

Festival de Cannes 1991

Number 56-57, Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22949ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1991). Review of [Festival de Cannes 1991]. *24 images*, (56-57), 20–35.

BARTON FINK

DE JOEL ET ETHAN COEN

le plaisir terrifiant du cinéma

par Gilles Marsolais

Pour la troisième année consécutive, c'est une production indépendante des grands studios américains (Circle Film, New York) qui a raffé la Palme d'Or au Festival de Cannes. Plus encore cette année, *Barton Fink* des frères Coen a aussi décroché le Prix de la mise en scène, alors que son interprète principal, John Turturro, se voyait reconnu comme le meilleur acteur de l'année. Ce triplé est quelque peu démesuré, même s'il concerne l'un des rares films à se détacher vraiment d'un cru annuel plutôt quelconque. Ainsi, plutôt redondant par rapport à la Palme d'Or, le prix de la mise en scène aurait pu échoir à un autre film qui le méritait sans que quinquante y trouve vraiment à redire, tout comme le prix d'interprétation masculine aurait pu être attribué à Nanni Moretti (*Le porteur de serviette*), à Hyppolite Girardot (*Hors la vie*) ou même à Jacques Dutronc (*Van Gogh*), même si John Turturro a tout à fait la tête de l'emploi, celle d'un intellectuel ahuri totalement dépassé par ce qui lui arrive.

Cela dit, *Barton Fink* est totalement jouissif et il n'est pas question de boudier son plaisir, un plaisir qui ne faiblit pas pendant près de deux heures et qui croît en un crescendo imparable. Du jour au lendemain, sur la lancée d'un succès local, un auteur dramatique débutant (B.F.), qui rêve de créer un théâtre «pour l'homme de la rue», se voit propulsé de New York à Hollywood, avec tout ce que ce transfert sous-entend de promesses. Mais, dès qu'il met le pied dans cet hôtel minable de Hollywood (où se déroule l'essentiel du film), on pressent le piège qui l'attend, confirmé ironiquement par le timbre interminable de la sonnette qu'il a actionnée pour attirer l'attention du portier de service. Signal du passage d'un lieu à un autre, ce timbre inaugure aussi le passage à une toute autre dimension (loin du réel ou du théâtre réaliste!) qui ne se dévoilera que progressivement selon un scénario diabolique.

Dans *Miller's Crossing*, le film précédent des frères Coen (Voir 24 Images, no 53, pp. 79-80), le système citationnel/référentiel s'affichait ouvertement, outrageusement même, et le film cédait à un certain maniérisme en faisant joujou avec la «post-modernité». Au contraire, *Barton Fink* ne force pas la note sur ce plan et il tire sa force précisément de la plus grande unité de ton qui en résulte, alors que les dérapages vers le fantastique sont amenés d'une façon plus insidieuse et mieux contrôlée, d'abord par le biais de quelques indices, puis selon une accélération progressive, jusqu'à occuper tout le champ.

Cette «autre» dimension s'impose en partie par la mise à contribution efficace du hors champ, suggéré par des bruits ou par des paroles en apparence anodines, et c'est même par lui que tout bascule: réagissant mal aux bruits bizarres qui proviennent de

la chambre voisine, Barton Fink reçoit la visite de son imposant voisin (Charlie Meadows/John Goodman) mécontent d'avoir été dénoncé à la réception, qui ne le quittera plus et qui changera, sinon sa vie, du moins sa perception du monde. Ailleurs, aux toilettes, c'est d'abord par le bruit de quelqu'un qui vomit dans les chiottes qu'il entre en contact avec un grand scénariste alcoolique qui, incidemment, travaille dans la même «écurie» que lui, et dont la secrétaire lui sera d'un secours inestimable.

Par ailleurs, outre cette tapisserie qui décolle bizarrement du mur sous l'effet de la chaleur, comme pour mieux marquer l'écart, qui ira croissant, entre la volonté de Barton de «coller au réel» et les événements qui se chargeront de le faire décoller vers le fantastique, divers indices soulignés par des effets de caméra indiqueront ce décollage progressif du réel: plongées et contre-

Barton Fink (John Turturro-Prix d'interprétation masculine)...



plongées radicales depuis le plafond et le lit où est affalé Barton, restituant les points de vue du moustique qui l'obsède et de la victime potentielle qu'il représente (donc le déplacement du «point de vue» de la victime à celui de son bourreau), ou le montrant l'oreille collée contre le mur à l'écoute du voisin qui lui révélera presque aussitôt avoir lui-même l'oreille infectée (et qui finira d'ailleurs par l'écrabouiller par son amitié envahissante). Mais le dérapage décisif sera clairement signifié par un mouvement de caméra complexe à la Hitchcock : depuis le lit où Barton est en train de faire l'amour avec la dévouée secrétaire du célèbre écrivain alcoolique venue l'aider à mûrir quelques idées pour le script bancal que lui a commandé le studio, la caméra panoramique de droite à gauche, s'accompagnant d'un effet de basculement vers le mur, pour aboutir, dans un mouvement

vertigineux, au-dessus du renvoi du lavabo, créant un effet comparable à un tunnel ou à un puits sans fond dans lequel on est aspiré, pour finalement retrouver Barton Fink, apaisé, couché aux côtés de la belle. Apaisé peut-être, mais toujours obsédé par ce fichu moustique (vu en «insert») qui s'est posé sur son épaule et qu'il croit pouvoir enfin mettre hors de combat. Sans vendre la mèche de cette séquence capitale, disons tout au plus que le hors champ reprend alors momentanément ses droits, avant que ne survienne le deuxième temps de ce dérapage définitif vers le fantastique, alors que la caméra s'engouffre dans le trou d'une trompette pour nous conduire illico dans le couloir de l'hôtel pour une folle course-poursuite au cours de laquelle le style des frères Coen s'affirme pleinement.

Par delà ces aspects techniques, *Barton Fink* se distingue par sa façon de suggérer

un climat avec peu d'indices : la Mecque du cinéma du début des années 40 ne correspond en rien au cliché du Hollywood idyllique que certains peuvent cultiver; les frères Coen nous confortent plutôt dans notre vision critique à l'aide de quelques indices minimalistes qui relèvent davantage de la fiction que du document, et ses improbables producteurs, présentés comme des nababs particulièrement incultes et grossiers, n'en sont pas moins emblématiques. À preuve Lipnik, cet usurpateur sans scrupules qui a délogé de son poste un autre nabab qui lui sert maintenant de larbin. Il impose un type de production parfaitement débile et ses conditions de vie (on n'ose parler de travail!) tranchent avec celles qui sont faites aux véritables créateurs que sont, par exemple, les scénaristes, parqués dans des officines qui ressemblent aux «boxes» de quelque écurie... Par ailleurs, que ce producteur soit nommé colonel ne relève pas que d'une imagination débridée : n'a-t-on pas déjà vu un acteur spécialisé dans les westerns et les films de série «B» devenir Président des États-Unis ?

Depuis le moment où Barton Fink entend le trois coups fatidiques qui changeront sa perception du monde, frappés à la porte de sa chambre d'hôtel par Charlie Meadows, jusqu'à l'ultime séquence au bord de la mer où le chromo suspendu au mur de sa chambre minable prend vie, littéralement, les frères Coen, prenant prétexte de la souffrance et de la solitude de l'artiste, nous entraînent, sur le mode de la dérision, dans un fabuleux voyage au-delà des apparences. ■

BARTON FINK

États-Unis 1991. Ré. et scé. : Joel et Ethan Coen. Ph. : Roger Deakins. Mont. : Roderick Jaynes et Michael Berenbaum. Mus. : Caeter Burwell. Int. : John Turturro, John Goodman, Judy Davis, John Mahoney, Michael Lerner, Jon Polito. 116 minutes. Couleur.

... et Charlie Meadows (John Goodman).



