

Walker

Yves Lafontaine

Number 38, Summer 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22345ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafontaine, Y. (1988). Review of [*Walker*]. *24 images*, (38), 56–57.

si Jeanne déclenche le drame, faisant se confronter d'anciens ennemis (Stéphane et Saïd), elle n'est pourtant pas, comme on pourrait le croire, le personnage central du film. Cinq personnages principaux sont mis en scène: outre Jeanne, Stéphane et Saïd, il y a Klotz (Jean-Claude Brialy en chef d'orchestre homosexuel extrêmement émouvant) et Alain Stéphane Onfroy, le petit frère de Jeanne). Cinq protagonistes qui tressent un nœud inextricable de rapports, cinq monades, cinq blocs d'intensité différents.

Chacun est traité sur un même pied d'égalité. Qu'il soit d'extrême-droite comme Stéphane ou homosexuel comme Klotz, le cinéaste n'est jamais envers eux méprisant ni jamais condescendant (comme il aurait pu l'être avec le maghrébin Saïd). En ce sens, il a tiré de Hitchcock (lui qui était si préoccupé de garder son public jusqu'à la fin du film) cette grande leçon: que tous les personnages, principaux comme secondaires, doivent être aimés par le réalisateur, même les méchants. (Parenthèse ici: c'est pourquoi, par exemple, j'ai été si sévère envers *Le déclin de l'empire américain* parce que je trouvais que Denys Arcand flouait froidement tous ses personnages, signe qu'il ne les aimait pas.) Il y a là, dans cet équilibre entre les personnages, dans cet amour que leur porte Téchiné, ce qu'il faut bien appeler un point de vue moral, qui donne aux *Innocents* ce surcroît d'émotion, inestimable et nécessaire au cinéma. Cet auteur rappelle que l'esthétique est une affaire d'éthique.

La tragédie ici — comme celle des précédents films de Téchiné — se fonde sur la rencontre, croisement de trajectoires qui prend la forme d'une collision. Dès le début, il y a entre Jeanne et Saïd collision — que le scope par sa largeur illustre magnifiquement —, quelque chose qui tient du hasard, de la volonté et du destin, mouvement d'agressivité et d'offensive (lui, la connaît par une photo). Dès le début le film trouve ainsi son énergie, sa vitesse de croisière, une vitesse d'exposition en accéléré. Comme Jeanne, le film fonce déjà à toute allure, bougeant sans cesse, tremblant, court-circuitant tout. La multiplication des personnages aidant, le spectateur est entraîné dans une spirale, une histoire littéralement vertigineuse. Si on a parlé à propos de Téchiné de romanesque, c'est que justement le récit tient chez lui d'une avidité narrative, est porté par une dépense diégétique. Le film est un maître-mot où chaque protagoniste a une énergie à décharger, où chacun vit à tout prix avant la mort (comme toute tragédie, *Les innocents* est placé sous le signe de la mort.)

Cette vitesse unit et dissout le couple, qui peut être multiple: Jeanne-Stéphane, Jeanne-Saïd et, antérieurement, Stéphane-Saïd (car le film fait apparaître l'histoire à peine voilée d'un amour homosexuel dont le personnage de Brialy est le signe évident). Mais qui dit vitesse dit temps (nous arrivons à notre troisième vecteur de la

tragédie). Un temps comprimé, contracté, brut, qui a beaucoup moins affaire avec l'ellipse qu'avec le parti pris *physique* de la rencontre. La rencontre ne laisse pas de place; comme elle abolit l'espace entre deux personnes, elle annule le temps. Ce temps est énigmatique; on ne sait pas très bien si le film se déroule sur plus d'une journée. Ramassé, il défait toute linéarité; il a fonction de creuset; chimique, il produit ce mélange complexe de différences et d'affects chez les personnages. Il nourrit les contradictions des individus, maintient la tension et la violence, impose une très grande fluidité à la narration (on peut dire que tout coule de source, tant la main de Téchiné est ici très sûre).

