

découpages

par alain garsault

(X^e festival de paris, IX^e festival d'avoriaz)



« Un autre univers ». Robert Powell et Broderick Crawford dans *Harlequin*, de Simon Wincer (Australie).

Panoramique sur le fantastique

L'écart se creuse de plus en plus entre le cinéma fantastique classique qui resta, et dont les manifestations contemporaines restent encore, lié au fonds mythique universel, à la littérature et à l'art fantastique, et, d'un autre côté, ce que l'on continue, faute d'un terme meilleur, d'appeler le « fantastique », quand on ne le baptise pas « nouveau ». Le « fantastique » actuel très éloigné des mythes, sans rapport le plus souvent avec la littérature ni les autres arts hormis le cinéma, pille les classiques. L'imagination est tellement absente, le souci de bien faire manque à tel point qu'un sujet, un personnage, une situation ou une péripétie suffisent seuls, croit-on, pour construire un film alors qu'autrefois la convergence, l'assemblage et l'unité de ces éléments étaient jugés nécessaires.

A ces défauts s'ajoutent ceux qu'engendre une compétition anar-

chique. Dans le domaine du fantastique comme dans les autres, le moindre succès provoque un peu partout des imitations si étroites qu'elles méritent d'être nommées plagiat. Sitôt enregistré un fléchissement de la courbe de fréquentation, la série, formée ainsi par le hasard et que n'organise nulle politique commerciale telle que les grandes compagnies en pratiquaient, est abandonnée au profit d'une autre vouée à une existence aussi éphémère.

Cet état de fait empêche tout approfondissement, étouffe tout épanouissement car l'industrie du plagiat ne connaît qu'une loi : la surrenchère. Il rend aussi difficile la synthèse. Un courant tel le courant religieux qu'on pouvait croire bien implanté (*The Godsend* (1), *Resurrection*) se meurt, et déjà dix autres, plus superficiels, luttent pour le remplacer.

(1) Voir *Positif* n° 232-233, p. 92.

Plan rapproché sur le film d'horreur

Il faut se rendre à l'évidence : le courant dominant depuis l'année dernière est celui de l'horreur. La sélection des festivals donne de bons indices en ces matières. Auparavant, Avoriaz refusait l'horreur pour l'horreur ; cette année, quatre films sur les onze en compétition appartiennent à cette catégorie, et trois ne sont pas fantastiques.

Naguère encore les critiques anglo-saxons englobaient dans le terme « horror film » à peu près tout le cinéma fantastique et de science-fiction. Cette dénomination est plus inadéquate aujourd'hui qu'elle ne l'a jamais été : l'horreur forme un courant particulier, même s'il infecte les autres, dont il est utile de préciser la nature.

Le film d'horreur se fonde sur un rendu réaliste de meurtres sanglants. Une dramaturgie découle de ce fondement. Il est nécessaire d'inventer des conditions particulières pour chaque meurtre et des moyens surprenants, inédits, inouïs de les réaliser ; conditions et moyens impliquent à leur tour des personnages, une action, un cadre qui les justifient. Ces derniers composants éloignant du réalisme, il existe une contradiction interne permanente entre le réalisme, vrai ou convenu, du détail et l'invraisemblance des circonstances, des moyens et de leurs effets. Cette contradiction engendre une tension qui rend l'horreur supportable.

La dramaturgie rapproche le film d'horreur du film fantastique autant que du film policier. Tout film d'horreur a pour héros le monstre, créature surnaturelle ou tueur fou descendant de Norman Bates (2), donc un être chez qui la frontière entre humain et non-humain est abolie. Le tueur fou ressemble au loup-garou : chez l'un et l'autre, la part animale de l'homme prend le pas, en certaines circonstances, sur l'autre. Exemple : le cannibalisme ; pratiqué depuis *Night of The Living Dead* par les morts-vivants seulement, il se rencontre chez des humains aujourd'hui, à la suite d'un choc telle la guerre du Vietnam (*Cannibal Apocalypse*).

Le choc n'est qu'un artifice parmi d'autres. Au vrai, aucun mobile profond ne sous-tend la conduite du tueur. Tantôt des réflexes conditionnés le commandent ; toute faute commise contre une personne, même involontairement, entraîne une vengeance sanglante (*Friday The 13th*, *Prom Night*, *Ter-*

(2) Voir l'étude détaillée de Gilles Gressard, « le Psycho-killer », *Mad Movies* n° 17 et 19.

ror Train) ; tantôt une forme de possession (**Friday The 13th**) ; tantôt une sauvagerie naturelle (**Mother's Day**). Depuis le succès de **The Texas Chain Saw Massacre**, le débile agressif, après l'incursion qui l'a révélé dans **Deliverance**, se multiplie : sale, hirsute, accablé de tares héréditaires incurables. Chez tous, ni arrière-plan, ni symbole, ou alors si grossiers qu'ils deviennent caricaturaux et par conséquent insignifiants (la figure maternelle dans **Mother's Day**).