LA BELLE NOISEUSE

DE JACQUES RIVETTE

le secret derrière la toile

par Thierry Horguelin

La *belle noiseuse* s'ouvre sur une amorce plaisante et trompeuse, une sorte de leurre tendu aux fidèles de l'œuvre, et qui est aussi une manière de congé. Comme ses deux jeunes protagonistes, Jacques Rivette a, le temps d'un film, quitté le Paris occulte des mystères et des complots pour la lumière splendide des Cévennes. Comme eux, avant d'entrer au cœur du film, le cinéaste prend provisoirement congé du théâtre sous la forme d'un aimable marivaudage que se jouent, dans l'auberge où ils sont en villégiature, Nicolas, Marianne et ses caprices. Sous le regard offusqué de deux vieilles touristes anglaises échappées d'un roman d'Edith Wharton, ils font mine de se rencontrer pour la première fois, badinent coquinement et vont conclure au lit la bagatelle. Mais cette comédie érotique d'un jour d'été est interrompue par l'arrivée attendue de Balthazar, marchand de tableau et intercesseur ambigu, qui les introduit chez le peintre Edouard Frenhofer, pour lequel, jeune peintre lui-même, Nicolas ne tarit pas d'admiration.

Tout se passe comme si, par ce lent et fragile prologue exposé, de façon inhabituelle chez Rivette, au soleil et à la chaleur du Midi, il s'agissait de se tenir quitte du théâtre pour mieux nous introduire à une autre scène où, autour d'une toile inachevée, se tramera un autre complot. *La belle noiseuse* prend le temps qu'il faut pour préparer le terrain. Le premier jour du film est fait de repérages: la cour de l'auberge, les rues à pic du village et, surtout, sur les hauteurs, la demeure superbe et déjà inquiétante de Frenhofer — on sait l'importance, chez l'auteur de *L'Amour par terre*, du lieu comme piège à fiction.

C'est dire si, délaissant les planches pour l'atelier du peintre, la pièce à monter pour la toile à peindre, Rivette continue de conjuguer les détours du romanesque à la douceur de l'œuvre à venir — celle-ci étant,

plus directement qu'auparavant, la métaphore de son propre cinéma: work in progress qui n'est rien d'autre que le film lui-même, en train de se faire sous nos yeux, — sans qu'on puisse parler d'improvisation, on sait que Rivette aime que le scénario de ses films s'écrive au fur et à mesure du tournage, en interaction avec lui, — tandis que l'on assiste, subjugué, à la toile en train de se peindre, presque en temps réel. D'ailleurs, l'atelier où se déroule l'essentiel du film peut évoquer un plateau de cinéma; les propos de Frenhofer (Michel Piccoli, prodigieux en alter ego du cinéaste) composent un discours de la méthode que ne renierait certainement pas Rivette; et que voir derrière la relation du peintre et du modèle — où l'on ne sait bientôt plus qui mène l'autre — sinon celle du metteur en scène et de l'actrice?

Dix ans auparavant, Frenhofer a renoncé à ses pinceaux, découragé par l'inachèvement d'une toile qui devait être son chef d'œuvre, *La belle noiseuse*, pour laquelle Liz, sa compagne (Jane Birkin), lui servait de modèle. Poussé par les manœuvres intéressées de Balthazar et la complaisance de Nicolas, Frenhofer se décide à reprendre le tableau avec Marianne. Furieuse d'avoir été dans son dos l'objet d'un tel marchandage, celle-ci accepte pourtant de relever le défi de la pose, d'abord par provocation, avant de se piquer au jeu. Soit: elle sera la belle noiseuse, c'est-à-dire, non sans ironie¹, la belle emmerdeuse, celle qui, embarquée dans une aventure où tout le monde perdra des plumes, prendra bientôt les devants, alors que Frenhofer, sentant de nouveau son tableau lui échapper, passe près de renoncer encore et de reprendre la pose confortable de l'impuissance créatrice où il se complait quelque peu. Du peintre et du modèle, le plus déterminé des deux n'est bientôt plus celui qu'on croit.

Voici donc peintre et modèle engagés

sans recours dans le combat à haut risque de la création sans filet. Jamais film n'aura montré avec autant d'acuité ce que celle-ci implique à la fois de patience, d'exaltation et de violence, dans un parcours tout ensemble lent et vif, hasardeux et inspiré. Librement inspiré du *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, *La belle noiseuse* associe la main de l'artiste à la souffrance du modèle, désarticulé par le peintre dans des poses impossibles, comme pour le faire saillir hors de lui-même et tester, toujours au bord de la dislocation, jusqu'où peut aller un corps, jusqu'où l'on peut éprouver sa résistance pour forcer celle du tableau qui, lui aussi, se dérobe en s'offrant.

Il est déjà remarquable que Rivette réussisse à nous faire voir Marianne-Emmanuelle Béart, qui pose nue les deux tiers du film, avec les yeux du peintre, hors de tout voyeurisme. Le risque insigne que prend la comédienne — dont la prestation est tout à fait exceptionnelle — en s'exposant aussi radicalement, sans contrepartie, pour le peintre comme pour le cinéaste, rejoint celui que prend son personnage, et n'est pas pour peu dans l'alchimie aussi mystérieuse qu'admirable du film. Mais le miracle tient surtout dans la tension, maintenue de bout en bout, entre le temps réel (l'enregistrement in extenso du geste du peintre) et le temps stylisé (six jours restitués en quatre heures). *La belle noiseuse* conjoint le suspense au suspense: rarement film aura su captiver, fasciner et éblouir le public pourtant le plus impatient qui soit — celui du Festival de Cannes — tout en imposant sa lente et superbe respiration, son temps en apesanteur. Le pari de la durée, de toujours l'objet même du cinéma de Rivette, trouve ici une nouvelle nécessité de ce que le sujet du film est précisément le temps de la création; et le temps, tout le temps, qu'un cinéaste a su se donner pour accompagner le crissement lancinant de la plume ou le



Liz (Jane Birkin), Marianne (Emmanuelle Béart) et Frenhofer (Michel Piccoli).

doux frottement de la brosse sur le cahier d'esquisses, et la lente élaboration d'une œuvre, des ébauches préliminaires qui joncheront tout à l'heure le sol de l'atelier au tableau définitif — dont on n'apercevra qu'un coin écarlate. Autour de ce dernier, prodige de précision scénographique, la mise en scène opère par cercles concentriques qui matérialisent le lent travail d'approche du peintre.

On est donc à l'opposé de la gestuelle furieuse, de l'action painting athlétique de Nick Nolte dans l'excellent *Life Lessons* de Scorsese. Au plus près de la patience du dessin, du lent frayage, non exempt d'âpreté, sur un terrain semé d'embûches, exposé au péril de la chute ou de la déroute, un lieu de combat où la lutte est éternelle, et le résultat sans cesse remis en cause: la peinture pour Frenhofer — aussi bien que le cinéma pour Rivette — est à la fois l'instrument qui sert à fixer ce point sublime qui

se dérobe sans cesse, et le premier obstacle à cette saisie. Une fois sur ses rails, le tableau, comme le film, mène sa vie propre et rebelle. Il résiste au peintre comme au modèle et les tire plutôt là où ils ne veulent pas aller, sans leur laisser d'autre choix que de suivre. Et plus on approche de son secret, plus on risque de s'y brûler les ailes.

À présent le tableau est fini, ou du moins il a atteint un point d'inachèvement satisfaisant, le plus près qu'il soit possible à une courbe d'approche son asymptote. La toile est terminée, les couples sont vacillants (Frenhofer et Liz) ou défaits (Marianne et Nicolas), le modèle, prostré. Car l'art engage la vie même des apprentis sorciers qui s'y livrent. Frenhofer et Marianne ont eu beau s'enfermer dans l'atelier, la vie a continué à l'extérieur, emportant leurs amours, et nous aurons assisté, en parallèle à la naissance de la toile, à la décomposition progressive des deux couples. Comme si,

pour vivre, le tableau devait, tel un vampire, se nourrir de la vie alentour et y répandre la désolation.

On ne se livre pas impunément à cette «recherche de l'absolu» (pour reprendre un autre titre de Balzac²), c'est une expérience qui foudroie et d'où l'on a toutes les chances de ne jamais revenir. En signant son chef d'œuvre, Frenhofer signe son arrêt de mort — non comme homme, mais comme artiste —, et il le sait. Sa compagne aussi, et c'est le sens de la scène où, au petit matin, découvrant la toile achevée, Liz trace une croix devant le nom du peintre. Quant à Marianne, que Frenhofer avait mise en garde contre cette curiosité, elle ne se reconnaît plus dans le tableau diabolique qui la met à nu, la déshabille jusqu'à l'âme. On tolère de se voir dans un miroir parce qu'on sait y trouver un autre que soi, mais se voir *vraiment*, avec une telle crudité, est insupportable. Pour que se referme l'abîme un instant ouvert sous les pas du modèle et du peintre, il faudra que celui-ci se livre à une petite supercherie dont on se gardera bien de dévoiler la lettre.

