

Le couple en crise Peintres du mal de vivre

Jean-François Hamel

Volume 28, numéro 3, été 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/61295ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hamel, J.-F. (2010). Compte rendu de [Le couple en crise : peintres du mal de vivre]. *Ciné-Bulles*, 28(3), 50–53.

Peintres du mal de vivre

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

On peut affirmer sans trop se méprendre qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma change et ne sera plus jamais le même. Les années qui suivent ce conflit voient l'avènement d'une nouvelle génération de réalisateurs qui, de diverses manières, sont marqués par les horreurs qu'il a révélées. Dans les années 1960, alors que la guerre n'est plus qu'un souvenir, le cinéma d'auteur européen se tourne vers des thématiques qui traitent de la désillusion et du désespoir que ressentent les individus désormais confrontés à un monde où les repères traditionnels s'effondrent peu à peu et où l'absurdité de l'existence semble s'affirmer chaque jour davantage. Au centre de cette remise en question se dresse le couple, devenu l'incarnation, pour plusieurs cinéastes, de la crise que traverse la société occidentale moderne. Chez ces auteurs, l'institution du couple est envisagée non pas comme une représentation de l'amour, mais tel un objet d'étude qui leur permet de dépeindre les déboires de l'homme et de la femme modernes, incapables qu'ils sont de communiquer ou de s'aimer. Pessimiste et sombre dans sa description des rapports conjugaux, leur cinéma est par essence exigeant, difficile, mais surtout existentiel.



Gertrud

Intéressé par la question du couple en crise, le cinéaste Jean-Luc Godard en fera un thème récurrent tout au long de sa carrière et l'abordera de multiples façons. Constamment investie par son rapport à la violence, qu'elle soit physique, verbale ou sexuelle, cette remise en question traverse tout son œuvre, évolue, change, mais trouve néanmoins son point culminant assez tôt dans sa carrière, en 1963, dans **Le Mépris**. Le film, adapté d'un roman d'Alberto Moravia, raconte, sur fond de tournage de *L'Odyssée* d'Homère par Fritz Lang, la désintégration du couple formé par Paul et Camille. Unis — du moins, en apparence — lors de la célèbre scène d'ouverture qui les montre au lit alors qu'ils échangent des mots tendres et affectueux, ils sont rapidement confrontés à l'échec de leur relation. Camille, devant la faiblesse de son mari, scénariste de Lang, développe peu à peu un sentiment de mépris à son endroit; elle est incapable d'accepter ce que Paul devient; autrefois écrivain de théâtre, il est maintenant un simple fonctionnaire de l'art pour qui l'argent est l'unique source de motivation. Tout le récit se construit autour des gestes et des décisions de Paul, auxquels Camille réagit violemment. Une étrange dynamique

s'installe entre eux; les conflits du couple sont, à partir du moment où Paul accepte l'offre du producteur de scénariser *L'Odyssee*, inévitables et de plus en plus récurrents.

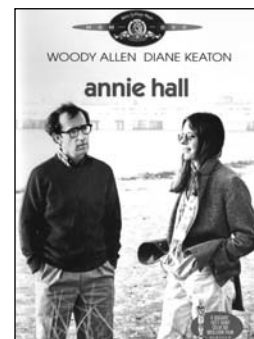
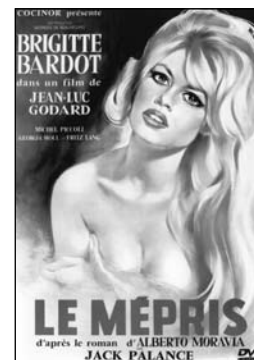
Durant la longue séquence centrale, alors que le couple se défait sous le regard du spectateur, lentement, leur conversation traduit leur incapacité à discuter et l'échec de leur relation devient inéluctable. À cet instant où rien n'est plus possible, Paul et Camille, assis à une table l'un en face de l'autre, n'apparaissent jamais dans le même plan; Godard passe de l'un à l'autre dans un mouvement de caméra latéral, sans raccord, pour mieux montrer l'éloignement du couple, son déchirement dans cet espace commun qu'ils partagent pourtant. Toute la mise en scène, dans ce segment du film, traduit leur profond isolement : les murs semblent empêcher toute communication et l'appartement, filmé en plans larges, donne l'impression d'emprisonner les personnages dans leur mal de vivre. Constamment en mouvement dans l'espace, Paul et Camille sont rarement cadrés ensemble, en train de se regarder ou de parler. Godard expose, par la mise en scène et le montage, l'impossibilité de quelque rapprochement que ce soit entre eux et l'éminence de leur rupture.