Le temps, moment de transformation et de transfiguration, par lequel chacun change et n'est plus le même, fait passer de l'innocence au mal, de la vie à la mort. Il révèle chacun à lui-même. Il est une explication permettant de comprendre cette histoire complexe, enchevêtrée des *Innocents*, mélange d'utopie (par exemple, Alain nageant vers l'Afrique) et de culpabilité (il y a eu avant tentative de meurtre de Stéphane contre Saïd, qui s'en est sorti par un coup de couteau qui a plongé Stéphane dans le coma).

Ce temps-vitesse, qui permet la réunion et l'éclatement, repose sur un contraste filmique: le travail de la caméra et de la photo, du scope et du plan-séquence, de la largeur de l'écran pour une histoire *intime* et de la supposée lenteur du plan-séquence. Les mouvements de la caméra ne vont pas d'un personnage à l'autre mais les accrochent comme ils accrochent tel objet sur une table (presque un insert) ou une action en arrière-plan (comme la place où l'on danse et que traversent, dans leur poursuite, Stéphane et Saïd). Les travellings unissent et séparent (la rencontre Stéphane-Jeanne-Saïd dans la salle de concert, moment magique avec son noir, les silhouettes découpées sur un fond de scène étoilée). Ils font entrer les uns et expulser les autres selon l'action. Ils font également entrer le hors-champ qui est à la fois l'arrière-plan social et le drame qui a déjà eu lieu avant. Le mouvement physique de la caméra est indissociable du temps de fusion des sentiments, du croisement des destins, de la coexistence de la lumière solaire du Sud et du climat noir de la nuit citadine qui favorise la mort.

Les innocents est tout mouvement (un critique a parlé de mouvement du cœur et de la caméra). Je dirais, moi, que tout est mouvement de beauté et d'émotion, et ce, à l'état pur, incadescent. On en sort (vous excuserez ma métaphore mais elle est exacte) brûlé. □

LES INNOCENTS

France 1987. Ré.: André Téchiné. Scé.: André Téchiné, Pascal Bonitzer. Ph.: Renato Berta, Mus.: Philippe Sarde. Mont.: Martine Giordano. Int.: Sandrine Bonnaire, Simon de la Brosse, Abdel Kechiche, Jean-Claude Brialy, Stéphane Onfroy, Tania Lopert. 96 min. Couleur. Dist.: Cinéma International.

L'Histoire se répète

A l'heure où les Américains font de Rambo et Oliver North des héros nationaux, voilà un film étonnant qui bouleverse singulièrement les données de notre conscience politique. *Walker* est à coup sûr un événement, à la fois par l'ambition de son propos, par l'excès qui préside à sa mise en scène et par l'originalité de son sujet.

Le scénario est basé sur l'histoire authentique de l'Américain William Walker¹ qui, au siècle dernier, s'est fait nommer président du Nicaragua. Ce mercenaire, dont la présence au Nicaragua servait à défendre les intérêts des investisseurs américains, est aujourd'hui un personnage oublié des livres d'histoire, sans aucun doute parce que son entreprise avait échoué. Il voulait, disait-il, apporter stabilité politique et démocratie en Amérique latine. Il n'y a mené que violence, guerre et dictature.

Malgré les apparences, *Walker* n'est pas la simple biographie d'un homme qui s'empara du Nicaragua par les armes. À travers le portrait de William Walker et le récit de son expédition, Alex Cox, qui démontre une fois de plus un goût marqué pour la provocation (après *Sid and Nancy* portrait hyperréaliste de deux marginaux et *Repo Man* mélange peu banal d'observation sociale, de fantastique et de film d'action) réalise plutôt une critique historique de la présence et de l'ingérence américaines en Amérique centrale. Son message, bien que métaphorique, est clair: les Américains agissent aujourd'hui de la même manière qu'ils le faisaient il y a plus d'un siècle.

Au lieu d'une reproduction à peu près réaliste, comme dans *Missing* de Costa-Gavras, Cox préfère la déformation satirique et fantasmagorique de la réalité nicaraguayenne. Il donne à son film les allures d'une satire grotesque et absurde, imaginaire, au parfum révolutionnaire qui frôle plus d'une fois le délire visuel.