Retour, pour finir, au théâtre, à la comédie sociale des convenances, pour un épilogue pacifié, à nouveau en plein air, où chacun remet son masque. Les couples se reforment, durablement sans doute pour Liz et Frenhofer, qui se connaissent par cœur depuis trop longtemps, avec un point d'interrogation dans le cas de Marianne et Nicolas. Le peintre, heureux de sa mystification, dévoile officiellement son tableau à Balthazar et Nicolas. Compliments de circonstance. Le premier n'y a vu que du feu, le second dissimule mal la déception que lui cause le Maître et se perd en conjectures. Puisque le complot s'était noué aux dépens de deux femmes, il est légitime que ce soient trois femmes qui, avec la complicité du peintre, détiennent le fin mot de l'histoire, que ce soient elles qui *sachent*. *La belle noiseuse*, elle, restera à jamais murée dans son secret insoutenable. ■

1. Le titre désignait déjà le tableau fictif que disait rechercher, dans une de ses nombreuses affabulations, le flic de *La bande des quatre*.

2. *Out one* s'inspirait de *l'histoire des treize*. Gilles Deleuze avait rapproché *La bande des quatre* de Nerval. Qualifier *La belle noiseuse* de sublime n'est pas céder à la facilité de l'hyperbole journalistique, mais dire en quoi le cinéma de Rivette est justiciable du Romantisme.

LA BELLE NOISEUSE

Ré.: Jacques Rivette. Scé.: Rivette, Pascal Bonitzer et Christine Laurent. Ph.: William Lubtchansky. Mont.: Nicole Lubtchansky. Int.: Michel Piccoli, Emmanuelle Béart, Jane Birkin, Marianne Denicourt, David Bursztein, Gilles Arbona. 240 minutes. Couleur.

HEARTS OF DARKNESS : A FILMMAKER'S APOCALYPSE

DE FAX BAHR ET GEORGE HICKENLOOPER

citizen Coppola

par Philippe Elhem

A *Apocalypse Now* fut assurément l'un des films les plus médiatisés de toute l'histoire du cinéma pendant et après son tournage. Et quoi que l'on puisse profondément en penser, l'œuvre restera, sans discussion possible, comme la meilleure jamais consacrée par les Américains (qui d'autres sinon?) au Vietnam. En tous les cas celle que ni Cimino, ni De Palma, ni, surtout, Oliver Stone n'ont été capables de faire ou d'approcher avant ou depuis. Cela dit, *Apocalypse Now* existerait-il aussi fort sans sa légende? Qui, effectivement, ne connaît les innombrables péripéties, incidents, catastrophes matérielles et drames humains qui accompagnèrent sa difficile gestation? C'est de tout cela dont *Heart of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, stupéfiant documentaire consacré, avec la bénédiction du cinéaste et de sa «famille», à l'aventure «vietnamienne» de Coppola, vient témoigner, douze ans après, à coup de documents visuels et sonores inédits et singulièrement privilégiés. Ainsi, dans un retournement de situation particulièrement ironique, la (belle) souris coppolienne aura finalement réussi à accoucher d'une montage.

Mais *Heart of Darkness*, ce n'est pas que cela. À côté de l'importante (petite) histoire d'*Apocalypse* que raconte patiemment le film, Bahr et Hickenlooper avancent une hypothèse (pas très originale mais maintenant hautement vérifiable dans les faits): celle d'un homme, Francis Ford Coppola, «prêt à vivre son art jusqu'au bout, quelque soit le prix à payer» (F. Bahr), tout en se ménageant un point de vue imprenable qui va se révéler vite passionnant: celui du cinéaste en personne. Car face à la masse



Francis Ford Coppola tournait *Apocalypse Now*.

de documents qu'ils ont récupérée (et remarquablement montée) sur *Apocalypse* (scènes coupées au montage; film et interviews réalisées par Eleonor Coppola, l'épouse de Francis, sur le tournage; conversations privées et coups de téléphone «brûlants» du cinéaste piratés par la même et livrés tels quels), face à la personnalité du jeune homme à feu et à sang qu'il était encore à l'époque du film, les deux documentaristes ont simplement opposé le regard du Coppola d'aujourd'hui, quinquagénaire revenu de toutes les utopies (le mythe démiurgique de la Zoetrope, l'île studio de Belize etc.), vieux sage à la fois indulgent et sévère pour le bâtisseur de mythes qu'il fut (qu'il reste?). La confrontation est largement payante et réussit l'exploit de «réhumaniser» le cinéaste-démiurge qui put croire un moment qu'il pouvait s'arroger le droit de vie et de mort sur ses acteurs-sujets (cf. l'infarctus de Martin Sheen pendant le tournage) ou qu'*Apocalypse* était définitivement un «désastre de vingt millions de dollars» (le film, comme on nous le dit à la fin, vérifiable «happy end» terriblement américain, a rapporté à ce jour trois cent cinquante millions de dollars).

Nourri des témoignages des proches collaborateurs, de quelques acteurs (Sheen, Denis Hopper, Frédéric Forrest) et témoins privilégiés (John Millius, le co-scénariste dont l'intervention est absolument hila-

rante et révélatrice: envoyé sur le tournage par les financiers pour mettre fin aux excès du cinéaste, Millius en est revenu persuadé par Coppola que: «le film allait être le premier à remporter un prix Nobel»), *Heart of Darkness* se permet aussi de raconter en filigrane l'histoire d'une impossible adaptation cinématographique, celle d'une nouvelle qu'un jeune réalisateur, quarante ans plus tôt, voulait déjà porter à l'écran. Le cinéaste s'appelait Orson Welles. C'est sa voix (tirée de l'adaptation radio de l'œuvre de Joseph Conrad réalisée par le «Mercury Theatre») qui introduit et conclut le film. Les quelques photos où l'on voit Coppola en compagnie de Marcos, essayant de séduire le tyran philippin et ses chefs militaires, n'est d'ailleurs pas sans évoquer celles de Welles, lui-même sympathisant avec le dictateur brésilien Getulio Vargas lors du tournage avorté de *It's all True* (1942). Gageons que l'auteur de *Citizen Kane* (qui vit se noyer l'un de ses acteurs-protagonistes lors de son odyssée brésilienne) n'aurait pas manqué d'approuver F.F. Coppola lorsque ce dernier, réfléchissant à voix haute, nous dit que les cinéastes peuvent, parfois, se comporter ici-bas comme les derniers monarques absolus. ■

HEARTS OF DARKNESS: A FILMMAKER'S APOCALYPSE

Ré. et scé.: Fax Bahr et George Hickenlooper.
Ph.: Eleonore Coppola. Mus.: Todd Boeckelheide.
97 minutes. Couleur.

HORS LA VIE

DE MAROUN BAGDADI

nuit noire

par Patrick Leboutte

C'est quand même beau une ville, après la nuit, même éventrée, même meurtrie, même hachurée par une guerre interminable que plus personne ne comprend. C'est quand même beau Beyrouth, après la nuit. C'est quand même beau un visage, après la nuit, une apparence humaine, même la première venue, quelque chose qui ressemble à la vie oubliée depuis tant de mois, depuis tant d'années peut-être, depuis si longtemps qu'on ne se souvient plus.

Rarement dernières séquences d'un film de fiction auront à ce point donné le sentiment d'une présence nouvelle au monde, de tout reprendre à zéro, de tout redécouvrir comme si auparavant rien n'avait jamais existé. Car ce que saisit Maroun Bagdadi à l'extrême fin d'*Hors la vie*, sur la plage, au soleil levant, représente bien plus que la simple course saccadée, à la fois de plus en plus ivre et de plus en plus consciente, d'un captif enfin libéré; ce qu'il fixe entre ces foulées, c'est ni plus ni moins la délivrance d'une seconde naissance. Tout le film est ainsi contenu dans ce seul mouvement: de la nuit vers le jour, des ténèbres vers la lumière, de la déperdition de soi vers la réappropriation de l'intimité et du monde.