Le tueur four ramène et enferme l'homme dans sa nature qui est celle d'un Janus ou d'un Jekyll-Hyde. Sans trop s'aventurer, l'on peut considérer le film d'horreur comme une suite contradictoire du retour du religieux. Dans ce courant, des forces étaient à l'œuvre chez l'homme, des forces maléfiques, extérieures à lui, dont la religion, ou plus généralement la spiritualité, permettaient de triompher d'une façon temporaire ou définitive. Dans l'horreur, ces forces tout aussi nocives sont intérieures à l'homme, inhérentes à sa nature. Et il n'existe qu'un moyen de les vaincre : l'élimination de ceux chez qui elles dominent.

L'action se réduit donc à un conflit de forces brutales : à l'attaque d'une violence forcenée, la ou les victimes répondent par des mesures aussi insensées. Au lieu de s'appuyer sur des structures narratives de portée générale, on juxtapose autour des scènes d'horreur des séquences destinées à l'identification immédiate du spectateur sans souci de leur rôle, parfois de leur place, dans l'économie du récit.

Quant au cadre, ou bien il est fermé de façon à renforcer l'angoisse (lycée de **Prom Night**, train de **Terror Train**), ou bien il est naturel (**Friday the 13th**) ou bien encore meublé de vestiges du monde industriel (**Mother's Day**). Dans les deux derniers cas, il se rapproche de la signification générale, qu'il est temps de dégager.

Ainsi qu'il ressort de ce bref examen, les composants principaux du film d'horreur, ajoutés aux scènes de meurtres, concourent à signifier que la culture occidentale, à l'extérieur et à l'intérieur de l'individu, est cernée, menacée, bouleversée, annihilée parfois, par la nature conçue comme une force sauvage.

Insert sur la science-fiction

La science-fiction, dans les petites productions, sacrifiée à l'horreur, c'est le trait le plus marquant. Plus que **Starwars** ou **Superman**, on copie **Alien**, pour des raisons financières (il n'est guère onéreux de fabri-

quer le maquillage d'un monstre) et par contagion. Et l'on en revient à une science-fiction archaïque, à l'extra-terrestre agressif et au « comment s'en débarrasser ? », personnage et schéma narratif proches du film d'horreur.

A son retour, l'extra-terrestre agressif catalyse peut-être les mêmes craintes que son ancêtre des années cinquante. Il semble incarner également une autre menace ; toujours décrit comme un organisme quasi parfait, il représenterait, venant après le requin de **Jaws** et d'autres animaux gigantesques, la vie même à l'état le plus brut, comme nous la révèle la génétique moderne. D'une complexité encore irréductible, d'une vitalité aussi irrépressible, elle a de quoi créer la peur, donc le désir de l'annihiler.

Quand ils ne cèdent pas à l'horreur, les cinéastes de science-fiction contemporains se décident rarement à la cultiver pour elle-même. Ou elle sert à donner un avertissement (**Chain Reaction**), ou elle favorise une satire (**I Viaggiatori della Sera**), ou on la destine à donner une leçon politique (**Izbavitelj** ; **Golem**). Un bref développement sur ces derniers films illus-

trera notre propos. Réalisés l'un en Yougoslavie, l'autre en Pologne, ils ont une même intention politique et satirique. Tous deux usent du même biais, mais de manière inverse : à Papic, la métamorphose des hommes en rats sert pour attaquer les profiteurs que le régime secrète, Szulkin utilise la métamorphose d'un androïde en être humain pour dénoncer la tyrannie du régime sur les esprits et la sensibilité.

Bien que Szulkin, plus inventif, ait su trouver une forme bien mieux adaptée à son sujet – la monochromie, les lieux vides ou en ruines, les longues errances évoquent l'esprit de Kafka – que Papic qui est tout à fait indigent, les deux films souffrent du même défaut : leur sens et leur portée sont trop particuliers et trop limités.

Rares sont les films qui se lancent sur des voies neuves et difficiles, quoique spectaculaires, car mal acclimatées encore hors du public des amateurs. Cependant, **Hawk The Slayer** qui aborde l'« heroic fantasy », **Time Slip** et **Somewhere in Time** traitent à leur manière le sujet si riche du paradoxe temporel. De leur succès dépend la suite.

Gros plan sur le X^e Festival de Paris

On a tout dit déjà sur le public du Festival de Paris. Cette année il fut très nombreux, ce qui confirme le succès populaire de la manifestation. Il se montra aussi bruyant que d'ordinaire et, bien que cela paraisse impossible, plus incohérent dans ses réactions : tels soldats américains hués à leur apparition dans la forêt vietnamienne sont applaudis le plan suivant parce qu'ils manient le lance-flamme...

Le programme de la compétition s'efforçait à l'universalité (Etats-Unis, Angleterre, Australie, Italie, Chine, U.R.S.S., Yougoslavie). Il était presque surclassé en quantité et vraiment en qualité par la rétrospective (hommage à l'Amicus), malgré l'absence des œuvres de Bava. Au détriment parfois du fantastique : le film soviétique **la Chasse sauvage du roi Stakh** de Valeri Roubintchik n'est qu'un laborieux devoir de réalisme socialiste, en costumes.

