Document généré le 15 juin 2025 17:49

Ciné-Bulles

Le cinéma de Ken Russell
Du sublime au service du kitsch

Jean-Philippe Gravel

Volume 28, numéro 3, été 2010

URI : https://id.erudit.org/iderudit/61291ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gravel, J.-P. (2010). Le cinéma de Ken Russell : du sublime au service du kitsch. *Ciné-Bulles*, *28*(3), 16–21.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Du sublime au service du kitsch

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Le critique, dans ses démarches, connaît parfois des hasards heureux : ainsi le texte que vous allez lire était déjà achevé quand nous avons appris que le festival Fantasia et la Cinémathèque québécoise rendraient hommage cet été à l'enfant terrible du cinéma britannique. Nous avions souhaité, au départ, raviver le désir du cinéphile pour une œuvre que nous jugions importante et particulièrement mal distribuée; aussi, on se réjouit doublement que la Cinémathèque, en particulier, ouvre ses portes aux débordements de son imaginaire baroque.

Relatons donc quelques faits. Henry Kenneth Alfred Russell est un cinéaste anglais qui se taille une scandaleuse notoriété au cours des années 1970 : célèbre, en outre, pour avoir porté à l'écran le roman de l'épicurien D. H. Lawrence, *Women in Love*, en 1969, puis *Les Diables de Loudun* d'Aldous Huxley, deux ans plus tard (**The Devils**). La musique et les musiciens l'intéressent particulièrement : extravagant biographe (si l'on peut encore parler de biographie) de Tchaïkovski (**The Music Lovers**, 1970), de Gustav Mahler (**Mahler**, 1974) et de bien d'autres, il porte aussi à l'écran *Tommy* (1975), l'opéra rock du groupe The Who, qui fait de lui l'idole de la cinéphilie baba cool à tendance zulawsko-jodorowskienne. Du haut des films de sa période faste (soit de 1969 à 1975), c'est toute une aventure du cinéma qui nous contemple. Ultime période d'excès et de liberté, d'un cinéma d'auteur jeté dans l'ultraviolence débauchée de Peckinpah ou dans les fantaisies peinturlurées et décadentes de Fellini (**Satyricon**, **Casanova**...) : grands moyens, grande dépense, vulgarité garantie et spectacle absolu. Les temps ont bien changé et on s'en ennuie.

Pour Ken Russell, les bonnes années cessent de bonne heure et brutalement lorsque, surfant sur la crête du succès de **Tommy**, il aligne deux désastres financiers : **Lisztomania** (1976) et surtout **Valentino** (1977), une production hollywoodienne qui tourne au cauchemar et qui sera, selon lui, la plus grande erreur de sa vie. Dès lors classé parmi les « insolvables », il est tout de même engagé par la Warner (faute d'avoir réussi auprès de Pollack, Scorsese, Welles et beaucoup d'autres) pour s'occuper d'un scénario de Paddy Chayefski, **Altered States** (1980). Dans un caisson de flottaison, le Dr Jessup (William Hurt) expérimente des drogues hallucinogènes pour régresser vers des états antérieurs, primitifs, de la conscience humaine. Sous l'effet de ces substances et de la privation sensorielle, il va halluciner des passages de l'Apocalypse, subir des mutations génétiques, devenir un Néandertalien pourchassé dans une ville et libérer des forces aux confins du *Big Bang*. Saisi par un *flash-back* qui risque de le changer pour de bon en protoplasme cosmique, il est sauvé — devinez comment? — par l'amour de sa femme. C'est merveilleux, pétaradant, psychédélique et psychotronique; ça ébouriffe, c'est ridicule, séduisant et complètement « viré su'l'top » : du cinéma expérimental entre deux tranches de

Stop Thief!... (env. 1955) — Photo : Ken Russell / TopFoto.co.uk
Policier monté sur des échasses à ressorts poursuivant un voleur qui s'enfuit avec son butin. Il s'agit en fait d'un autoportrait puisque Ken Russell (qui joue le rôle du policier) était le seul à pouvoir courir avec ce genre d'échasses.

série B, de blabla pseudo scientifique et d'exaltation sexuelle. Bref, c'est du Ken Russell et bien que le Dr Jessup ne soit pas un artiste comme ceux auxquels il nous a habitués, il est exalté comme eux, prométhéen comme eux, obsédé par sa quête, consumé, visionnaire et dysfonctionnel comme eux.

