Document généré le 18 mai 2024 16:01

Séquences
La revue de cinéma

La liberté à l'épreuve au cinéma

Jean Collet

Numéro 44, février 1966

Cinéma et liberté

URI : https://id.erudit.org/iderudit/4534ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Collet, J. (1966). La liberté à l'épreuve au cinéma. *Séquences*, (44), 9–15.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1966

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/

Jean Renoir (à droite) dans **La Règle du jeu**

LA LIBERTÉ À L'ÉPREUVE AU CINÉMA

Jean Collet

Jean Renoir, le cinéaste, aime à raconter que son père, le grand peintre Auguste Renoir, avait une petite théorie pour peindre la destinée. Il l'appelait "la théorie du bouchon". La voici : pour lui, la vie était comme un fleuve. L'homme, un bouchon. Un bouchon pensant, un petit peu pensant . . . Alors, il lui vient l'envie de remonter le fleuve. Il lutte contre le courant. Et il crée des catastrophes. Car le bouchon peut bien de temps en temps donner un coup de barre à

gauche, un coup de barre à droite. Il ne peut pas remonter le fleuve. Telle était l'idée de la liberté que se faisait Auguste Renoir.

Sortir de son rôle

C'est une bonne image. Et c'est en retrouvant cette image dans sa propre expérience, et dans les personnages de ses films, que Jean Renoir a réalisé ses chefs-d'oeuvre. On sait l'influence, le rayonnement de Renoir sur tout le jeune cinéma français. En revoyant *La Règle du jeu,* on peut réfléchir aujourd'hui sur ce que représente la liberté dans l'oeuvre de Renoir.

On voit un aviateur, Jurieux. C'est un as. En 1939, il a traversé l'Atlantique sur un tout petit avion. Il a fait ça pour l'amour d'une femme. Et c'est ici très exactement que les choses se gâtent. Car il a beaucoup moins de chance avec l'amour de cette femme, qu'avec l'Atlantique et les avions. Renoir nous confie tristement : "C'est un bouchon-héros, ce n'est pas un bouchon-amoureux. C'est très différent . . ." Jurieux est sorti de son rôle. Il a transgressé "la règle du jeu". Sa vie, sa liberté, c'est de battre des records, ce n'est pas de chercher à séduire. Sortant de son "rôle", il va créer des catastrophes. Il va entrer dans le tragique.

Cette morale peut sembler bien amère. Renoir a-t-il si peu confiance en l'homme? Serait-il de ces moralistes étroits qui passent leur temps à cataloguer ce qui est permis et ce qui est défendu pour le plaisir de limiter l'homme, de le diminuer, de l'emprisonner?

Il suffit de regarder *La Règle du jeu* pour laisser tomber cette question. Parce que, dans *La Règle du jeu*, justement, les personnages font tout ce qu'un moraliste étroit leur interdirait de faire : *La Règle du jeu* est l'occasion d'un déchaînement des désirs les plus imprévus des personnages. C'est une sorte d'orgie.

Il serait vain de s'en plaindre ici, comme on a pu le faire parfois. Pourquoi? Parce que le cinéma n'est pas la vie. C'est un miroir très grossissant de la vie. Les cinéastes le savent, si certains moralistes semblent l'oublier. La fonction profonde du cinéma est justement de peindre des personnages qui en font plus que nous, des héros — pour le meilleur ou pour le pire — des êtres qui se dépassent, qui sortent de l'humaine condition. Renoir dirait : qui sortent de leur rôle.

Un banc d'essai

Nous ajouterions : le cinéma est donc le champ d'expérience privilégié de la liberté humaine. C'est le laboratoire de la liberté.

De même qu'on soumet un moteur d'automobile au banc d'essai, c'est-à-dire qu'on le fait tourner à

des régimes qu'il ne connaîtra jamais en usage normal, qu'on le pousse au-delà de ses limites de résistance, de même les héros de films doivent sortir du "régime normal", transgresser nos lois, franchir nos limites. Le cinéma est fait, comme dirait Cocteau, pour nous montrer "jusqu'où on peut aller trop loin". Nous dirions : "Pour faire l'expérience de la liberté jusqu'au-delà de la liberté".

Evidemment, pour que cette expérience soit réussie, pour qu'elle soit utile à ceux qui la regardent, il faut un certain nombre de conditions. Pour ma part, j'en verrais deux qui me paraissent importantes : la première, c'est que le cinéaste respecte la liberté de ses personnages. La seconde, qu'il respecte la liberté des spectateurs.

Charlotte est libre. Jusqu'où?

Comment un cinéaste peut-il respecter la liberté de personnages qu'il a créés lui-même? Cette condition n'est-elle point paradoxale puisque les personnages n'existent que par le bon-vouloir de l'auteur? Pourtant tous les grands cinéastes reconnaissent — comme tous les grands romanciers — ce mystère de leur création : il y a toujours un moment où le personnage échappe à celui qui l'a imaginé, où il se met à vivre sa propre vie.

