuse sur glace, un peu nymphomane sur les bords (Lynn-Holly Johnson) et se battre (sempiternelle édition) avec quelques requins très bon enfant.

Roger Moore affiche la nonchalance presque plaintive qui semble lui avoir été communiquée par la vague paresse de Carole Bouquet dont le regard triste et les yeux presque blancs à force d'être clairs énervent plus qu'ils ne surprennent.

Seules une affiche controversée (les régions méridionales d'une jeune fille en maillot de bain, debout, vue de dos, les jambes écartées et nues) et l'apparition inopinée d'un sosie frappant de Margaret Thatcher remerciant au téléphone James Bond au nom de tous les Britanniques viennent ajouter une note «pudi-bonde» à cette aventure de bandes dessinées où, par son inexistence, le scénario le dispute à l'originalité.

Maurice Elia

GÉNÉRIQUE — Réalisation: John Glen — Scénario: Richard Maibaum et Michael Wilson — Images: Alan Hume — Musique: Bill Conti — Interprétation: Roger Moore (James Bond), Carole Bouquet (Melina), Topol (Colombo), Julian Glover (Kristaios), Lynn-Holly Johnson (sa nièce), Geoffrey Keen (le ministre de la Défense) — Origine: Grande-Bretagne — 1981 — 127 minutes.