Altered States aurait pu annoncer le retour de Russell, mais ce ne fut pas le cas. Ses films des années 1980, comme **Gothic** (1986, un film d'horreur sur la genèse du *Frankenstein* de Mary Shelley) et **Salome's Last Dance** (sur la présentation de la pièce *Salome* d'Oscar Wilde dans un bordel) comportent leurs bons moments, sans toutefois parvenir à garder le souffle[1]. D'autres sombrent dans l'obsession morbide, tels **Crimes of Passion** et **Whore**, des histoires de prostitution où la chair est bien triste. À partir de 1990, c'est pire : autant dire un désert, quoique particulièrement prolifique, Russell n'hésitant pas à accepter n'importe quelle commande ou à avoir recours aux méthodes fauchées du film maison pour tourner. Quelques produits convenus, une poignée de films pour la télévision, des contributions à une série de courts métrages érotiques légers ponctuent cette dégringolade faite de tout et de n'importe quoi, comme **Mindbender**, une biographie d'Uri Geller, le « médium » qui tordait les cuillers soi-disant par la seule force de son mental : à la fin, le vrai Geller apparaît et invite le spectateur à apposer ses mains sur son téléviseur. Concentrez-vous, enrichissons le monde d'ondes positives...

Or les « bons » films de Russell comptent parmi ceux que j'ai le plus de plaisir à montrer aux gens

1. Mentionnons encore **The Rainbow** (1989) et **Lair of the White Worm** (1988), exercices modestes mais d'un intérêt plus soutenu : adaptation de T. H. Lawrence (et *prequel* à **Women in Love**) pour l'un, film d'horreur débridé à petits moyens, pour l'autre, d'après un récit de Bram Stoker.

qui ne le connaissent pas. En avoir subi les assauts durant l'âge tendre et influençable de l'adolescence fait excuser bien des abus : si je ne peux, aujourd'hui, m'empêcher de regarder la plupart de ces films avec un grain de sel, je constate malgré tout, à la lumière de mes petites projections-tests, que sa camelote fait encore parfaitement effet. L'hystérie russélienne subjugue les sens aussi bien aujourd'hui qu'hier.

C'est que les films de Russell élaborent une poétique qui semble en perte de vitesse dans le cinéma contemporain. Peu théorique, mais farouchement sensualiste, son attaque vise à saturer les sens et l'esprit. Montage serré, imagerie surréaliste, couleurs primaires, cacophonie musicale, caméra mobile, hystérie des acteurs et symboles peu subtils composent un mélange explosif où le sublime côtoie le grotesque, le lyrisme la cruauté. On serait tenté de dire que son goût du baroque évoque Greenaway, sans l'esprit de système; sa symbolique blasphématoire, Buñuel (celui de **L'Âge d'or** et du **Chien andalou**) sous amphétamines. Sans oublier Fellini...

Ken Russell at the BBC : les années de formation

En 2008, le coffret DVD *Ken Russell at the BBC* paraît dans un concert d'éloges qui salue, à juste titre, le manque qu'il comble dans l'appréciation de son œuvre. Comme condensé (en 6 films, sur une trentaine) de ses 10 ans de service à la télévision d'État (1959-1969), il offre un témoignage précieux — presque une pierre de rosette — de l'éclosion de son talent, qu'on imaginait peu flexible aux diktats des programmes éducatifs. Et pourtant!

Après avoir tâté du ballet et du photoreportage, Russell n'est, à 32 ans, qu'un débutant lorsqu'il présente, vers 1958, ses courts métrages à Huw Weldon, en charge de l'émission culturelle *Monitor* à la BBC. Leur originalité pique suffisamment l'intérêt de Weldon pour que ce dernier l'engage, malgré ses réticences : Russell, en effet, n'aura de cesse de prendre des libertés avec les contenus qu'on lui impose. Entre ses mains, les courants artistiques et les créateurs font rapidement figures de tremplins pour d'extravagantes envolées formelles offertes en contrepoint de la matière qu'il traite. « La forme de ce genre de documentaire se réduisait alors à de vieux clichés. Je voulais, moi, habiller les gens en costumes d'époque et [tourner] de façon complètement irréelle, de sorte que le résultat paraisse plus réel que jamais, en imposant par le fait même cette façon de faire du cinéma dans le cadre d'un programme académique d'intérêt public », raconte-t-il dans l'entrevue offerte en bonus dans le coffret.