Harlequin de Simon Wincer ouvrait le festival de façon alléchante, mais aussi redoutable pour ses concurrents : c'est le meilleur film présenté avec **I Viaggiatori Delle Sera** d'Ugo Tognazzi (3). La fable paraît avoir été inspirée par la vie

de Raspoutine autant que par le scénario de **Teorema**. La seule présence de Gregory Wolfe, grâce au visage et au jeu de Robert Powell, modifie les êtres. Ses apparitions, ses transformations, ses pouvoirs se révèlent de plus en plus variés et étendus ; ils touchent, et le film avec lui, à de nombreux domaines dont les plus notables sont la métaphysique, la sensualité, et la politique qui paraît prédominer pour des raisons locales et commerciales : elle crée l'action à travers le portrait classique du notable tout-puissant (Broderick Crawford) et celui, plus original, de l'homme de paille tenté par le pouvoir mais freiné par la survivance d'une conscience morale (David Hemmings).

La mise en scène souffre comme le scénario d'être hétérogène. Elle s'appuie en général sur le réalisme (cadre, détails, choix des acteurs et figurants), mais en dehors des moments proprement fantastiques, certains plans suggèrent par eux-mêmes un autre univers.

Hawk The Slayer mérite qu'on le signale pour son ambition, timide d'ailleurs : Terry Marcel a tenté de réaliser un film d'« heroic fantasy ». Sans le regain d'intérêt pour la chevalerie engendré par **Starwars**, jamais ce genre, dont le succès en littérature s'est affirmé depuis long-

(3) Voir **Positif** n° 231, p. 21.

temps, ne serait apparu sur les écrans.

Un Moyen Age de fantaisie, imaginé à travers la littérature d'époque et le roman historique, permet des interventions merveilleuses et fantastiques où revit la lutte du Bien et du Mal.

L'extrême pauvreté du budget a imposé un tournage en plein air où Terry Marcel est le plus mal à l'aise, et qui rapproche encore l'histoire de l'épopée de Robin des Bois. Malgré ces défauts, **Hawk The Slayer** fait pénétrer dans un autre univers qui est celui, retrouvé, de l'aventure.

Exemple de copie, **Prom Night** de Paul Lynch présente la même structure qu'**Halloween**, bien que le film soit policier, et la même actrice principale, Jamie Lee Curtis. L'imprécision, moyen de cacher l'identité de l'assassin, facile à deviner cependant et qui n'importe guère, est poussée jusqu'au désordre. L'intérêt de l'horreur remplace celui qu'on pourrait prêter à la psychologie à peine esquissée. La peinture des adolescents, aussi complaisante et factice que dans les films de collège, a de quoi satisfaire le même public tandis que les jeunes nudités féminines peuvent également en satisfaire un autre.

Une unité de forme mais aussi d'inspiration relie les films italiens, même réalisés aux Etats-Unis et interprétés par des distributions mixtes.

On voudrait ne pas écraser Lamberto Bava, qui fut assistant de son père, sous les comparaisons faciles, mais **Macabra** met en scène une folie née d'une passion érotique, exploite la claustrophobie et un décor vieillot, surchargé, labyrinthique, décrit la haine qui règne dans une famille, dépeint un univers chargé de réminiscences de d'Annunzio, tous thèmes et formes rencontrés souvent chez Mario Bava. La caméra, comme la sienne, s'attarde aux objets. Mais ni les thèmes ni les objets ne sont traités par un style qui ferait plus qu'enregistrer leur présence. Un climat d'une morbidité pesante s'établit cependant, qu'une chute fantastique dévie vers le Grand Guignol, malheureusement.

Lucio Fulci, que d'aucuns tiennent déjà pour un nouvel « auteur », n'incite pas à de tels rapprochements. L'intrigue de la **Paura** conjugue Lovecraft et Salem et, par le biais de l'ésotérisme, la menace de l'apocalypse, sans la cohésion, ni la cohérence que le décor et l'action donnaient à **The Island Of The Living Dead** (4), afin de justifier des scènes d'horreur inédites, tels le broyage du crâne par une main ou la réalisation de l'expression « vo-

mir ses tripes ». Fulci ne connaît que l'emphase et l'hyperbole, et sombre dans la grandiloquence, gonflé qu'il est de prétention.

L'Emmurée vivante, daté de 1976, abonde en ces trucs de scénario (prémonition, retournements, femme folle) et de mise en scène déjà vieillis quand ils étaient à la mode et que le recul rend insupportables. Il prouve que Fulci s'adapte au goût du jour et qu'il est incapable de raconter et de montrer.

Antonio Margheriti/Antony Dawson a retrouvé un savoir-faire que l'on croyait perdu dans **Cannibal Apocalisse**, film d'horreur (5) pourtant, et très démonstratif. Réduits au cannibalisme, d'anciens combattants du Vietnam, de retour aux Etats-Unis, retombent dans cette pratique qu'imitent bientôt leur libérateur, un capitaine (John Saxon), le seul à les avoir compris. Le sujet appelle une exégèse politique un peu trop ouvertement sans doute. Nous préférons relever ici la maîtrise avec laquelle les scènes d'action, purement policières, sont dirigées.