Et c'est là que commence l'expérience de la liberté. C'est là que le cinéaste n'a plus le droit d'intervenir : quand un acte est posé. Il faut en suivre les conséquences, aller au bout de ces conséquences, ne pas tricher, ne pas couper.

Dans *Une Femme mariée* de Jean-Luc Godard par exemple, on a l'impression que l'auteur peint un personnage pour lequel il n'éprouve pas, au premier abord, une sympathie particulière. Charlotte est une pauvre femme sans cervelle, spontanée, impulsive, sans volonté. Elle fait tout ce qui lui passe par la tête. Une tête de linotte.

Que fait Godard? Est-ce qu'il la juge? Est-ce qu'il se dit : je vais la punir? Ou bien je vais la rendre heureuse? Absolument pas. Godard la suit, la regarde, la supporte. Et au fur et à mesure qu'elle avance, le film *se noue*. Il faut méditer ce mot banal. Cela veut dire que les actes du personnage limitent peu à peu son devenir. Il suffit de déchiffrer ce devenir, de l'éclairer. Cette femme qui a cru pouvoir vivre légèrement entre son mari et son amant découvre qu'elle attend un enfant dont elle ne connaît pas le père. Elle pressent que son amant ne l'aime peut-être pas. Elle mesure ses illusions.

Le dénouement, dans le cinéma moderne, est le plus souvent une "élucidation". Autrement dit, le personnage prend conscience de ses

Pickpocket, de Robert Bresson

limites, de sa réalité et de ses rêves. Et cette frontière fragile, précaire, toujours difficile à reconnaître, c'est celle-là même de sa liberté : en-deçà il est encore possible de donner un petit coup de barre à gauche ou à droite, de redresser l'embarcation. Au-delà, c'est le domaine du destin, on est pris dans des forces contre lesquelles on ne tient pas. C'est le courant du fleuve qui prend le dessus.

Le drôle de chemin de Robert Bresson

L'oeuvre entière de Robert Bresson est un exemple admirable de cette réflexion par le cinéma sur la liberté. Et en même temps de ce respect d'un auteur pour ses personnages. Valéry disait avant de se mettre au travail : *"Je vais me faire des surprises"*. Autrement dit, dans cette création, quelque chose — ou quelqu'un — va me résister, me dérouter. N'est-ce pas ce qu'exprime Robert Bresson quand il dit: *"J'aimerais rendre palpable que les chemins que nous prenons dans la vie ne conduisent pas toujours à destination. Je veux dire à la destination prévue"*.

Tel est le cas du *Pickpocket*. Il cherche la solitude. La solitude dans la foule. Il se croit libre parce qu'il vole les autres. Il croit les posséder. Mais on le sent prisonnier de ses mains. Ses mains lui échappent. Sa tête les suit. L'agilité du voleur-à-la-tire est sa prison. C'est, si l'on

peut dire, sa manie qui le mène.

Où donc ? L'échec ou le succès. L'alternative paraît simple, Ou il se fera prendre. Ou il réussira toutes ses entreprises. Pourtant, c'est vers une autre voie — imprévue — que s'engage le film : le pickpocket trouvera sa liberté dans une vraie prison. Car enfin là, subissant sa peine, il échappera au démon de ses mains, de son vice. Et là surtout il pourra reconnaître l'amour de Jeanne, trouver son bonheur hors de la solitude.

Tel est "le drôle de chemin" du pickpocket. Il impose deux remarques : la première, c'est que Bresson a parfaitement respecté le personnage qui va au bout de ses actes, au bout de lui-même. Quels que soient les pièges tendus par le scénario, ils sont seulement des révélateurs. Bresson s'en sert pour voir de quoi le personnage est capable. Le film est une épreuve. Ce que le pickpocket croyait être sa liberté — et nous avec lui — n'était pas la vraie liberté. Elle était ailleurs.

La seconde remarque, c'est que la peinture du vice sert ici de tremplin à l'exercice de la liberté. C'est en mettant d'abord le personnage hors-la-loi que Bresson le met sur un chemin où il pourra trouver sa liberté.

D'ailleurs, *Le Procès de Jeanne d'Arc* nous en offre la confirmation. Il serait trop facile en effet d'opposer les deux films : dans l'un, un gangster, dans l'autre une sainte. Oui, bien sûr. Mais nous sentons qu'ici c'est sans importance. Car en acceptant la seule règle d'aller au bout de tout acte posé, Bresson peut partir d'un gangster, d'un saint ou d'une femme du monde, l'expérience garde la même valeur. C'est le chemin qui compte. Non le point de départ ni le point d'arrivée qui sont toujours "à côté" de ce que nous voulions.