Troisième long métrage, après *Petites guerres* et *L'homme voilé*, de l'excellent réalisateur libanais, *Hors la vie* s'inspire en effet librement d'un récit de détention pas comme les autres, celui du photographe-reporter Roger Auque, ex-otage franco-belge au Liban. Première transposition cinématographique du drame des otages occidentaux dans l'enfer beyrouthin, *Hors la vie* vient inévitablement buter sur une image obsessionnelle, hyper-médiatisée, ressassée jusqu'à l'écoeurement par toutes les télévisions du monde: l'insoutenable plan fixe sur Jean-Paul Kauffman et ses camarades de détention, enregistrés en vidéo alors qu'ils lisent sous la contrainte



Roger Auque (Hyppolyte Girardot) et ses ravisseurs.

quelques slogans anti-impérialistes dictés sous la contrainte par leurs ravisseurs. Une image de télévision qui, pour une fois, se passait aisément de hors champ. La force d'*Hors la vie* tient précisément en ce que le film ne se contente jamais d'illustrer ce hors champ — le jeu du chat et de la souris, le cortège des brimades et des humiliations, des tortures corporelles ou mentales — et vise moins le regard du spectateur que sa capacité physique à résister au spectacle de l'infamie. On peut certes reprocher au film l'extrême brutalité de son montage, asséné sans ménagement comme dans n'importe quel thriller tout juste honorable de l'industrie hollywoodienne des images. On peut y voir au contraire un moyen d'ôter au spectateur toute possibilité de répit, de recul ou de mise à distance, une volonté de le violenter, de jouer avec ses nerfs, de le pousser aux limites et de traduire ainsi l'angoisse permanente qui hante les otages, pour qui l'attente est toujours celle du pire.

En ce sens et sur un tel sujet, Maroun Bagdadi semble bien avoir opté pour le seul traitement cinématographique possible. D'autant qu'*Hors la vie* proscrie tout manichéisme et refuse d'établir une ligne de partage clairement tranchée entre victime (forcément juste et bonne) et bourreaux (obligatoirement méprisables). Est-il si sûr par exemple que Roger Auque, même malgré lui, n'ait rien eu à se reprocher? Parce qu'occidental, tout simplement. Parce que représentant d'un pays, d'un bloc géopolitique non exempt de responsabilités

dans les douleurs de la planète. En ce sens, que pour l'incarner Maroun Bagdadi ait choisi Hyppolyte Girardot, symbole d'une désinvolture parisienne insouciant et branchée, n'est pas sans pertinence. Pour une fois excellent — parce que forcé de mouiller et sa chemise et son froc —, Girardot l'otage semble ici expier pour Hyppo le glandeur, du surestimé *Un monde sans pitié*. De la même manière, est-on si certain que les factions libanaises soient peuplées de truands fanatiques et sanguinaires? Bagdadi a le bon goût de nous les présenter aussi en pères de famille menant leurs enfants à l'école ou jouant au foot avec eux sur un vague terrain dénudé, en frères blessés pleurant un parent sur une tombe, en amoureux de la France (l'inoubliable scène où l'un de ses geôliers annonce à Roger Auque «une bien triste nouvelle: Platini, c'est fini, il arrête de jouer.») ou en admirateurs de Robert de Niro qui, tous, à tour de rôle, se transformeront aussi en brutes épaisses. Et si en définitive, Maroun Bagdadi avait simplement filmé la guerre pour ce qu'elle est: une belle saloperie, le triomphe de ce qu'il y a de plus bas dans l'humain? ■

HORS LA VIE

France 1991. Ré. et scé.: Maroun Bagdadi, France-Italie-Belgique 1991. Ré. et scé.: Maroun Bagdadi d'après Roger Auque. Ph.: Patrick Blossier. Mont.: Luc Barnier. Mus.: Nicola Piovani. Int.: Hyppolyte Girardot, Rafic Ali Ahmad, Hussein Sbeity, Magdi Machmouchi, Habib Hammoud, Nabila Zeitouni. 97 minutes. Couleur.

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

DE THÉO ANGELOPOULOS

VAN GOGH

DE MAURICE PIALAT

loin de Cannes, près du cœur

par Jacques Kermabon

Il arrive qu'une rencontre avec un penseur ou une pensée, voire même avec une formule particulièrement éclairante, a le pouvoir de balayer d'un coup certaines de nos incertitudes, nos doutes existentiels. Ainsi, maintenant je sais : je suis un critique de cinéma. Je dois cette révélation à la clairvoyance de Roman Polanski qui défendit en ces termes les choix du jury cannois dont il était — faut-il le rappeler — le président : « Vous considérez que la préférence marquée du jury pour *Barton Fink* induit l'idée que nous avons trouvé tous les autres films très inférieurs. (...) tel est exactement le cas. (...) Les membres du jury et moi-même avons été souvent accablés d'ennui à la vision de films réalisés pour impressionner la critique... » Pour Polanski, les humains spectateurs de films sont divisés en deux groupes : les spectateurs, les vrais, ceux qui font preuve d'un véritable discernement, et les critiques. Que n'y ai-je pensé plus tôt ? Je comprends maintenant pourquoi je n'ai pas pris le même plaisir à la Palme d'Or et à deux oubliés du palmarès auxquels j'aurai bien attribué — dans tout spectateur cannois il y a un jury qui sommeille — à l'un le prix de la mise en scène (Théo Angelopoulos) et à l'autre le prix d'interprétation masculine (Jacques Dutronc). *Barton Fink*, incontestable réussite, m'a bien moins bouleversé que *Le pas suspendu de la cigogne* et *Van Gogh* de Maurice Pialat. Au risque d'être ridicule, je dois avouer qu'ils m'ont fait pleurer. Je m'en voudrais de donner l'impression de renouer avec la vieille opposition entre l'entertainment hollywoodien et le film d'auteur européen, trop largement débattue pour ne pas mériter plus que des nuances. Je ne parle que de mes sensations premières, subjectives, nées au moment d'une unique vision à Cannes où le film des

frères Coen m'est apparu comme une machine parfaitement bouclée qui s'inscrit — même en les détournant — dans des genres, des formules connus. Et même s'il déborde d'imagination et ne cesse de nous surprendre, *Barton Fink* n'atteint jamais le même degré d'émotion. Les films de Pialat et d'Angelopoulos, eux, ne ressemblent à rien d'autre qu'à eux-mêmes et chacun de leurs plans semble naître sous nos yeux.

Ces deux œuvres modernes empruntent pourtant des chemins différents. On peut invoquer une nouvelle fois la bonne vieille distinction bazinienne entre les cinéastes qui croient à l'image — Angelopoulos — et ceux qui croient à la réalité — Pialat. Le cinéaste grec est un créateur de formes. Il ne s'est jamais résolu à recourir à un montage très morcelé, au champ-contrechamp. Quand un gros plan surgit — rare-

ment —, il fait sens et tranche avec le monde déployé devant nos yeux en de longs plans-séquences admirablement chorégraphiés. Ce style n'avait pas depuis longtemps aussi bien servi le propos d'Angelopoulos. Le plan-séquence, qui plus est plan d'ensemble (les personnages sont cadrés en pied), n'a rien à voir chez lui avec la captation renoirienne. Il est création, engendrement d'un univers, écho ou métaphore de notre environnement contemporain. Ses panoramiques balayent l'espace, unissant ainsi dans le même plan des personnages face à face, le champ avec le contrechamp, pour mieux marquer la séparation, la distance. Nous sommes là au cœur du film, variation sur les frontières, géographiques, politiques d'abord, entre pays, entre ethnies, mais aussi entre générations, entre hommes et femmes, etc. On le sait, là où

Jeanne Moreau et Marcello Mastroianni dans *Le pas suspendu de la cigogne*





Marcello Mastroianni, *Le pas suspendu de la cigogne*

la frontière sépare se trouve aussi le lieu de la jonction, le point de la plus forte proximité entre ceux qu'elle sépare.

Un jeune journaliste de télévision se rend en reportage dans un village frontalier peuplé d'émigrés clandestins. Il croit reconnaître parmi ces réfugiés une personnalité politique grecque disparue quelques années plus tôt. Une idée de scoop germe dans son esprit : filmer la rencontre entre cet homme (Marcello Mastroianni), devenu un pauvre paysan vivant dans un baraque, et sa femme (Jeanne Moreau), bourgeoise intellectuelle d'Athènes, que le journaliste a convaincue de se rendre dans le village. Le film (re-)trace l'attente de ce voyeur professionnel que les autorités policières transportent en jeep — tout le film est rythmé par le bruit de leur moteur, rumeur de surveillance permanente —, les errances de ce journaliste de la télévision qu'un soir au cours d'un bal dans un café, une jeune fille élit sans un mot comme partenaire sexuel le temps d'un plan-séquence. La caméra cadre la piste de bal du café. La jeune fille est assise sur une chaise à l'arrière plan. On ne l'a jamais vue. On peut ne pas la remarquer et ne suivre du regard que le journaliste qui entre dans le champ par la gauche, au premier plan.