L'Éclipse (*L'Eclisse* en version originale italienne), réalisé un an auparavant par Michelangelo Antonioni, commence par une scène similaire à celle du **Mépris** qu'on vient d'évoquer. Une femme, Vittoria, lasse de son existence avec un homme qu'elle ne semble plus aimer, décide de le quitter. Cela se passe dans leur maison. La conversation du couple traduit non pas une tentative de réconciliation, mais plutôt, comme chez Godard, un vide abyssal, comme si les mots prononcés par l'un et par l'autre n'étaient en fait que du silence. Chez Antonioni, le silence est primordial; ses personnages, malheureux, souffrant d'incompréhension, s'expriment rarement. Seuls, ils n'arrivent guère à se dévoiler, préférant garder pour eux leurs envies et leurs buts, qui peu à peu disparaissent. Dans ce film, comme dans tout le cinéma d'Antonioni, on est confronté à un monde aliéné, qui se cherche. Le cinéaste italien partage avec Godard une même vision de l'époque à laquelle ils appartiennent, marquée par la technologie, le capitalisme et l'éclatement des valeurs traditionnelles, que tous deux évoquent à travers le couple. Ce couple, on le voit dès le début de

L'Éclipse, ne peut plus exister tel qu'il était auparavant; l'individualisme, chez Antonioni, provoque cette remise en cause.

Vittoria, après avoir quitté le domicile conjugal, rencontre un jeune homme, Piero, beau et énergique. Il spéculé à la bourse. Le renouveau qu'elle espère et qu'elle veut ne se produit pas; le sentiment d'impuissance devant une vie qu'elle trouve ennuyante la frappe encore. Désirant trouver l'amour, elle ne rencontre en fait qu'un individu narcissique, matérialiste et incapable d'éprouver pour elle une émotion véritable. Le couple, ici, n'est qu'une esquisse, il n'est même pas, comme dans **Le Mépris**, en train de se déconstruire; en fait, il ne parvient pas, dans cet univers froid et mécanique où l'accomplissement professionnel devient plus important que l'épanouissement personnel, à se former, à prendre vie. Ici, il n'y a guère plus qu'une jeune femme qui désespère devant son incapacité à vivre quelque chose d'humain, qu'il s'agisse d'amour ou d'amitié. Ce couple absent prend tout son sens dans la séquence finale de **L'Éclipse**, à la fois majestueuse et symbolique, où ni Vittoria ni Piero n'apparaît. Antonioni produit des images d'une incroyable force à partir de ce lieu où les deux personnages devaient se rencontrer. Mais rien ne se passe. Le néant et le vide sont les seules présences; le couple, quant à lui, règne par son absence. Cette ultime scène du film incarne la profonde crise qui marque les rapports conjugaux, réduits à une mort certaine. Et là où Godard montre la chute, la lente descente vers l'inévitable rupture, Antonioni évoque plutôt l'espoir devenu désespoir; dans les deux cas, le couple ne peut plus être.

