

# Devenir un autre homme ou l'impossible métamorphose de l'ogre et du reporter

Édouard Vergnon

---

Number 128, September 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10091ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Vergnon, É. (2006). Review of [Devenir un autre homme ou l'impossible métamorphose de l'ogre et du reporter]. *24 images*, (128), 34–35.



# Devenir un autre homme

## ou L'impossible métamorphose de l'ogre et du reporter

par Édouard Vergnon

*The Passenger (Profession : Reporter)* de Michelangelo Antonioni.

**D**ans *Movie of the Week*, Peter Bogdanovich se souvient d'avoir été assis dans une chambre d'hôtel avec Orson Welles tandis que *The Magnificent Amberson* passait à la télévision. C'était au milieu des années soixante-dix. D'abord réticent, Welles accepta – sous la pression amicale de son entourage – de regarder son film. Bogdanovich raconte alors que le cinéaste avait beau essayer de cacher son émotion, il avait les yeux remplis de larmes. Interrogé plus tard sur cet incident, Welles répondit que ce n'était pas de se remémorer le sort subi par son film qui l'avait profondément ému – sa confiscation par le studio le rendait seulement furieux, disait-il – mais quelque chose d'autre qu'il énonçait par ces mots : « It's the past... it's over... ». On peut entendre dans cette confession comme un écho à la phrase de Funes dans la nouvelle de Borges : « J'ai à moi seul plus de souvenirs que n'en peuvent avoir eu tous les hommes depuis que le monde est monde ». Elle nous renseigne moins sur la manière dont le cinéaste envisage la vie que sur l'endroit d'où il la filme. Et c'est justement là qu'intervient la notion même de secret si chère à son cinéma. Il y a par exemple dans *Confidential Report* une scène magni-

fique entre la baronne Nagel (la délicieuse Suzanne Flon) et Arkadin qui montre bien cet endroit d'où filme Welles. Car derrière les sourires, l'amabilité de ces deux personnages assis l'un en face de l'autre, que se cache-t-il sinon la possibilité d'un amour très ancien ? Ni la teneur du dialogue ni les gestes des protagonistes ne permettent d'en attester et pourtant cette complicité des visages, l'étonnante douceur de l'échange qui rompt avec l'anxiété du récit, la soudaine harmonie d'un vrai couple de cinéma nous laissent dans la sensation que ces deux-là ont sans doute dû s'aimer ou qu'à défaut, ils auraient pu s'aimer. La beauté particulière de cette scène tient donc à ce secret périphérique que la mise en scène n'éventrera jamais, vers lequel le récit ne reviendra jamais, mais qui paraît pourtant pouvoir éclairer d'un jour nouveau la personnalité complexe d'Arkadin. C'est qu'il y a souvent dans les films de Welles un moment où on ne sait plus très bien si la vérité de son personnage tient à ce qu'il est devenu ou à ce qu'il a été, la mise en scène consistant justement à troubler (comme on trouble une eau lisse en la touchant du doigt) ce que l'on voit en nous perdant dans le dédale de ce qui a été. Les preuves, plutôt que de s'accumuler,

se dérobent une à une et le spectateur voit s'émettre ce qu'il croyait trouver : la résolution d'une intrigue. La brièveté des séquences, leur côté « pièces de puzzle » lui laissent le soin d'assembler l'histoire à sa guise et de rendre aimable un personnage qui ne l'est pas (Arkadin) à travers son invisible enfance. La finalité du cinéma de Welles n'est donc pas de faire progresser une histoire dans l'imprévu des circonstances, mais de nous ramener toujours vers le secret même de ce qui l'a constituée.