Elle ne l'a pas quitté des yeux depuis son entrée. La caméra panote vers la droite pour accompagner le journaliste qui, invité d'un signe à les rejoindre, va retrouver des autorités près du comptoir. La jeune femme n'est plus dans le champ. La caméra est immobile, loin des hommes. On n'entend pas ce qu'ils disent, seulement la musique, le brouhaha. Le plan dure. Rien d'autre ne semble se passer que l'attente. Au bout d'un moment, la caméra retourne vers la gauche (je ne sais plus pourquoi le journaliste quitte le comptoir) et réinscrit la jeune fille dans le cadre. Elle n'a pas bougé et fixe toujours l'homme qui finit par l'apercevoir. Ils sont face à face à quelques mètres l'un de l'autre. Ils se regardent. Finalement, elle se lève et traverse lentement l'espace qui les sépare. Le plan suivant — pour autant que je me souviens précisément de ce raccord — montre dans la pénombre un peu du dos nu de la jeune fille et l'esquisse d'une caresse. C'est tout pour signifier leur étreinte et c'est sublime. Mais il a fallu toute la tension de l'attente du plan précédent, cette rencontre qui n'a rien de plausible ou de psychologique, filmée comme une délivrance, pour atteindre l'émotion de ce bref plan de caresse.

Le film est plein de ces moments d'at-

tente. Comme le pas de la cigogne, le temps aussi est suspendu. Telle une frontière, le film est une espèce de no man's land, où le réel est en transit vers les rives de l'art, où il n'est question que de passages, passage entre deux générations — les derniers films d'Angelopoulos ne cessent de parler de la confrontation avec la jeunesse —, passage entre un cinéma moderne vieillissant (celui de Moreau et de Mastroianni) et celui d'aujourd'hui, mal défini, compagnon de la télévision, passage entre un monde zébré de frontières jusqu'à l'absurde — cf. la scène du mariage ou les deux fiancés célèbrent leur nocce de part et d'autre des rives du fleuve qui fait office de frontière — et l'utopie d'un monde à venir, à construire, où règnerait un flux ininterrompu de communication...

Pialat est de ceux qui incarnent l'autre pôle du cinéma moderne. Là où Angelopoulos cultive la chorégraphie, la composition savante de l'image, la création d'un monde, le brassage de la matière historique et sociale, répond chez l'auteur de *Van Gogh* l'impromptu de la vie, la captation des heurts du tournage, la trivialité, la jouissance du moment, le portrait de famille. Depuis toujours, la cellule familiale est un des centres du cinéma de Pialat. Terrain de la



Le docteur Gachet (Gérard Séty), Vincent Van Gogh (Jacques Dutronc), Marguerite (Alexandra London) et Théo Van Gogh (Bernard Lecoq).



Jacques Dutronc

scène de ménage hystérisée, du désir en vase clos, de l'unité sans cesse menacée de déchirure, elle est aussi le lieu du bonheur, celui de moments de communion incomparables. On retrouve tout cela dans ce *Van Gogh*. Ce n'est pas l'histoire d'un peintre, c'est l'histoire d'un homme. Pendant les trois derniers mois de sa vie. Quand il part le matin dans les champs avec son cheval, ses tubes et sa toile, il va au boulot comme un ouvrier s'éloigne sa besace sur l'épaule. Pialat n'a pas joué la carte de la reconstitu-

tion pieuse. Les réparties du peintre, ses provocations, sont du Dutronc pur jus mâtiné de sauce Pialat. La fille du docteur Gachet n'est pas sans rappeler la Suzanne d'*À nos amours*, film dans lequel il était déjà question de Van Gogh. Le père, joué par Pialat, interprétait la dernière phrase du peintre: «la tristesse durera toujours» comme visant les autres. Et il lançait à son fils qui lui semblait gâcher son talent, à l'éditeur de celui-ci qui incarnait le monde de l'argent et de la mode: «c'est vous qui êtes triste». *Van Gogh* cherche à peindre l'envers de cette tristesse. C'est un hymne à la vie, un hommage à Jean Renoir dont Pialat n'a jamais été aussi proche.

Pour la première fois, Pialat nous parle d'un personnage historique sans modifier ses méthodes de filmage. D'où ce ton inédit. Le réel capté étant contemporain du moment de tournage, *Van Gogh* ne mime pas l'époque du peintre, il la suggère, l'évoque. La notion d'anachronisme n'a pas plus de sens. *Van Gogh* fait surgir un temps qui n'appartient qu'au temps du film. Il restitue des sensations, des moments de réel qui ne prétendent pas avoir de référent autre que le réel généré par le film. La beauté esthétique naît de cette capacité à préserver, restituer cette vibration vitale, signe aussi d'une intense circulation. Peindre, filmer,

rire, trousseur les femmes, faire l'amour dans un train ou dans les champs, tout appartient au même flux continu. La vie et l'art mêlés. L'art comme une pulsation de vie.

Aussi cherchera-t-on en vain un propos de Pialat dans ce film. Certes il ne peut se passer de ces phrases assassines contre les marchands d'art. C'est à peu près tout. Encore une fois, la beauté du film tient à sa matière même, cette captation de moments, d'instant volés, sensations pures. Pialat parle de peinture et fait une œuvre d'art en misant sur le réel. Angelopoulos, de son côté, compose une œuvre d'art pour finalement nous parler du réel. Dans les deux cas nous sommes au-delà — ou en deçà — du spectacle, au cœur de l'émotion. ■

VAN GOGH

France 1991. Ré. et scé.: Maurice Pialat. Ph.: Emmanuel Machuel, Gilles Henri et Jacques Loiseux. Mont.: Hélène Vann Dedet. Int.: Jacques Dutronc, Gérard Séty, Bernard Lecoq, Alexandra London, Corinne Bourdon. 185 minutes. Couleur. Dist.: C/FP.

LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE

Grèce-France 1991. Ré.: Théo Angelopoulos. Scé.: Angelopoulos, Tonino Guerra et Petros Markaris. Ph.: Georges Arvanitis. Mus.: Hélène Karaindrou. Int.: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Gregory Karr, Dora Chryssikou. 140 minutes. Couleur. Dist.: Aska Film Distribution.

TOTO LE HÉROS

DE JACO VAN DORMAEL

la vraie vie est ici

par Thierry Horguelin

Qui n'a jamais eu le sentiment de passer sans arrêt à côté des choses? Que sa vie vécue n'était que l'ombre portée d'une autre vie, la vraie celle-ci, toujours ailleurs, chimère imaginaire qu'il s'épuisait à poursuivre? «Il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, écrit Proust, encore que la vivre ce soit encore la rêver.» Et combien la vie des autres paraît pleine, riche, épanouie, en regard de la mienne, désolant sac percé auquel je m'évertue à donner un semblant de sens et de cohérence?

L'idée que le gazon est plus vert dans la cour du voisin a pris pour Thomas (Michel Bouquet) un tour obsessionnel, d'autant qu'elle s'est combinée au fantasme enfantin selon lequel «mes parents ne sont pas mes vrais parents». Depuis son enfance, Thomas est persuadé d'avoir été échangé, dans la panique qui suivit l'incendie d'une maternité, avec Alfred, le petit voisin d'en face (épisode traité comme une scène primitive traumatisante). Soixante ans plus tard, dans sa maison de retraite, il remue en vrac les souvenirs de sa vie, suite navrante de rendez-vous manqués avec lui-même et les autres, et fomenta sa revanche sur le sort en ressassant les blessures mal cicatrisées: Thomas ne s'est jamais consolé de la mort tragique et prématurée de sa sœur Alice, qui fut son premier amour (et qu'aima aussi Alfred). Plus tard, il aurait pu aimer Évelyne (Mireille Perrier) qui en est le troublant sosie, si Alfred n'était passé par là avant lui pour remodeler la jeune fille à l'image d'Alice (l'épisode joue magnifiquement sur le sentiment de déjà vu, dans un écho lointain à *Vertigo*). C'en est trop: puisqu'Alfred lui a tout volé, Thomas reprendra son bien en s'appropriant sa mort,



Thomas (Michel Bouquet).

et celle-ci donnera rétrospectivement un sens à son existence nulle. Or, c'est précisément parce qu'il s'est convaincu de cette spoliation originelle que Thomas est passé à côté de sa vie. Et lorsqu'il retrouve Alfred, vieillard chétif menacé par des tueurs d'opérette, c'est pour découvrir que celui-ci n'a lui-même jamais cessé de l'envier!

