

Notre histoire est finie *Merci la vie de Bertrand Blier*

André Roy

Numéro 55, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22805ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Roy, A. (1991). Compte rendu de [Notre histoire est finie / *Merci la vie de Bertrand Blier*]. *24 images*, (55), 4–5.

MERCI LA VIE

DE BERTRAND BLIER



Joëlle (Anouk Grinberg) et Camille (Charlotte Gainsbourg).

notre histoire est finie

par André Roy

Est-ce que le cinéma, c'est la vie ou est-ce que la vie, c'est le cinéma? Quand on regarde le nouveau film de Bertrand Blier, *Merci la vie*, on n'a même plus d'alternative à la question. Chez lui, le cinéma, c'est le cinéma, un objet qui se dédouble en son contraire et en son semblable, comme les deux protagonistes principales du film, les deux filles Camille (Charlotte Gainsbourg) et Joëlle (Anouk Grinberg), aux caractères si antinomiques mais qui n'ont que le désir inconscient de se fondre ensemble (Camille offre à Joëlle son père comme géniteur d'elle-même). C'est un objet qu'on regarde déborder et zigzaguer, qu'on rattrape comme un boomerang pour le perdre aussitôt; un objet qu'on regarde se regarder aller dans tous ses sens et littéralement se perdre en lui-même. Le cinéma, c'est la pure forme, et dire de *Merci la vie* que c'est un film formaliste (et formaliste au cube), c'est à la fois le saluer comme une œuvre audacieuse et l'accabler de n'être que ça: une machine qui tourne à vide et qui se

mord la queue. C'est applaudir à la générosité de sa modernité et à sa foi dans l'intelligence du spectateur (à qui il est demandé de relier tous les fils qui tissent une improbable histoire de famille, de paternité) et l'accuser de se complaire dans le cinéma pour le cinéma (avec ce procédé usé du film dans le film). C'est féliciter l'auteur et le pourfendre pour un film qui est à la fois tout et rien en provoquant plusieurs histoires sans en raconter une; d'avoir fait une œuvre réglée au millimètre et de la montrer comme un bric-à-brac indescriptible où une chatte ne retrouverait pas ses petits; une œuvre libre et tordue, impeccable et morbide. Disons-le: *Merci la vie* est un grand film malade, malade de la vie qui n'est plus du cinéma, du cinéma qui n'est plus la vie, qui n'est peut-être même plus du cinéma, contaminé qu'il est par la télévision et le vidéo-clip, frappé d'une maladie mortelle (le SIDA, un des thèmes récurrents du film, agit vraiment comme une métaphore) mais gonflé aux vitamines et

aux stéroïdes anabolisants pour se tenir debout, élégant dans son infirmité. En un mot: c'est un film mutant.

Mutant: espèce dont les gènes ont subi une mutation, lit-on dans le dictionnaire. *Merci la vie* contient tous les gènes du cinéma présent et passé, mais transmutés, perturbés. On y retrouve ceux de Claude Autant-Lara, avec *La traversée de Paris* (voir la scène avec les Allemands), ceux de Federico Fellini, avec *La dolce vita* et *Intervista* (le tournage d'un film la nuit), ceux de Luis Buñuel, avec *Le fantôme de la liberté* (le film est structuré comme un rêve, le flash-back dans le flash-back), ceux de Godard, avec *Sauve qui peut (la vie)* (la musique qu'on entend est identifiée comme telle), même ceux de Lelouch, avec *Les uns et les autres* (le retour dans l'histoire de la France occupée, le procédé de la boucle narrative), et même ceux de Beineix et de Besson (l'image léchée et hyperréaliste des paumés et des lieux). On pourrait multiplier les pères cinéastes comme Blier, lui,

additionne les nombreux pères que se tape Joëlle. Mais la citation est caviardée ; les références sont appelées pour être détournées dans l'ironie, le cynisme parfois, dans un sorte de narcissisme d'auteur préoccupé d'affirmer absolument sa signature et qui se montre plus rusé que le spectateur.