Les imitations d'**Alien** méritent à peine qu'on les mentionne. Bill Malone condamne un extra-terrestre à errer dans les égouts (**Scored to Death**). Qu'ajouter à ce qu'écrivait Olivier Eyquem de **Warning** (6), sinon que l'entrée de Martin Landau dans un bar où sont avachis au comptoir Jack Palance, Ralph Meeker et Neville Brand crée un grand moment d'horreur involontaire ? Luigi Corzi, dans **Contamination**, tout en copiant, s'éloigne de son modèle pour une gentille parodie des « James Bond ».

(4) Voir **Positif** n° 230, p. 55.

Comme **The Island of the Living Dead**/L'Enfer des zombies, la **Paura**/Frayeurs a été distribué dans une version mutilée. Ces « infortunes de la liberté » ont curieusement reçu la caution des membres du jury du Festival de Paris, qui se sont refusés à récompenser les truquages du film et ont tenu à faire savoir qu'ils fondaient ce refus sur le caractère « malsain » de l'ensemble.

(5) Le film fut projeté en version coupée, c'est-à-dire privée des détails les plus sanglants.

(6) Voir **Positif** n° 232-233, p. 92.

La Paura, de Lucio Fulci (Italie). « La grandiloquence »...



... « et l'archétype ». **Friday the 13th** de Sean S. Cunningham (U.S.A.)





« Vivant sa passion jusqu'au crime ». Dennis Christopher dans **A Fade to Black** de Vernon Zimmerman (U.S.A.)

Gros plans sur le IX^e Festival d'Avoriaz

En sélectionnant **Golem** de Piotr Szulkin, le Festival d'Avoriaz a voulu judicieusement élargir le panorama qu'il propose chaque année. De plus, **Golem** tendait à rétablir l'équilibre entre fantastique et science-fiction d'un côté, horreur de l'autre. Le déséquilibre aurait pu choquer à bon droit ; on a accueilli le festival entier avec un peu de dédain, alors que la sélection nous a paru dans l'ensemble d'une tenue véritable. Snobisme ? A coup presque sûr. Cette année, des Marie-Chantal attardées ont décidé de jouer les blasées. Cette attitude a donné naissance, dans la grande presse, aux articles les plus sots, et les plus grotesques que le festival ait jamais suscités. Ce serait trop complaire à leurs auteurs que de les citer.

Passons rapidement sur **Dynasty** de Mei Chung Chang, qu'un bon emploi du relief rend une attrayante curiosité. Les jets de pierre, les lancers de flèche, le battant extérieur d'une cloche produisent tous les effets escomptés. Le film même, que le **Monthly Film Bulletin** dit imité d'une œuvre de King Hu, est réalisé avec un soin dont le procédé pouvait dispenser le réalisateur.

Parmi les cinq films d'horreur présentés, **Friday the 13th** de Sean S. Cunningham, producteur de **Last House on the Left** de Wes Craven, l'un des premiers « schockers » reconnus, peut être regardé comme

un archétype. Tout ce qui a été dit auparavant s'y applique. Dans une mise en scène approximative, un seul effort : il concerne la préparation, l'exécution ou la découverte des meurtres. La dernière séquence, copiée sur celle de **Carrie**, le rattache au fantastique sans que le genre y gagne.

Une mise en scène du plus total relâchement, une photo hideuse renforcent la sordidité de **Mother's Day** de Charles Kaufman. Aux caractères recensés, le film ajoute l'emploi d'armes improvisées (bombe de produit nettoyant) et une misogynie doublement exprimée à travers les personnages d'une « Mom » infirme et ricanante, qui encourage au viol et au meurtre deux dangereux crétins, et des sottes victimes, et par l'emploi, au détriment de ces dernières, des tenues et des angles les moins flatteurs.

On peut difficilement imaginer plus vieillot, plus daté, plus terne que **Terror Eyes** de Ken Hugues (pour lequel le jury créa un Prix de la Terreur !). Comme les imitations d'**Alien**, il repose sur une ancienne structure et n'utilise que de vieilles recettes : la femme seule qui a peur, l'assassin en moto vêtu et casqué de noir, l'attente derrière un rideau de douche transparent, etc. La mise en scène s'accorde on ne peut mieux avec ces vieilleries, et l'interprétation (sauf celle de Rachel Ward).

A cause de son sujet, **A Fade to Black** de Vernon Zimmerman ne peut pas ne pas obtenir l'adhésion des cinéphiles puisqu'il met en scène l'un des leurs, l'un de nous, qui vit sa passion jusqu'au crime. Les références cinématographiques structurent le film, elles édifient le caractère principal : ce qu'il est, ce qu'il devient au gré des circonstances (Hopalong Cassidy, ou Dracula, Richard Widmark dans **Kiss of Death** ou James Cagney dans **White Heat**), ce qu'il voudrait être (Laurence Olivier séduisant Marilyn Monroe dans **The Prince and the Showgirl**). L'interprétation et la plasticité de Dennis Christopher facilitent ce frégolisme. Grâce à lui, grâce à l'humour, ce petit film sans prétention possède un ton.