Dans les années 1960, Carl Dreyer, en fin de carrière, avec dans sa besace quelques chefs-d'œuvre dont **La Passion de Jeanne d'Arc** et **Ordet**, réalise un dernier film, **Gertrud**, adapté d'une pièce de théâtre. Sorti en 1964, ce film déconcerte par son classicisme, par sa mise en scène statique et par son ton tragique qui sonne faux, surtout lorsqu'on le compare aux films de la Nouvelle Vague alors en vogue. Pourtant, le film de Dreyer, et l'histoire qu'il raconte, est profondément moderne et l'on ne peut plus d'actualité. Son personnage principal est une femme fière, indépendante et idéaliste. Laissant derrière elle un mariage malheureux, elle part à la recherche du grand amour, mais sa quête, comme celle de Vittoria dans **L'Éclipse**, semble rapidement





L'Éclipse, Scènes de la vie conjugale et Annie Hall

vouée à l'échec, malgré une brève amourette qui ne la satisfait guère. La façon qu'a Dreyer de traiter le couple diffère sensiblement de celle de Godard et Antonioni. Dans **Gertrud**, le cinéaste danois brosse un portrait intimiste et introspectif de sa protagoniste. En effet, la métaphore du couple comme incarnation de l'aliénation sociale est moins présente chez Dreyer, qui s'intéresse davantage à la psychologie des personnages que Godard et Antonioni. Dans ce film, les rapports qu'entretient Gertrud avec les hommes sont, comme chez Antonioni, tristes et étouffants, mais il n'y a pas chez Dreyer cette vue de l'intérieur (le couple) pour montrer l'état du monde extérieur (la société).

Ce qui se dégage de **Gertrud**, c'est le constat d'un échec. Comme dans **L'Éclipse**, la structure narrative du film de Dreyer expose le chemin que parcourt cette femme afin de combler ses attentes amoureuses et son désir de trouver dans le couple un certain bonheur. Désir qui ne sera jamais satisfait. Vittoria et Gertrud sont des femmes déçues, désillusionnées, mais qui aspirent à un idéal amoureux. Contrairement à Antonioni qui dépeint un monde peuplé d'individus solitaires qui accable le couple, le divise, Dreyer s'intéresse moins aux symboles, au sens des choses, qu'aux choses elles-mêmes; sa mise en scène, simple et théâtrale, laisse toute la place aux personnages et aux dialogues. L'image ressemble à une scène et la caméra pose un regard neutre sur l'action qui se déroule devant elle. **Gertrud** analyse les difficultés du couple liées ici, comme chez Antonioni, aux déceptions du personnage féminin entouré d'hommes incapables de répondre à ses attentes. Exemple par sa sobriété, le film de Dreyer n'en est pas moins pessimiste dans sa vision du couple, et sa modernité vient de son travail sur l'individualisme et ses conséquences néfastes sur le couple.

On ne pouvait traiter du sujet du couple et de la problématique qu'il pose dans le cinéma moderne sans évoquer la réflexion faite par Ingmar Bergman sur le thème des rapports humains. Il suffit de prononcer son nom pour évoquer un cinéma d'une grande austérité, dans lequel l'individu est en perpétuel combat contre ses propres démons, mais aussi contre une nature humaine où le mal guette à chaque détour. Les rapports entre les hommes et les femmes le fascinent par leur complexité; ils sont, à des niveaux divers, constamment traités dans ses

films. Dans **Scènes de la vie conjugale** (1973), le thème du couple est au cœur du récit. Tourné pour la télévision en 6 épisodes d'environ 49 minutes abordant chacun un thème, le film est aussi sorti à l'international dans une version cinématographique abrégée. La série télévisée était évidemment plus dense, plus riche, mais l'une comme l'autre sont d'une indéniable pertinence dans l'étude qu'elles font des déchirements d'un couple. Johan et Marianne, avec leurs enfants, semblent heureux en apparence. Le film commence ainsi : assis devant une journaliste, le couple expose sa vie bourgeoise, ses accomplissements professionnels et son bonheur. Mais comme dans **Le Mépris**, cette première scène cache une autre réalité, faite d'incommunicabilités, d'infidélités et de violence que le reste du film va lentement révéler.