Toto le héros capte, selon l'heureuse formule de Bouquet, le moment où «le vieillard rejoint le bébé avant de disparaître». Gagnant de la Caméra d'Or, le film doit sa réussite d'abord à la vivacité bigarrée de sa mise en scène ainsi qu'à son ton, d'une légèreté dans le tragi-comique qui n'est pas sans rappeler Charles Trenet (si *Boum!* de Trenet est l'un des fils rouges de l'écheveau de souvenirs de Thomas, c'est plutôt à *Je chante* que l'on pense, chanson si enjouée qu'on oublie qu'elle finit par un suicide). Ensuite à son imagerie colorée, qui est véritablement celle du dessin d'enfant, avec ses «grandes madames», ses autos rouges, ses robes jaunes et ses bonbons acidulés sous leurs emballages translucides. Enfin au bonheur de sa construction en kaléidoscope qui, épousant le coq l'âne de l'association libre et le désordre apparent

de la mémoire, restitue la quête éperdue de la saveur du présent tressée au rêve, à l'imaginaire et aux fantasmes de compensation. *Toto le héros* est en quelque sorte le film intérieur (comme dans monologue intérieur) de Thomas, le petit cinéma permanent qui se déroule dans sa tête aux derniers jours de sa vie.

Première œuvre très attachante, le film de Jaco Van Dormael n'est pas exempt d'inégalités. Le feuilleton *Toto le héros*, projection d'un moi idéal (sous la forme d'un agent secret) qui double la vie de Thomas, tombe assez vite en panne. Le film n'est pas toujours satisfaisant dans sa disparité même. Mais il se recommande par son alacrité et sa volonté éperdue de retrouver l'unité d'une vie par-delà sa dispersion de surface, à laquelle renvoie, dans un ultime éclat de rire libérateur, la dispersion des cendres de Thomas. ■

TOTO LE HÉROS

Belgique 1991. Réal et scén.: Jaco Van Dormael. Ph.: Walther Van Den Ende. Mus.: Pierre Van Dormael. Int.: Michel Bouquet, Mireille Perrier, Jo de Backer, Sandrine Blancke, Thomas Godet. Couleur. 90 minutes.

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE

DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

les malheurs de Janus

par Philippe Elhem

Curieux destin que celui de Kieslowski. Du quasi-inconnu qu'il était encore il y a trois ans, du cinéaste qui ne recevait jusque là que des critiques très mesurées pour des œuvres telles que *Sans fin* ou *Le hasard*, il est devenu, par la grâce d'un film (*Tu ne tueras point*, son chef d'œuvre à ce jour), avant-garde d'une série télévisuelle (le fameux *Décatalogue*) qui a fait depuis le tour du monde des festivals et des télévisions — et qui en vaut bien une autre (*Twin Peaks* pour ne pas la citer) —, l'un des héros culturels de l'Europe retrouvée.

L'allusion à David Lynch n'est d'ailleurs pas entièrement fortuite. Si les hommes et les œuvres n'ont rien de commun, il se trouve pourtant que leurs derniers films souffrent des mêmes maux. Avec *Wild at Heart*, Lynch parodiait roublardement son univers au-delà de l'admissible. Avec *La double vie de Véronique*, Kieslowski fait du Kieslowski. Canonisé grand prêtre cinématographique des jeux du hasard, le cinéaste polonais donne l'impression, dans ce dernier, de s'être laissé prendre au piège de sa « légende » naissante tout en ayant dû plier devant les lois de la nécessité économique. De fait, et de façon contradictoire, Kieslowski semble à la fois enfermé dans un univers (le sien, mais il n'empêche) qui ne communique plus guère qu'avec lui-même, tout en effectuant, dans le même temps (production française oblige?), un travail de mise à plat qui déforce singulièrement celui-ci.

Car, curieusement, à la vision de *La double vie de Véronique*, il est à peu près impossible de se départir d'un sentiment lui-même double : d'une part d'être en pré-



Véronika/Véronique (Irène Jacob, Prix d'interprétation féminine).

sence d'un maître-filmeur, au style (constance de la lumière et du point de vue), à la finesse et à la sensibilité rares, souvent admirablement cristallisés dans le détail de la mise en scène, à la direction d'acteur souveraine (entre autres séquences remarquables, celle où, dans le même plan, Irène Jacob, étonnante, passe des larmes à la jouissance est d'une beauté sans nom), de l'autre à un film qui, prit dans son ensemble, nous laisse de marbre face au destin croisé de Véronika/Véronique. Là où tout aurait dû concourir à notre émotion, nous sommes, hélas, bien obligé d'en constater l'absence : démarré sur les chapeaux de roue, le film, passé sa longue introduction polonaise (qui en constitue le meilleur), ne cesse de se délayer, de se répéter, inutilement démonstratif, finalement interminable (et ne sachant pas terminer à temps) alors qu'il dure à peine plus d'une heure et demie.

Une question, enfin, se pose à la vision de *La double vie de Véronique* : le cinéma

de Kieslowski-le-moraliste peut-il, impunément, évoluer dans la gratuité d'un exercice de style, à quoi se résume par trop le film? Elle nous avait déjà plus d'une fois traversée l'esprit à la vision du *Décatalogue* où, n'en déplaise à ses thuriféraires, l'intérêt des épisodes oscillait fortement au gré de la « pertinence » des commandements à illustrer. Cette question possède un corollaire : Kieslowski peut-il trouver cette matière en dehors de la Pologne? La réponse risque d'être cruciale alors même que le cinéaste semble condamné à devoir rejoindre (au moins économiquement) la grande diaspora du cinéma polonais qui, de Polanski en Skolimowski, de Zulawski en Wajda, a connu souvent, dans son exil, bien des déboires artistiques. ■

LA DOUBLE VIE DE VÉRONIQUE

Pologne-France 1991. Ré. : Krzysztof Kieslowski. Scé. : Kieslowski et Krzysztof Piesiewicz. Ph. : Slawomir Idziak. Mont. : Jacques Witte. Mus. : Zbigniew Preisner. Int. : Irène Jacob, Philippe Volter, Sandrine Dumas, Kalina Jedrusik. 92 minutes. Couleur.

riff-raff

DE KEN LOACH

Ken Loach n'a jamais désavoué l'intérêt qu'il porte au documentaire et aux problèmes sociaux. De *Family Life* (1972) à *Hidden Agenda* (1990), le cinéma de fiction qu'il pratique porte la marque de cette double allégeance et de cette double fidélité. *Riff-Raff*, qui a reçu l'un des prix décernés par la critique internationale, n'échappe pas à la règle. Au lieu de verser dans le prêchi-prêcha didactique sur la lutte



Susan (Emer McCourt) et le jeune Écossais Stevie (Robert Carlyle).

des classes et l'exploitation honteuse des classes laborieuses, Ken Loach a choisi d'en parler en ayant recours aux ressources de la fiction, afin d'atteindre à l'efficacité maximale souhaitée. Et il s'en tire fort bien.

À travers l'histoire d'un jeune Écossais paumé, fraîchement libéré de prison pour des délits mineurs, Ken Loach nous plonge dans l'enfer du capitalisme sauvage tel qu'il est vécu à la base, c'est-à-dire par ceux qui n'en profitent pas et qui sont exploités jusqu'à la moelle de leur os à tous les échelons du pouvoir qu'ils rencontrent, sans espoir de s'en sortir. Au lieu d'en parler la larme à l'œil ou sur le mode de la raison raisonnante (ou beuglante), il nous convainc par le biais de l'humour noir, la seule arme encore disponible face au désespoir. On rit de bon cœur à la projection de son film, tout en en prenant plein la gueule.