Influencé par des films comme **Häxan, la sorcellerie à travers les âges** (Benjamin Christensen, 1922), Russell devient le chantre d'une pratique documentaire métissée, dérivée et hybride, où le « contenu éducatif » (toujours de rigueur), assuré par le commentaire *off*, s'étaye d'une imagerie de plus en plus extravagante. Première transgression : sa biographie du compositeur Edward Elgar (**Elgar**, 1962) manipule les archives avec ironie et emploie des acteurs — à condition, dira Weldon, qu'il n'y ait pas de dialogues — pour des scènes reconstituées. La popularité du film (qui relance l'intérêt pour la musique d'Elgar) encourage Russell à suivre sa bonne étoile sur les sentiers de l'artifice. Dans **The Debussy film** (1965), non seulement les acteurs ont-ils le droit de parler; c'est tout le projet qui prend la forme emboîtée du « film dans le film » (à la **8½** de Fellini, 1963), où l'existence de Debussy devient, entre les prises, l'objet de débats et d'échanges entre un cinéaste fictif et ses comédiens.

De ses portraits d'Henri Rousseau (**Always on Sunday**, 1965) et d'Isadora Duncan (**Isadora Duncan, the Biggest Dancer in the World**) ou des derniers moments du compositeur Frederick Delius (**Song of Summer**, 1968), la nature documentaire des films est détournée au profit d'une approche propre à la « fiction documentée » et au portrait impressionniste. Russell fait comprendre entre les lignes que ses sujets sont aussi ses jouets et que leur création compte autant (sinon moins) que le regard qu'il porte sur eux. Aussi, dans **Dante's Inferno** — qui ne traite pas de l'auteur de la *Divine comédie*, mais du peintre et poète préraphaélite anglais Dante Gabriel Rossetti —, une frontière semble irrémédiablement franchie : pour traduire les remords du peintre hanté par la mort de sa femme, Russell propose des séquences fantastiques où elle lui apparaît en rêve, dans un décor chargé de symboles religieux. Ce désir de mettre à nu l'inconscient de ses personnages (vedettes, artistes et génies), d'ouvrir une fenêtre (de projection) sur leurs complexes et leurs cauchemars, sera le trait dominant des films de son apogée : films d'un auteur qui, pour créer, semblait devoir s'instituer en rêveur des rêves et des cauchemars des autres, entre l'artiste et le vampire, tel cet incube qu'on voit penché sur le sommeil de Mary Shelley, 27 ans après cette période documentaire, dans l'une des bonnes scènes de **Gothic**... (J.-P. G.)

Quelques films de Ken Russell : **Valentino**, **Women in Love**, **Salome's Last Dance** et **Crimes of Passion**
Photos : Cinémathèque québécoise

Ses films doivent aussi leur intérêt à l'air du temps : impossible de les arracher de la turbulence des *sixties* et de ses suites : émancipations de toutes sortes (des femmes, des Noirs, des homosexuels), mobilisations contre la guerre, sophistication croissante de la musique rock (qui devient « progressive »), drogues et mystiques en tous genres. Le cinéma accuse le coup en exacerbant ses atours sensuels, tant dans la violence extrême que dans un érotisme de plus en plus cru. En cette époque où la provocation semble un mot d'ordre, Russell marque un grand coup avec son adaptation de *Women in Love*. Il devient un réalisateur à la mode, capable de créer le scandale : la scène de lutte gréco-romaine en nu intégral entre Oliver Reed et Alan Bates fait parler d'elle et passe pour l'une des premières du cinéma commercial à lever le tabou de la nudité masculine frontale, sinon celui de l'homosexualité.

Au cours des années 1970, le *biopic* déjanté tendance psychodrame demeure sa spécialité; on lui reproche de malmener ses modèles. Entre ses mains, le « génie créateur » est forcément convulsif et traumatisé. Le sculpteur Henri Gaudier-Brzeska dans **Savage Messiah**, ainsi que Tchaïkovski dans **The Music Lovers** et, dans une moindre mesure, Gustav Mahler dans **Mahler**, passent par cette moulinette. Il en ressort des portraits plus grands que nature, quoique souvent en bas de la ceinture; portraits, enfin, imprégnés de sensibilité pop,

comme si Russell cherchait à les plier au goût du jour en en faisant des idoles en puissance. L'argument de vente convainc — il intéresse le public à leurs œuvres —, mais demeure contesté : on reproche à Russell de ressasser des clichés par la lentille grossissante du détail ridicule ou sordide et d'ainsi « salir » ses sujets.