C'est lorsque Johan apprend à son épouse qu'il a rencontré une autre femme et qu'il souhaite quitter la maison familiale que les choses prennent une tournure dramatique; le couple, en apparence parfait, dévoile ainsi sa vulnérabilité et son impuissance devant la volonté individuelle qui, comme on l'a vu chez Antonioni et Dreyer, devient prépondérante dans le monde moderne. La crise éclate à partir de cet instant. Bergman braque sa caméra sur le couple en train de se déchirer avec une précision chirurgicale. De scène en scène, son microscope ne cesse de se rapprocher de ces deux personnages, dévoilant la fragilité de leur relation. Comme Dreyer, le cinéaste suédois est plus intéressé par la dimension psychologique du couple, qu'il dévoile dans son intimité, que par sa dimension sociale dont il est le miroir. Bergman pousse à son paroxysme, dans **Scènes de la vie conjugale**, le cinéma d'introspection; les scènes les plus violentes sont montrées sans retenue et lorsque Johan et Marianne, incapables de se contenir, se disputent jusqu'à l'éclatement, la caméra reste là, à les regarder, et le spectateur, devant un tel spectacle, devient le témoin du couple dans ses derniers retranchements, et qui extériorise l'échec de leur relation par la colère, la frustration et la peine.

Comment ce thème du couple, pendant les années 1960, se présente-t-il dans le cinéma américain? Les réalisateurs européens modernes auront une indéniable attraction sur la nouvelle génération de cinéastes américains indépendants. La Nouvelle Vague, par exemple, a eu sa part d'influence sur un

film comme **Bonnie and Clyde** d'Arthur Penn et, plus tard, sur ceux de Martin Scorsese. Quant aux films d'un réalisateur comme Ingmar Bergman, intéressé par le couple, la souffrance et la mort, ils marquent profondément le cinéma de Woody Allen, cinéphile et grand admirateur de l'univers bergmanien. Certes sur un ton plus comique, avec une légèreté qu'on ne retrouve pas souvent dans les films européens qu'il estime, Allen s'intéresse lui aussi à la problématique des rapports conjugaux. **Annie Hall**, qu'il réalise en 1977, est probablement son premier film à aborder cette thématique comme sujet central. Allen y reviendra souvent, mais ici, plus que dans les films des décennies qui suivront, l'échec amoureux est au cœur du récit. Alvy, interprété par Allen, se questionne dès la séquence d'ouverture sur les raisons de sa rupture avec Annie. Et **Annie Hall** raconte leur histoire, leur rencontre, leurs disputes, le départ du personnage féminin pour la Californie et son retour à New York.

Névrotiques et dépressifs, les personnages d'**Annie Hall** semblent condamnés à passer d'une relation à une autre. Le couple, chez Allen, est possible, contrairement à ce que prétend un film comme **L'Éclipse**, mais il est instable. Peut-on vivre à deux et s'aimer pendant toute une vie? La vision du cinéaste américain est, comme celle de ses confrères européens, assez pessimiste. C'est ce qui semble lier tous ces cinéastes et tous ces films: un regard assez sombre sur le couple, incapable, semblerait-il, d'affirmer sa force et sa puissance dans un monde éclaté, divisé, où il n'existe d'unité que dans l'individu, toujours solitaire. Dans **Annie Hall**, c'est encore l'individualisme qui menace le couple et l'empêche de se solidifier. Dans la société de l'après-guerre où s'affirment comme jamais auparavant l'accomplissement professionnel et la valorisation de la réussite individuelle au détriment des structures sociales dont le couple est en quelque sorte la base, ce dernier est constamment confronté à l'éventualité de son échec. Comme s'il n'existait pas d'autres issues possibles. C'est ce constat, à la fois triste et lucide, qui semble traverser les films de tous ces cinéastes. ■