Tranche de vie des ouvriers d'un chantier de rénovation dans un quartier huppé de Londres, dont plusieurs pour survivre sont obligés de squatter les baraques avoisinantes, le film est criant d'authenticité, et cela tient au fait que Loach a, comme toujours, judicieusement choisi ses acteurs, en fonction ici de leur expérience sur les chantiers de construction, et qu'il n'a pas craint de les faire improviser même s'ils travaillaient sur la base d'un scénario précis. À tel point que le film donne l'impression par moments d'avoir été tourné en direct, tant l'illusion est parfaite.

Ken Loach ne prétend pas apporter de réponses toutes faites au problème d'une société qui génère et accroît elle-même sa propre marge. Il décrit simplement le problème d'une façon convaincante, sur le ton de l'ironie douce-amère, et il ne craint pas, à travers le portrait juste qu'il fait de ce milieu de travailleurs non syndiqués, véritable melting-pot représentatif de la société britannique, d'en dévoiler les contradictions. Il montre que leur diversité ethnique se révèle sournoisement comme un facteur de division, et que leur individualisme farouche joue contre eux, de même que la simple camaraderie ne saurait remplacer la solidarité de classe. Tout cela est dans le film, mais sans que ce soit souligné à gros traits. Par exemple, c'est sur le ton de l'humour qu'il fait passer la prise de position politique d'un personnage ou ses tentatives de conscientiser ses compagnons de travail aux bienfaits de la syndicalisation. Et, du même coup, Ken Loach a l'intelligence de nous dévoiler le côté «humain» de ce fort en gueule, en le plaçant dans une situation cocasse qui le désavantage nettement! Tout le film joue habilement sur les contraires, où la tristesse de la réalité, donc d'un réalisme balourd possible, le dispute à la drôlerie des situations incontrôlables ou qu'on laisse dérapier volontairement comme par dérision. Un régala! ■

Gilles Marsolais

europa

DE LARS VON TRIER

Le premier film «révisionniste» de l'histoire du cinéma? Petite bd bourrée d'effets spéciaux qui, malgré leur réelle ingéniosité, n'en finissent pas de lui donner une allure formelle particulièrement indigente, *Europa*, du danois Lars von Trier ne mériterait guère que l'on s'y arrête (sinon pour dénoncer le pillage généralisé auquel se livre, en guise de manifeste esthétique, le cinéaste, dépouillant sans vergogne ses «maîtres» proclamés, les Sternberg, Hitchcock, Welles, Tarkovski et consorts qui, malheureusement, ne sont plus là pour lui intenter le procès en plagiat qu'il mériterait...), si le film ne dégagait, en plus, une odeur particulièrement nauséabonde

quant à son «idéologie» implicite. Situé en 1945, *Europa* nous conte les déboires d'un jeune américain d'origine allemande qui «a décidé de se rendre en Europe par idéalisme, pour contribuer à la reconstruction du vieux continent». À cet effet, il devient conducteur de... wagons-lits. Ceci afin, sans doute, de mettre le film sur ses rails, puisque *Europa* se déroule presque entièrement dans un train/métaphore d'une Allemagne/Europe («l'Allemagne est un symbole. C'est l'Europe» dicit von Trier) plongée dans la nuit noire de la défaite (agrémentée d'une pluie diluvienne comme il se doit dans un film de l'auteur d'*Element of Crime*) mais qui n'a pas abandonné

l'idée de faire triompher l'horreur fasciste. Pour sa part, notre héros tombera amoureux d'une fille à papa nazie (e? le nazisme a-t-il un sexe?) avant de succomber à son incurable naïveté car «la naïveté n'a plus court. Les camps sont irréconciliables. Léopold devra choisir ou se perdre, et l'Europe avec lui» (je continue de citer l'auteur).

À partir de ces données, le film se livre à un hypocrite travail de manipulation sur la période en question. L'on y apprend, par exemple et sans sourciller que l'Allemagne dut, à la fin de la guerre, passer sous les fourches caudines d'une dénazification confiée, par les alliés, aux résistants et aux



Eddie Constantine en colonel (à gauche), Jean-Marc Barr et Barbara Sukowa (devant).

juifs allemands. Rien de moins. Si l'on se penche sur les personnages qui peuplent *Europa* que voyons-nous? Que le plus noble est l'industriel nazi qui finira par se suicider en s'ouvrant les veines dans son bain (à la manière d'un patricien romain)

plutôt que de renier son idéal. Le pire: le juif de service (interprété, doux Jésus, par le cinéaste en personne) qui préfère blanchir l'industriel en question plutôt que d'assumer les conséquences d'un vol qu'il a commis. Le plus cynique? Le colonel américain (interprété par le grand Eddie Constantine, une fois de plus fourvoyé dans un film indigne de son talent), symbolisant à lui tout seul les alliés: une vraie ordure. La plus romantique? Katharina, fille de notre noble industriel: elle est belle, intelligente et pleine d'un bon sens navré qui lui fera énoncer la phrase clé du film: «vous ne croyez pas qu'il serait temps de montrer un peu de compassion pour l'Allemagne?» Tout le reste est à l'avenant. Regarder notamment qui, dans ce film qui alterne noir et blanc et couleur (ou les marie carrément dans le même plan) à droit à l'un ou à l'autre. Vraiment édifiant... ■

Philippe Elbem

the indian runner

DE SEAN PENN

La référence à l'Amérindien qui donne au film son titre est en quelque sorte superflue, tant elle paraît plaquée en se constituant comme les deux signes obligés d'une parenthèse qui ouvre et clôt le récit. Cette scorie encombrante n'est pas la seule à entacher ce premier long métrage de Sean Penn qui, par ailleurs, est suffisamment efficace et prometteur pour retenir l'attention.

Parlons d'abord de cet effet de parenthèse. Dès le générique, le réalisateur indique clairement que son propos se veut métaphorique: il procède alors à la double identification d'un jeune délinquant amérindien aux cheveux longs poursuivi par un policier (le héros du film) à quelque cerf patiemment piégé par un chasseur tacticien (lui aussi Amérindien), dont l'habileté consiste à épuiser sa proie en la poursuivant pour s'en saisir à mains nues et lui ravir son dernier souffle par un baiser de la mort. Et pour le cas où on aurait oublié cette portée métaphorique au cours de la projection — de fait on l'avait oubliée tout comme le réalisateur probablement! —, celui-ci accompagne la course-poursuite qui ponctue la fin de son film (analogue à celle du début, bien évidemment) de «visions» d'un Amérindien galopant au-dessus d'un paysage nocturne. Entre ces deux signes de ponctuation, rien, aucune référence à la



Les frères Franck (Viggo Mortensen) et Joe (David Morse).

métaphore si ce n'est une discussion survenant au milieu du récit qui indique que l'action se déroule, dans quelque bled du Nebraska, en un lieu situé à proximité d'un territoire amérindien. Ah, ce fameux hors champ! En réalité, la métaphore est aussi nébuleuse qu'elle paraît plaquée. Le récit mythique qui est censé servir de référent est à peine esquissé et surtout mal arrimé au récit principal.

De fait, d'entrée le récit adopte le point de vue du flic, un fermier déraciné, qui tue sa proie (le jeune Amérindien pré-

cité) qui menaçait de lui échapper et de le tuer. Et il se clôt à nouveau sur lui, pourchassant son propre frère (le «messenger», l'alter ego de «l'Indian Runner» qu'il revoit au temps de son enfance, eh oui!, déguisé en petit cowboy macho) qu'il n'a pas réussi à réhabiliter à son retour du Vietnam et qu'il s'avère incapable de retenir, d'intégrer socialement. Ce filon thématique volontairement démonstratif est évidemment une mauvaise piste à ne pas suivre pour apprécier ce film qui n'est pas dépourvu de qualités, par ailleurs. ▶

C'est surtout l'aspect «physique» de ce film, au niveau des situations, du jeu des acteurs, des décors et des lieux (bled, maisonnette, bar), qui restitue le climat du tournant des années 1960-1970 (notamment au plan musical), sans verser pour autant dans le rétro, et qui surtout le situe dans la lignée du western, qui retient

l'attention. Et ce, même s'il faut déplorer que cet aspect physique s'accompagne à l'occasion d'une certaine complaisance dans la violence alliée bizarrement à une emphase moralisatrice. Ces retrouvailles ratées entre deux frères dissemblables nous valent de beaux moments, comme celui de leur rencontre, cool, silencieuse, à la sortie de pri-

son de Frankie, le rebelle, l'asocial qui finira par rejeter femme et enfant, afin d'échapper à toute forme d'intégration. ■

Gilles Marsolais

Anton Webern

DE THIERRY KNAUFF

Vingt-six minutes pour évoquer «poétiquement» soixante-trois ans de la vie d'un homme, c'est le paradoxe que nous propose Thierry Knauff avec son dernier film (court), *Anton Webern*. Fort heureusement, le cinéma ne se résume pas à une affaire de métrage. Aussi, de ce paradoxe, le cinéaste fait-il, véritable osmose entre le sujet et la forme, une symphonie visuelle et sonore où au «fragmenté» qui caractérise l'art du musicien viennois répond la fragmentation du montage. La bande son, l'une des plus travaillées et des plus sensibles entendue depuis longtemps, se posant une nouvelle fois chez lui comme la partenaire indissociable de l'image.