Miroir aux alouettes de nos adolescentes ambitions narcissiques, station de correspondance entre l'être et sa transformation en cliché, le cinéma de Ken Russell est peut-être un exemple du sublime qu'il est possible d'atteindre dans le kitsch.

Cela n'est pas complètement faux, mais il me semble que cette approche soit une conviction chez Russell, qui révèle une certaine complicité avec les conceptions freudiennes de l'œuvre d'art. Freud décrit l'art comme un moyen que l'artiste se donne pour rendre acceptables et émouvants les contenus refoulés de son inconscient : fantasmes, traumas et autres choses inavouables. En donnant son œuvre en pâture, il permet au public de vivre à son tour cette libération et de trouver du plaisir dans les contenus normalement refoulés de son âme. Mais Russell tire une conclusion bien personnelle de cette idée, car dans ses films, plus l'âme créatrice sera torturée, plus grande sera l'œuvre.

Cette proposition atteint son paroxysme dans **The Music Lovers**, portrait fantasmé de Tchaïkovski (1970) que Russell présente à ses financiers comme l'histoire « d'un compositeur homosexuel qui épouse une nymphomane ». La scène où Tchaïkovski interprète la première fois en public son fameux *Concerto pour piano en si bémol mineur* est un sommet de sa technique narrative : pendant que Tchaïkovski (Richard Chamberlain) sue sang et eau sur le clavier, Russell entrecroise adroitement les images mentales du compositeur avec les rêveries et les souvenirs auxquels s'abandonnent les trois femmes qui se le disputeront au cours du film. Alors que sa sœur Sasha — liée à son frère par une passion proche de l'inceste — rêve d'images idylliques qui ne manquent pas de guimauve, Nina, la future (et nymphomane) épouse, anticipe (ou revit) ses derniers et grotesques fiascos amoureux, pendant que la riche mais fragile Nadeja Von Meck, sa future mécène, peine à contenir ses transports. Entre le rêve et la réalité, entre le passé, le présent et un futur qui s'imagine, les images s'enchaînent en rigoles autour de la musique dont elles épousent les contours légers ou tumultueux. Pendant une vingtaine de minutes, Russell atteint la grâce d'un cinéma sans paroles, proche du flot de conscience, et laisse à la musique le soin d'orchestrer l'enlacement du tout. En matière de montage, c'est une démonstration magistrale, d'autant que son dynamisme rachète souvent des moments pastoraux d'un kitsch affirmé.

On aura compris que le cinéma de Russell est antiréaliste — et se situe même aux antipodes du réalisme et de tout principe de fidélité contingente au « réel ». Ce n'est pas pour rien que le personnage de **Tommy**, l'un des films de Russel où l'hallucination prédomine, est sourd, muet et aveugle. Tout comme le Dr Jessup (William Hurt dans **Altered States**) prive ses sens de tout stimulus extérieur pour mieux « triper » dans son caisson isolant, les images du cinéma de Russell essaient d'immerger le public dans un état second. Ce n'est plus la réalité de tous les jours, mais cette hyper réalité qui, dans le droit fil des convictions des surréalistes (ainsi que des créateurs ou des amateurs de drogues hallucinogènes, il faut le dire), accorde au rêve ce caractère de vérité fondamentale de l'expérience humaine que les apparences du réel dégagent rarement...

Cela ne va pas sans expliquer les libertés que s'accorde Russell quand il puise dans un matériau qui a quand même des assises historiques. Ce qui fait, par exemple, la grande réussite de **The Devils** (voir encadré), c'est qu'il relate des faits rigoureusement documentés dans un décor complètement irréel. La musique de Mahler ou de Tchaïkovski existe bien; mais Russell ne se sent pas tenu d'être fidèle à leur biographie parce qu'il cherche, en premier lieu, à se servir de leur musique comme d'un tremplin pour mettre en scène les transports de son imagination — ou de l'imagination de ses personnages, ce qui est plus ou moins la même chose.