Merci la vie est un film mutant, oui, une nouvelle espèce de cinéma dont le géniteur aurait été un Frankenstein de la pellicule, un enfant qui porterait en lui la mort car ses cellules se propageraient irrationnellement et ne rempliraient plus leurs fonctions (on est toujours dans la métaphore du SIDA). Les personnages sont des corps à l'abandon, soumis à une force dérégulée : on ne sait plus très bien qui sont ces deux héroïnes, ni ce qu'elles font, ni où elles sont, ni ce qu'elles veulent (on reconnaît ici le cinéaste réfractaire aux notations réalistes et psychologiques). Ce sont des personnages de décrochés, de déracinés, qui vont partout et nulle part à la fois, en roue libre (même si c'est en liberté surveillée — Blier veille toujours au grain quelque part). Le film est éclaté, fonctionnant comme un rêve, avec des dérapages de sens, des bouts d'histoires, une profusion de lieux et de personnages, un rêve dont la logique est à trouver — et qu'on ne trouve pas toujours (c'est peut-être voulu).

À l'heure de la mutation, Blier s'est converti à la multiplication des images et à la médiatisation tous azimuts, et son film ressemble à un long clip, à quelque chose qui se veut expérimental et impur. C'est la confusion péremptoire des genres et la fragmentation comme art de raconter. En ces temps de manipulations génétiques, Blier a fabriqué un film-jouet, un film-prototype insoupçonnable, inimaginable, mais aussi « inimaginé » car on ne sait s'il tient de l'ange ou du monstre — comme ses personnages qui ne sont ni tout à fait des individus ni tout à fait des automates, des bâtards qui seraient nés d'Audiard (ils ont le sens du dialogue) et de Kafka (ils sont perdus dans un labyrinthe).

Son film mutant est un produit de la théorie des hasards et des catastrophes : il est incertain et imprévisible. Notre époque de l'interactivité et de la permutation permet à Blier d'aller à fond de train dans la discontinuité et les ruptures, d'accumuler avec une gourmandise effrénée toutes les images du jour et de les mélanger en un cocktail indéfinissable. Comme à la télévision, on y trouve de tout : la France profonde et le rythme moderne, l'amour fou et



Joëlle la provocatrice.

la misogynie, l'appétit sexuel et le SIDA, la recherche de l'absolu et l'hystérie, la douceur et les coups de poings, le désespoir et l'anarchie droitiste, la laideur et le chic, la crudité et la froideur, la folie et la déprime, le cynisme et la compassion (la liste pourrait s'allonger). *Merci la vie* est un collage, un puzzle, du zapping intellectuel : les plans, les séquences suivent un mouvement sinueux et déroutant qui entraîne le spectateur sans le guider, qui lui pointe des lieux, des objets et des personnages sans les montrer, qui va à toute vitesse en patageant sans arrêt. La nature du film est instable comme ses couleurs (on passe du monochrome à la couleur sans crier gare et sans explication) et plus il avance en tourbillonnant comme un cyclone, plus il se déréalise sous nos yeux, plus il se dépose de lui-même. Sans centre de gravité, la force d'attraction lui échappe. Pure radicalité, il devient presque abstrait, d'une totale ambiguïté. Dire qu'il sème le désarroi chez le spectateur est peu dire : il provoque une véritable terreur (que, personnellement, je crois délibérée de la part du cinéaste).

Comme on peut s'imaginer perplexe, abasourdi, gêné ou tétanisé en face d'un mutant au corps indéfinissable, inqualifiable, le film produit le même effet de choc, de désorientation et d'épouvante. Et comme toujours dans une telle situation, même si on n'est pas contre a priori, on ne peut pas dire qu'on aime ça. Encore moins quand le mutant se présente comme un fantôme, comme un mort. Car, on l'aura compris, en même temps que la fin de l'Histoire, que la fin des histoires au cinéma, Bertrand Blier vient de nous annoncer la fin du cinéma comme vie. ■

MERCI LA VIE

France 1991. Ré. et scén. : Bertrand Blier. Ph. : Philippe Rousselot. Son : Pierre Gamet. Mus. : Arno, Ph. Glass, D. Byrne, D. Martin, Ligeti et al. Int. : Charlotte Gainsbourg, Anouk Grinberg, Gérard Depardieu, Michel Blanc, Jean Carmet, Catherine Jacob, Thierry Frémont. Coul. 117 minutes. Dist. : C/FP