La liberté de Jeanne, c'est sa parole

Ainsi de Jeanne. Elle croit pendant tout le procès que des anges vont la délivrer. Grâce à quoi elle répond avec une insolence, une fermeté qui la conduisent au bûcher. C'est dans ce procès qu'elle se libère — dans le sens moderne que nous donnons à ce mot. Elle s'exprime tout entière sans la moindre réserve. Et c'est cette liberté — n'oublions pas qu'elle parle à de respectables théologiens — qui la fait mettre "hors-la-loi", qui la fait condamner.

Bresson, en intitulant son film "Procès", a bien mis l'accent sur cet affrontement, ce duel. Comme dans *Pickpocket* ou dans *Un Condamné à mort s'est échappé, Le Procès de Jeanne d'Arc* est cette recherche à tâtons d'une libération toujours au-

tre que celle prévue : la libération de Jeanne, ce sera tout ce qu'elle proclamera devant ses juges. Ce sera sa mort. Tel était son rôle. Et c'est en tentant de lui échapper qu'elle le jouera le plus parfaitement. C'est en croyant sauver sa vie, voler au secours du roi de France, qu'elle délivrera "son message". Non pas celui qu'elle croyait. Mais celui qui était inscrit dans sa destinée.

Nous pouvons deviner maintenant pourquoi un auteur doit respecter la libre trajectoire de ses personnages : c'est parce que la liberté se révèle toujours comme paradoxale. On l'attend ici. Elle est là. Elle est comme un oiseau farouche qui meurt dès qu'on croit l'avoir pris. On ne peut même pas définir, prévoir sa course. On ne peut que suivre.

Son rôle n'était pas celui qu'il croyait

La Vie à l'envers d'Alain Jessua montre bien ce paradoxe de la liberté. On y voit un homme qui semble échapper peu à peu à toutes les contraintes de la vie sociale. Il perd son travail, volontairement. Il abandonne sa femme. Il s'enferme en lui-même. On le prend pour fou. Dans la petite chambre de l'hôpital où on l'a mis, il jubile. On a l'impression qu'il est libre. Mais son dernier mot est troublant. Il a emporté dans sa cellule un magnétophone auquel il confie ses pensées : "Je les ai bien eus", s'écrie-t-il en conclusion.

Oui, en un sens. Mais sa joie, c'est de pouvoir le dire à son magnétophone. Nous le dire. Donc, cette libération par la solitude est absurde : au bout de cette solitude, il faut à ce héros un témoin — cette machine attentive — pour s'exprimer. Il avait besoin de cette présence, de notre présence, pour se libérer. Son rôle n'était pas celui qu'il croyait, celui de se cacher hors des regards de tous. Bien au contraire, c'était faire semblant de se cacher pour mieux se faire voir, proclamer son triomphe. Il croyait trouver sa liberté dans la solitude. Mais il la cherchait encore dans l'exhibition.

Le cinéma et la vie

Sans en avoir l'air, cette remarque nous a conduits à découvrir la liberté du spectateur. Car si *La Vie à l'envers* n'était pas un film, nous pourrions croire effectivement que son héros n'a besoin de personne pour être heureux (évidemment nous ne le saurions pas . . . mais sa liberté serait peut-être dans sa folie).

Par contre, dès que cette folie nous est livrée par le truchement de l'écran, elle nous prend à témoin. La solitude n'existe plus par le fait qu'il y a un film, et que ce film nous prend à parti. Je ne peux pas

La Vie à l'envers, d'Alain Jessua

croire à la libération d'un solitaire qui a besoin de raconter sa solitude pour en jouir.

C'est dans la conscience de cette distinction entre le film et la réalité que le spectateur éprouve sa liberté. La liberté du spectateur commence quand il se dit : je suis au cinéma. Elle est à son paroxysme quand il ressent — comme dans les films de Godard par exemple — cette incessante confrontation des mythes et de la vie, des illusions et de la réalité. Ainsi devant *La Vie à l'envers,* il y a cette ultime scène du film où je ressens l'illusion du personnage. Combien le film serait plus riche si, comme dans *Pierrot le fou* par exemple, je sentais à chaque scène ce passage du cinéma à la vie, de la vie au cinéma.

La liberté du spectateur du cinéma, ce n'est pas de refuser de se "laisser prendre", de marcher, d'être ému. Au contraire, c'est de participer au film, de pouvoir être bouleversé pour aussitôt regarder cette émotion et la mettre en rapport avec sa vie, la confronter à elle.

C'est par là, et par là seulement que les personnages d'un film, en allant au-delà de leur liberté, nous apprennent les limites de la nôtre : entre leurs amours et leur mort, nous apprenons à vivre et à aimer.