La présence dans **Prom Night** et dans **Terror Train** de Jamie Lee Curtis accuse d'autant plus leur ressemblance que l'actrice, en trois films, s'est déjà bâti une mythologie.

Cet inconvénient, le film de Roger Spottiswood possède des qualités qui le font en partie oublier. Le cadre du train impose une rigueur aux péripéties et à la mise en scène, et crée une profondeur : les personnages sont condamnés à une claustration dont le rendu physique traduit la nature interne. L'idée de la soirée masquée introduit une incertitude sur l'identité des uns et des autres, la présence d'un illusionniste fait écho à la « magie » des disparitions. Roger Spottiswood qui dirigea la seconde équipe de **Who'll Stop the Rain** a eu l'idée de s'adjoindre John Alcott. Subtiles variations de la lumière en fonction du temps et de l'action, passage acrobatique parfaitement réussi d'un éclairage (un wagon « disco ») à l'autre (le fourgon à bagages), impression permanente de sources d'éclairage naturelles, sensation d'une nuit véritable, il fait de la photo un plaisir à part entière.

Avoriaz ayant révélé **Eraserhead**, il lui revenait de présenter **The Elephant Man**, bien que le film n'ait rien de fantastique. Le passage de David Lynch à la fiction accuse ses défauts, s'il en était besoin. L'esthétisme omniprésent, il ne l'a pas renouvelé. Il se complait au noir et blanc, au gris charbonneux plutôt (7). Freddie Francis, de retour à la photo, donne à l'ensemble, l'époque de l'action aidant, la tonalité d'un film Hammer. Le découpage désuet et grossier souligne l'absence de rythme interne. La bande-son enfin transforme les rues de Londres en atelier de fon-

(7) De passage à Paris, David Lynch a protesté contre le tirage de la copie projetée au festival d'Avoriaz qui supprimait les contrastes du noir et blanc.



« Rien de fantastique ». Anthony Hopkins et John Hurt dans **Elephant Man** de David Lynch (U.S.A.)

derie. La composition de ces effets laborieux requiert toute l'attention de Lynch ; appliqués aux pérégrinations du minus de **Eraserhead**, ils ne gênaient pas. Appliqués avec la même lourdeur au personnage d'**Elephant Man**, ils produisent un effet différent.

John Merrick (auquel on a aussi consacré une pièce) connu, à cause de ses difformités et de son intelligence, celle-ci surprenant sous celles-là, une brève notoriété dans la société victorienne, à la fin du siècle dernier. L'on sait aujourd'hui qu'il souffrait d'une maladie trop répandue encore.

Faute de sensibilité véritable, Lynch a choisi d'entretenir une sensibilité générale. Merrick devient, avec le travail de John Hurt son interprète une sorte de bon sauvage, secouru par les uns, exploité par les autres. Lynch a beau jeu d'ironiser sur l'attitude des contemporains. Il introduit d'ailleurs une curieuse dichotomie : d'un côté, le corps médical, dévoué au-delà de tout éloge, et quelques aristocrates ou artistes, d'une parfaite dignité ; si le reste de la haute société se force parfois, il ne se conduit jamais comme le peuple, qui, lui, de l'autre côté, est, à l'exception de quelques forains,

uniformément ignoble et répugnant.

Moins que Lynch, cependant, comme une référence évidente à **Freaks** le révèle. Jamais le film, réalisé en 1980, ne met en perspective le rapport du spectateur avec la monstruosité, comme l'avait fait Tod Browning. Au contraire nous sommes dans la même situation que les gogos à la foire, invités à contempler le spectacle permanent de la monstruosité et à constater qu'il y a un esprit dans ce pauvre corps. Lynch, tout à ses élucubrations esthétiques, exploite, inconsciemment on le veut bien, mais en ce cas l'inconscience est rédhitoire, la monstruosité en elle-même. On ne fait pas plus réactionnaire. **Eraserhead** était simplement inepte, laid et ennuyeux, **The Elephant Man** est abject.

Resurrection de Daniel Petrie marque non pas le retour du religieux dans le fantastique mais celui de la religion. Dans la peinture d'un « cas » appuyé sur d'incertains faits divers : une jeune femme, après un accident mortel, ressuscite dotée de pouvoirs dont il n'est plus possible bientôt de douter qu'ils sont miraculeux ; dans le développement dramatique, dans les descrip-

tions du ciel (il y a de la musique, on y retrouve toutes ses connaissances) et dans ses représentations (nuages bleutés, lumière dans l'axe, etc.), le film est d'une naïveté complète. Ce qui n'est pas naïf est grandiloquent : les rapports de l'héroïne avec son père et avec son amant, et avec les enfants ; le jeu d'Ellen Burstyn ; la mise en scène de Daniel Petrie qui ne nous épargne ni un bavardage ni un contre-champ oiseux. L'ensemble, en outre, est d'une hypocrisie totale. Sous l'apparence d'une description psychologique et d'une peinture des mœurs, malgré les notations psychanalytiques et le refus de nommer l'origine des pouvoirs, **Resurrection** est réellement une œuvre apologétique, une homélie sulpicienne.