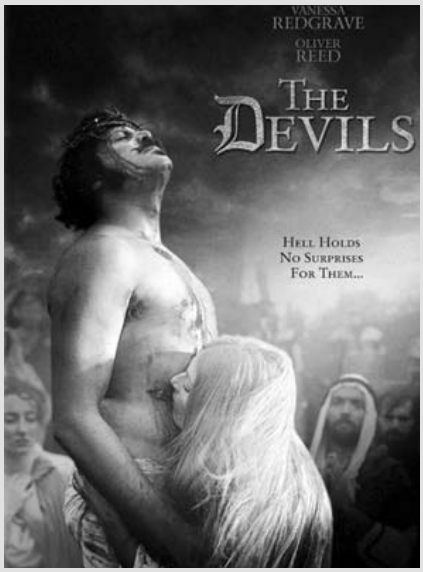
De fait, pour un auteur qui a été à ce point obsédé par les ressorts douloureux de la création artistique et qui s'est presque promulgué en psychanalyste sauvage de l'inconscient des artistes, le cinéma de Ken Russell ne révèle pas grand-chose de la véritable nature du travail créateur. À l'inverse du temps, des repentirs, du piétinement qu'il demande, Russell

préfère l'image d'un front penché sur une partition musicale griffonnée à la vitesse (improbable) de l'éclair de génie. Et quels transports cette image ne cause-t-elle pas chez l'âme enfiévrée qui la regarde! Puisque, chez Russell, il n'y a pour ainsi dire aucune distance entre l'éclair de génie et le coup de foudre, l'œuvre d'art (et sa création) subjugue l'esprit à la façon d'une tonne de briques ou d'une attaque d'apoplexie : le ravissement est immédiat, toutes affaires cessantes, et déclenche aussitôt dans l'esprit un défilé d'images grotesques à la facture incontestablement, russellienne...

Il en résulte un cinéma qui, à son meilleur, est traversé de remarquables fulgurances. Le public, peu gêné de concevoir encore le cinéma comme une extraordinaire machine à rêves, sera nourri à satiété — même si tout cela procède du plaisir coupable, au moins depuis qu'il existe, pour ce genre de démarche, une appellation peu flatteuse : le kitsch — ou « la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion », comme l'écrit si bien Hermann Broch. Miroir aux alouettes de nos adolescentes ambitions narcissiques, station de correspondance entre l'être et sa transformation en cliché, le cinéma de Ken Russell est peut-être un exemple du sublime qu'il est possible d'atteindre dans le kitsch. Un recyclage d'idées reçues, certes, mais si intense et (surtout) si méprisant envers quelque forme de contrainte que ce soit (qu'il s'agisse de la référence historique, de la peur du ridicule ou des critères du bon goût) qu'il le transcende et en fait une ode flamboyante à la liberté.

Un bien diabolique chef-d'œuvre

Des ursulines nues s'abandonnent à une orgie en brûlant leurs missels, des touristes s'amusent au spectacle d'un exorcisme obscène, l'Inquisition condamne un innocent qu'elle torture puis brûle vif sur la place publique : pour une fois, chez Russell, ces scènes ne sont pas le rêve d'un poète, mais l'illustration assez fidèle d'un épisode historique. Dans **The Devils**, sorti trois ans avant **The Exorcist**, le Diable n'est pas un ange cornu issu d'un enfer de soufre, mais une entité politique. Les historiens et les artistes qu'inspirait déjà l'affaire de la « Possession de Loudun » (Michel de Certeau, Krzysztof Penderecki, Aldous Huxley, etc.) s'entendaient pour dire que le prêtre Urbain Grandier avait fini au bûcher en 1634 non pas parce qu'il avait ensorcelé un couvent, mais parce qu'il refusait de céder sa ville au pouvoir centralisateur de Louis XIII et du cardinal de Richelieu. Aussi, **The Devils** s'en prend-il aux mécanismes des procès politiques travestis en chasses aux sorcières, aux pouvoirs qui arrivent à leurs fins en exploitant la crédulité publique et son goût du scandale. Les anachronismes délibérés du film — l'Inquisition costumée comme le Ku Klux Klan, l'apparition d'un exorciste en sosie de Mick Jagger — ramènent la mémoire aux traumas, encore frais, des assassinats perpétrés par Charles Manson et du concert meurtrier des Rolling Stones à Altamont. En 1970, l'utopie *Peace and Love* des *Sixties* vire au *bad trip*; c'est aussi cela que **The Devils** porte à l'attention. Semblant conçu dans un intense accès de fièvre — au terme duquel Russell dira avoir perdu la foi — ce film « sur » un scandale sera jugé trop scandaleux pour circuler en l'état. On en trouve des versions plus ou moins tronquées en cassette, ainsi qu'un DVD semi-officiel réputé pour être assez mal restauré, mais



la Warner, bégueule, n'ose pas encore distribuer en DVD cette patate chaude qui demeure malgré tout le chef-d'œuvre absolu de Ken Russell et, selon ses dires, son seul film politique. (J.-P. G.)