L'art de Thierry Knauff, y compris dans les monuments de pure mise en scène (l'autodafé nazi, l'arrivée des soldats américains, etc.), n'est pas sans entretenir par ailleurs le plus étrange et fascinant des rapports avec un autre art, son prédécesseur immédiat : la photographie. Le choix des motifs visuels sur lequel est entièrement construit *Anton Webern*, comme l'étrange fixité de plans pourtant presque toujours en mouvement, nous y renvoyant directe-



Thierry Knauff dirige une scène d'*Anton Webern*.

ment. En fait, l'approche quasiment muette, mais parfaitement sonore et totalement musicale, du cinéma qui est celle de Knauff n'a d'autres ambitions que de renouer avec ce qui fit, depuis les origines la spécificité de celui-ci (mais ne trouve plus guère d'écho dans un cinéma gangrené par l'image télévisuelle plate et fonctionnelle) : comme la photographie avant lui, le cinéma ne possède pour raconter, témoigner ou créer des formes plastiques, qu'une «matériau» qui lui soit propre : la lumière.

D'où le choix, récurrent dans l'œuvre (quatre courts métrages à ce jour qui, mis bout-à-bout, dépassent tout juste l'heure de projection), du noir et blanc. D'où ce jeu perpétuel entre l'ombre et la lumière. D'où, sans doute, ce sentiment d'avoir à faire à l'un des derniers poètes de l'histoire du cinématographe. Rien de moins... ■

Philippe Elbem

le porteur de serviette

DE DANIELE LUCHETTI

Le second film de Daniele Luchetti (on n'a pas oublié le picaresque et drôlatique *Domani Accadra*, qui était aussi une belle méditation sur l'utopie) avait toutes les chances de passer inaperçu dans la compétition cannoise, où l'on prêtera toujours plus d'attention à l'académisme international à base de grands sentiments et d'humanisme bien pensant (témoin l'ahurissant *Au revoir, étrangère* de Tevfik Baser, consternant roman Harlequin qui pratique à tour de bras le chantage au grand sujet) qu'à un

film simplement soucieux d'accorder ses fins à ses moyens sans y aller à tout moment d'appels du pied «conscientisateurs». D'autant que cette comédie vinaigrée sur la corruption du pouvoir prend à revers la tradition du film politique à l'italienne, en jouant sciemment la carte de la déception. Pas de manichéisme ni de héros positif, pas de complot obscur, de prise de conscience ni de catharsis (la scène finale est, à cet égard, plus amère que soulageante), mais un récit coudé et pervers, sous ses dehors

innocents de satire, qui nous pilote avec adresse dans les coulisses d'une campagne électorale, démontant la relation complexe des candidats avec leur «image» à laquelle ils finissent sincèrement par croire, épinglant leur petite cour servile et les rapports du pouvoir et des médias (dans la lignée de *Palombella Rossa*, la présence de Moretti acteur et producteur n'y étant sûrement pas étrangère : il y a, au milieu du film, un spot hilarant réalisé par un jeune cinéaste d'avant-garde» de la RAI aussi débile que

prétentieux). À la rhétorique du cinéma de dénonciation, Luchetti préfère le recours au classique tandem burlesque du petit rond (Silvio Orlando) et du grand maigre (Moretto) dont il s'emploie, scène après scène, à nuancer l'opposition. Toute la réussite du film tient dans ce travail en pointillé, et la finesse avec laquelle Luchetti déjoue sans arrêt les clichés du genre: la manipulation n'est pas affaire d'intimidation ou de cons-

piration, mais, beaucoup plus subtilement, de séduction, de petites faveurs et de petites lâchetés qui vous happent insensiblement dans une zone trouble; croit-on enfin pouvoir tenir une affaire de fraude avec laquelle se soulager le cœur à bon compte, qu'il faut déchanter: encore une fausse piste. Pas de qualunquisme (sur le mode «Tous les politiques sont des pourris»), pas de manichéisme, mais pas d'équivoque non plus:

un requin reste un requin, surtout s'il est jeune, dynamique, moderne et «de gauche»; un prof sympathique et candide reste un naïf, surtout s'il se croit pur et propre et entend donner des leçons de probité aux autres. Mine de rien, du grand art. ■

Thierry Horguelin

proof

DE JOCELYNE MOORHOUSE

Ce film australien a ouvert avec brio la Quinzaine des réalisateurs, alors qu'il repose pourtant sur un argument scénaristique plutôt mince, constamment sur la corde raide: l'histoire d'un jeune aveugle de naissance qui se singularise en prenant des photos. Une fois la surprise première passée, on est curieux de voir si et comment la réalisatrice, dont c'est le premier long métrage, saura retenir notre attention. Elle gagne son pari haut la main et ce coup de maître tient, entre autres, à la qualité de ses acteurs tout à fait crédibles, authentiques dans leur simplicité même, et surtout à l'exploration intelligente d'une réalité vécue par les aveugles, exacerbée ici, que l'on a tendance à oublier.

En effet, par-delà l'anecdote, le récit rejoint une vérité profonde, à savoir que les aveugles doivent croire aux autres qui les entourent, placer leur foi en eux, dans le regard des voyants. Jocelyne Moorhouse exploite avec délicatesse cette idée à travers le cas d'un aveugle, Martin, précisément privé de cette capacité de croire en l'autre, et pour qui la recherche de la vérité devient un Absolu. Enfant, Martin croyait dur comme fer que sa mère lui mentait — comme pour le punir de son infirmité —, lorsque, à sa demande, elle lui décrivait patiemment et avec amour le monde extérieur. Rendu encore plus insécure depuis la mort de sa mère, Martin est devenu un adulte qui ne fait plus confiance à personne, pas même à Célia, sa bonne occasionnelle qui l'aime secrètement et qui se vengera d'une façon cruelle d'être ainsi rejetée. Martin a donc développé cette habitude obsessionnelle de prendre des photos, comme s'il voulait accumuler les preuves que ce qu'il perçoit avec ses autres sens correspond bien à ce que les voyants perçoivent avec leurs yeux.

À cet égard, sa rencontre avec Andy,

Martin (Hugo Weaving)



un gars de son âge un peu paumé mais fort sympathique et très sain, dans la mesure où il est sans calcul et généreux, sera déterminante: une solide amitié, entrecoupée par un bref incident de parcours, se développera entre eux, dans la mesure où Andy acceptera de décrire à Martin, sans mentir ni tricher, les sujets des photos qu'il prend. Le plaisir du film tient beaucoup aussi à l'humour qui le traverse de part en part, malgré la gravité du sujet, et à la qualité d'émotion qui se dégage de l'exploration de la relation qui s'établit entre ces deux gars: la façon dont ils font connaissance autour d'un chat de gouttière écabouillé, leur équipée hilarante dans un «Drive-in» ou à

l'hôpital, etc.

Jocelyne Moorhouse se plaît à rappeler que «l'Australie est un pays d'hommes, donc de machos», s'accompagnant d'une relation particulière à la femme et à la mère, où la crainte le dispute à la vénération: mine de rien, elle bouscule un certain nombre de tabous sur ce plan, sans que ce soit là son propos, en ne craignant pas, par exemple, d'explorer la sexualité de cet aveugle qui... en verra de toutes les couleurs! C'est sans doute par là, sur le mode de l'absurde, que l'identité australienne du film se dévoile le mieux. ■

Gilles Marsolais