Seul film à renouer avec les grands mythes, **The Howling** de Joe Dante le fait avec un bonheur exemplaire. L'adaptation d'un honnête roman insère le mythe dans le monde contemporain et le présente à travers une interprétation moderne. Chez tel personnage, la lycanthropie, pour se réaliser, passe par la libération de la sensualité, dans l'une des rares séquences où le fait que la caméra soit placée derrière le feu est justifié. Pour les loups-garous, la nécessité de la préservation de la race n'empêche pas la souffrance, ni la haine de leur état (leur chef meurt en criant : « Thank God »).

L'insertion dans le monde moderne s'effectue par le cinéma et la télévision. Le premier apparaît dans les multiples allusions et clins d'œil, bien réjouissants pour l'amateur, la seconde dans la fonction de l'héroïne, qui est journaliste d'une chaîne privée. Cette invention personnelle de Joe Dante produit la superbe dernière séquence, véritable apogée pour la forme et le sens. Tout au long, les truquages nouveaux réalisent le passage le plus visible, et le plus vrai pour nous, à l'animalité. Ce dernier attrait, exceptionnel, confirme la réussite d'un film sensé, construit, en dépit d'une baisse de tension au début de la seconde partie, et qui a toujours du style.

Chain Reaction de Ian Barry fait un usage limité de la science-fiction. Le point de départ, la fuite, hors d'une centrale nucléaire construite par une société multinationale, d'un savant irradié lors d'un accident, sert, par l'intermédiaire de ce savant, à dénoncer et les dangers d'une telle installation et les activités des polices privées. Tout le film tend vers le symbole. L'apparence glacée des hommes de l'ordre fait écho aux combinaisons des préposés à la désinfection ;

l'enfermement des héros, un couple qui a hébergé le fugitif, dans des parois de plastique synthétise l'enfermement de l'homme moderne.

Cette tendance, le développement qui est d'un thriller la corrige, ainsi que la mise en scène. Elle se limite à un jeu d'apparences brillant : angles accusés, coupes abruptes, tendance à l'hyperbole (l'extrême vulgarité du héros), rythme saccadé. Tout cela fait passer presque imperceptiblement les répétitions, les exagérations et les vides.

Time Slip de Mitsumasa Saito semble la réponse japonaise à **The Final Countdown**. Mais alors que le film américain décrit les réactions psychologiques et intellectuelles que pourrait provoquer le glissement par une faille temporelle, **Time Slip** s'intéresse à son aspect visuel ; il développe les prémisses posés par Don Taylor, ce qui fournit des images surprenantes : une escouade de soldats d'aujourd'hui évolue, avec armes, véhicules et uniformes, parmi les décors et les personnages de **Kagemusha**, le transfert aboutissant à l'époque de Shingen.

Le film ne se contente pas de ce spectacle rigoureusement mis en scène. Il fait le portrait d'un chef. D'abord prudent puis refusant le mauvais usage que la supériorité de l'armement favorise et qui ne rebute pas certains de ses hommes, après qu'il a retrouvé le sens de sa fonction guerrière par l'alliance avec un seigneur du temps, il est enfin saisi par l'ambition démesurée de modifier l'histoire ; cette ambition lui confère la stature d'un personnage shakespearien. Mais l'histoire ne se laisse pas altérer : le nombre appuyé sur une ancienne stratégie triomphe de la logistique moderne ; celui qui attendait, sabre en main, la mort du samouraï est abattu sans gloire par le fusil qu'il a appris à manier au samouraï.

Dans cette histoire amère et violente, le Japon semble réfléchir sur lui-même : le film exprime l'appel au retour à un passé glorieux où l'on cultivait les valeurs aristocratiques, mais dont on sait qu'il est perdu à jamais : le passé accueille sans surprise le monde moderne, avant de l'exclure.

Le sujet incite à rapprocher **Time Slip** du **Maître du Haut Château** de Philip K. Dick à la hauteur duquel il se situe dans la science-fiction.

Somewhere in Time traite le même thème sur un mode mineur et dans le ton romantique. De son roman, Richard Matheson, qui joue les figurants, a retranché ce que l'image pouvait condenser et il lui a ajouté seulement un prologue énigmatique, qui souligne *a posteriori* la puissance de l'amour et affirme sa victoire sur le temps.

Le choix de Christopher Reeve se justifie par le modernisme de sa

silhouette : il est vraiment l'homme de 1980 égaré dans le XIX^e siècle finissant. Celui de Jane Seymour, par sa ressemblance avec portraits et photos d'époque ; et l'on comprend les sentiments qu'éprouve le héros. Leur confrontation physique ne laisse jamais ignorer le sujet, douloureux et splendide.

Tous les aspects du film témoignent du même soin, de la même discrétion et de la même justesse. De plus, Jeannot Swarc a parfois des bonheurs de mise en scène, comme on n'en trouve guère en ce moment dans le cinéma américain. Parfois, au contraire, il se montre habile seulement alors qu'il aurait fallu être inventif et puissant.

Cependant **Somewhere in Time**, qui offrait le plus heureux contraste avec l'horreur, renferme suffisamment de qualités rares pour qu'on les savoure sans arrière-pensée. ■

« Seul à renouer avec les grands mythes ». **The Howling** de Joe Dante (U.S.A.)