Le procédé est simple mais original. À partir d'une base narrative parfaitement ancrée dans la réalité historique de l'Amérique centrale du milieu du XIX^e siècle, l'auteur fait surgir une série d'éléments anachroniques qui multiplient les allusions à la réalité contemporaine. L'ensemble s'articule selon une trame logique, propre au drame historique, mais notre attention est constamment attirée par des digres-

WALKER

par Yves Lafontaine



William Walker (Ed Harris).



En attendant Reagan...

sions rappelant toute l'actualité du sujet. Ainsi Walker apparaît sur les couvertures de *Time*, *People* et *Newsweek*; une diligence se fait doubler par une Mercedes; un téléphone et un ordinateur trônent sur le bureau du millionnaire Cornélius Vanderbilt; et un hélicoptère de l'armée américaine vient chercher, à la fin, les soldats pour les ramener au pays.

Ne nous y trompons pas, si Cox nous insère pêle-mêle ces éléments dans un apparent fourre-tout, qui tient tant de la fresque historique, du western, de la parodie que de la critique sociale, il a des

choses à dire et il les dit fort bien. Son idée maîtresse de dynamiter l'interventionnisme yankee traverse tout le film. Ce qui lui permet du reste de dénoncer la violence au sein même de la société américaine. Mais peut-être Cox insiste-t-il trop sur cette violence et cet abus qu'il cherche à dénoncer. De nombreuses scènes de batailles et de tueries sont en effet tournées au ralenti, ce que d'aucuns pourraient qualifier de complaisance. Ce choix stylistique, qui nous donne tout le temps de voir le sang gicler et les balles transpercer la peau des combattants, permet ce-

pendant à Cox d'exprimer son admiration pour des cinéastes comme Sergio Leone et Sam Peckinpah, premiers maîtres de la violence plastique. Mais la plus grande audace de *Walker*, outre ses jets d'hémoglobine filmés au ralenti, est bien son traitement très actuel, qui trace des liens entre le passé et le présent.

Remarquablement interprété par Ed Harris, qui donne toute la crédibilité et l'ambiguïté voulue à son personnage tiraillé entre son éducation puritaine, ses principes libéraux et la croyance très forte (issue de la doctrine Monroe?) au droit divin de conquête de l'Amérique, *Walker* passe dans une moulinette décapante la politique du gouvernement Reagan (des extraits tirés de l'actualité télévisée montrant l'envoi d'armes et d'experts militaires au Nicaragua viennent, à la fin, souligner à gros traits le parallèle) et impose une réflexion essentielle sur ce sujet préoccupant.

Ceux qui déplorent la disparition graduelle d'un cinéma d'auteur qui prend parti sur des questions politiques ont toutes les raisons de se réjouir. □

NOTES

1. Né en 1824, à Nashville (Tennessee), tour à tour avocat, journaliste et aventurier, William Walker a organisé plusieurs opérations paramilitaires en Amérique centrale. Après avoir tenté, sans succès, de créer une république formée du Mexique et du sud de la Californie, il se fait nommer président du Nicaragua le 12 juillet 1856, poste dont il démissionnera, moins d'un an plus tard, sous la pression d'une coalition militaire soutenue par le riche Cornélius Vanderbilt qui avait au départ aidé financièrement Walker dans ses campagnes. Il tentera de reconquérir le pouvoir au Nicaragua, sera arrêté au Honduras et fusillé par les Britanniques le 12 septembre 1860.

2. En 1823, dans un message au Congrès, le président James Monroe formula un ensemble de principes de politique étrangère connus sous le nom de *doctrine de Monroe*, suivant lesquels l'ensemble du continent américain n'était plus susceptible de colonisation et serait protégé par les États-Unis; ceux-ci, en compensation, se désintéresseraient des affaires européennes.

WALKER

États-Unis 1987. Ré: Alex Cox. Scé: Rudy Wurlitzer. Photo: David Bridges. Mont: Carlos Puente Ortega et Alex Cox. Musique: Joe Strummer. Int: Ed Harris, René Auberjonois, Peter Boyle, Marlee Matlin, Blanca Guerra, Richard Masur. 95 minutes, couleur. Dit: Universal.