« Le glissement par une faille temporelle ». **Time Slip** de Mitsumasa Saito (Japon) et **Somewhere in Time** de Jeannot Swarc (U.S.A.)



Filmographie

(A.) : Festival d'Avoriaz ;
(P.) : Festival de Paris)

CANNIBAL APOCALISSE/APOCALISSE DOMANI/VIRUS (P.)

Italie-Espagne.

Réal. : Antonio Margheriti. Scén. : José Luis Martinez Molla. Ph. : Fernando Arribas. Mus. : Alessandro Blonkstein. Prod. : New Fida Organisation (Rome)/Jose Frade (Madrid). Int. : John Saxon, Elizabeth Turner, Giovanni Lombardo Radice, Cinzia de Carolis...

CHAIN REACTION (La Réaction en chaîne) (A.)

Australie. Réal. et scén. : Ian Barry. Ph. : Russel Boyol. Mus. : Andrew Thomas Wilson et Spencer Lee; Prod. : David Ellick. Prod. ass. : George Miller, Ross Matthews. Int. : Steven Bisley, Arna-Maria Winchester, Ross Thompson... Dist. : Warner Columbia.

CONTAMINATION (P.)

Italie. Réal. et scén. : Luigi Cozzi. Mus. : Goblin. Prod. : Alex Cinematographica. Int. : Ian McCulloch, Louise Marleau, Gisela Hahn, Mariano Mase... Dist. : Rex International.

DIKAIA OKHOTA KOROLIA STAKHA (La Chasse sauvage du roi Stakh) (P.)

U.R.S.S. Réal. : Valeri Roubintchik. Scén. : V.R. et Vladimir Korotkevitch. Ph. : Tatiana Loguinova. Mus. : Evgueni Glebof. Prod. : Belarousfilm. Int. : Boris Plotnikov, Valentina Chandriokova, Elen Dimitrova, Roman Philipov...

DYNASTY (id.) (A.)

Hong-Kong. Réal. : Mei Chung Chang. Effets relief : Mike Findlay. Prod. : Franck Wong. Int. : Bobby Ming, Pai Ying, Lin Ta Shaing... Dist. : Tridis.

THE ELEPHANT MAN (A.)

Etats-Unis. Réal. : David Lynch. Scén. : Christopher De Vore, Eric Bergren, D.L. d'après « The Elephant Man and Other Reminiscences » de Sir Frederick Treves et « The Elephant Man, A Study in Human Dignity » d'Ashley Montagu. Ph. : Freddie Francis. Mus. : John Morris. Maquillage : Christopher Tucker. Prod. : Jonathan Sanger. Int. : John Hurt, Anthony Hopkins, John Gielgud, Anne Bancroft... Dist. : Gaumont.

A FADE TO BLACK (A.)

Etats-Unis. Réal. : Vernon Zimmerman. Scén. : Irwin Yablans et V.Z. Ph. : Alex Phillips, Jr. Mont. : Howard Kunin. Prod. : George Braunstein, Ron Hamady. Int. : Dennis Christopher, Linda Kerridge, Tim Thomerson, Morgan Paull... Dist. : Coline.

FRIDAY THE 13th (Vendredi 13) (A.)

Etats-Unis. Réal. et prod. : Sean S. Cunningham. Scén. : Victor Miller. Ph. : Barry Abrahms. Mus. : Harry Manfredini. Int. : Betsy Palmer, Adrienne King, Harry Crosby, Laurie Bartram... Dist. : Warner Columbia.

THE GODSEND (P.)

G.-B. Réal. et prod. : Gabrielle Beaumont. Scén. : Olaf Poley d'après le roman de Bernard Taylor. Ph. : Norman Warwick. Mus. : Roger Webb. Int. : Malcolm Stoddard, Cyd Hayman, Angela Pleasence, Patrick Barr...

GOLEM (A.)

Pologne. Réal. : Piotr Szulkin. Scén. : Tadosz Sobolewski et P.S., inspiré par le roman de Gustav Meyrink. Ph. : Samoziuk Zigmunt. Mus. : Zigmunt Konieczny. Int. : Madreck Walczewski, Christine Janda...

HARLEQUIN (id.) (P.)

Australie. Réal. : Simon Wincer. Scén. : Everett de Roche. Ph. : Gary Hansen. Mus. : Brian May. Prod. : Antony I. Ginnane. Int. : Robert Powell, Carmen Duncan, David Hemmings, Broderick Crawford... Dist. : Crystal Films.

HAWK THE SLAYER (P.)

G.-B. Réal. : Terry Marcel. Scén. : T.M. et Harry Robertson. Ph. : Paul Beeson. Mus. et prod. : Harry Robertson. Int. : John Terry, Jack Palance, Harry Andrews, Annette Crosbie...

THE HOWLING (Hurllements) (A.)

Etats-Unis. Réal. : Joe Dante. Scén. : John Sayles, Terence H. Winkless d'après le roman de Gary Brandner. Ph. : John Mora. Mus. : Pino Donaggio. Maquillage : Rob Bottin. Prod. : Michael Fennell, Jack Conrad. Int. : Dee Wallace, Patrick Macnee, Dennis Dugan, Elizabeth Brooks... Dist. : U.C.G.

IZBAVITELJ (La Nuit de la métamorphose) (P.)

Yougoslavie. Réal. : Krsto Papic. Scén. : Ivo Bressan, Zoran Tadic, K. P. Ph. : Ivica Rajkovic. Prod. : Jadran Film/Croatia Film. Int. : Ivica Vidovic, Mirjana Majurec, Relja Basic, Fabijan Sovagovic... Dist. : Shelltrie.

MOTHER'S DAY (A.)

Etats-Unis. Réal. et scén. : Charles Kaufman. Ph. : Joe Mangine. Mus. : Phil Gallo, Clem Vicari. Prod. : Michael Kravitz, C.K. Int. : Nancy Hendrickson, Deborah Luce, Holden McGuire, Billy Ray McQuade...

LA PAURA (Frayeurs) (P.)

Italie. Réal. : Lucio Fulci. Scén. : Dardana Sarchetti, L.F. Ph. : Sergio Salvati. Mus. : Fabio Brizzi. Prod. : Dania Film/Medusa Distribuzione/National Cinematografia. Int. : Christopher George, Katherine McColl, Carla de Mejo, Jante Algren... Dist. :

PROM NIGHT (Le Bal de l'horreur) (P.)

Etats-Unis. Réal. : Paul Lynch. Scén. : William Gray d'après une histoire de Robert Gunza, Jr. Ph. : Robert New. Mus. : Carl Zitter, Paul Zaza. Prod. : Peter Simpson. Int. : Jamie Lee Curtis, Leslie Nielsen, Casey Stevens, Antoinette Bower... Dist. : Coline.

RESURRECTION (A.)

Etats-Unis. Réal. : Daniel Petrie. Scén. : Lewis John Carino. Ph. : Mario Tosi. Mus. : Maurice Jarre. Prod. : Renée Missell, Howard Rosenman. Int. : Ellen Burstyn, Sam Shepard, Robert Blossoms, Richard Farnsworth... Dist. : C.I.C.

SCARED TO DEATH (P.)

Etats-Unis. Réal. : Bill Malone. Scén. : B.M. d'après une histoire de Robert Short et B.M. Ph. : Patrick Prince. Mus. : Tom Chase, Ardell Hake. Prod. : B.M./Lone Star Production. Int. : John Stinson, Diana Davidson, David Moses, Toni Jannotta...

SETTE NOTTE IN NERO (l'Emmurée vivante) (P.)

Italie. Réal. : Lucio Fulci. Ph. : Sergio Salvati. Mus. : Vincenzo Tempera, Fabio Bixio, Claudio Frizzi. Prod. : Cinecompany. Int. : Jennifer O'Neill, Gabrielle Ferzetti, Gianni Garko, Marc Porel...

SOMEWHERE IN TIME (A.)

Etats-Unis. Réal. : Jeannot Szwarc. Scén. : Richard Matheson d'après son roman « Bid Time Return ». Ph. : Isidore Mankofsky. Mus. : John Barry. Prod. : Stephen Deutsch. Int. : Christopher Reeve, Jane Seymour, Christopher Plummer... Dist. : C.I.C.

TERROR EYES (A.)

Etats-Unis. Réal. : Ken Hughes. Scén. : Ruth Avergon. Ph. : Mark W. Irwin. Mus. : Brad Fiedel. Prod. : Larry Babb, Ruth Avergon. Int. : Rachel Ward, Leonard Mann, Drew Snyder, Joseph R. Sicari...

TERROR TRAIN (Le Train de la terreur) (A.)

Canada. Réal. : Roger Spottiswoode. Scén. : T. Y. Drake. Ph. : John Alcott. Mus. : John Mills-Cockell. Prod. : Harold Greenberg. Int. : Jamie Lee Curtis, Ben Johnson, Hart Bochner, David Copperfield... Dist. : Artistes Associés.

TIME SLIP (Sengoku Jieitai) (A.)

Japon. Réal. : Mitsumasa Saito. Scén. : Toshio Kamata. Ph. : Iwao Isayama. Mus. : Kentaro Hada. Prod. : Haruki Kadokawa. Réal. bataille : Sony Chiba. Int. : Sony Chiba, Isao Natsuki...

I VIAGGIATORI DELLA SERA (P.)

Italie. Réal. : Ugo Tognazzi. Scén. : U.T. Sandro Parenzo d'après un roman d'Umberto Simonetta. Ph. : Ennio Guarnieri. Mus. : Toti Soler, Xavier Battles. Prod. : Juppiter Generale Cinematographica. Int. : U.T., Ornella Vanoni, Corinne Cléry, William Berger...

WARNING (Terreur extra-terrestre) (P.)

Etats-Unis. Réal. et prod. : Greydon Clark. Scén. : Lyn Freeman, Daniel Grodnik, Ben Nett, Steve Mathis. Ph. : Dean Cundey. Mus. : Dan Wyman. Int. : Jack Palance, Martin Landau, Tarah Nutter, Christ Nelson...