Le DVD édité par les éditions Criterion est une malle aux trésors. On y trouve en effet pas moins de trois versions différentes du film, des textes défendant chacune d'entre elles et, trésor parmi les trésors, des images de tournage – notamment une merveilleuse séquence muette où l'on voit Welles rejouer plusieurs fois la même scène. La version proposée par la Cinémathèque du Luxembourg reste préférable aux autres, car elle s'ouvre, conformément à la volonté du cinéaste, sur le plan d'un cadavre de femme rejeté par la mer et se termine sur le crash de l'avion d'Arkadin dont on entendra, hors champ, l'explosion. Les éléments constitutifs de ces deux séquences et le fait qu'aucune d'entre elles ne soit franchement élucidée leur

donne une dimension poétique : un corps de femme ramené vers le rivage, dans la lenteur des vagues, un corps d'homme fonçant droit vers le sol, dans la vitesse d'une chute, un meurtre et un suicide avec en toile de fond la mer et le ciel comme deux lieux de mémoire et d'infini. Mais c'est presque toute la géographie du film et ses climats qu'il faudrait « faire parler » : un port de pêche, un bateau en pleine mer, cette plage vide sous l'étendue du ciel, la terre vue d'un avion, une chaîne de montagnes, cette alternance du soleil et de l'ombre en Espagne – où s'est réfugié Arkadin – et de la neige en Allemagne – où s'achève le périple de Van Stratten. Une neige qui tombe si lentement qu'elle semble porter à elle seule toute la mémoire du film, comme en témoigne ce plan superbe où l'on voit Van Stratten entrer de dos dans la cour de l'immeuble de Zouk.

La profondeur du film vient aussi de ce que l'absence d'objectivité de la mise en scène, telle qu'elle se manifeste par exemple à travers l'expressivité des cadrages, n'entrave jamais la lucidité des personnages. À la fin du film, chaque visage portera au contraire la trace de ce que l'esprit et le cœur ont enduré : ainsi le dernier plan d'Arkadin nous montre un homme soudain terrassé par ses pensées, vaincu par sa conscience et comme définitivement figé dans cette stupeur, celui de sa fille, jeune femme qu'on dirait absente d'elle-même et désormais vidée de toute illusion, enfin Van Stratten dont les traits tendus pourraient bien exprimer son désarroi d'avoir été si vilainement cupide et sincèrement amoureux. Autour d'eux, le cinéaste aura fait graviter une foule de personnages étranges, presque farceurs, qu'il filme comme de grands enfants un peu dangereux parce qu'ils n'auraient pas vieilli. Quant à Arkadin, il faut entendre sa façon – très wellésienne – de prononcer les phrases comme si chacune d'entre elles devait être la dernière. Démesuré et possessif, l'amour qu'il porte à sa fille est à la fois épouvantable (on l'imagine en tout lieu caché sous son lit pour la surveiller) et émouvant car on sent la clairvoyance du père sur sa fille, sur les conséquences de sa vie à lui sur sa vie à elle, son désir sincère de la protéger non pas d'une histoire d'amour, mais des avances d'un homme dont il perçoit bien qu'il est un escroc.

En changeant d'identité, Arkadin n'aura jamais cherché autre chose que d'échapper à ses responsabilités. Dans *The Passenger* (*Profession : Reporter*) de Michelangelo

Antonioni, David Locke (Jack Nicholson) changera lui aussi d'identité, mais verra dans le cadavre de Robertson le mirage d'une vie nouvelle. Ils iront pourtant l'un comme l'autre vers la mort : Arkadin parce qu'il est poursuivi par sa conscience, Locke parce qu'il est incapable d'agir comme un autre homme. Il y a dans le film d'Antonioni un plan de dédoublement saisissant où l'on voit Locke dans les habits de Robertson regarder Robertson dans les habits de Locke. On y ressent simultanément l'ébranlement de Locke, son vertige à pouvoir se travestir si facilement et l'illusion même de ce vertige. Bien qu'énigmatique, il est certain que Robertson est un homme beaucoup plus réfléchi et lucide que Locke. Témoin ce bref


échange sur le balcon de leur hôtel, lorsque Locke regardant le désert déclare « c'est si calme » et que Robertson lui répond : « comme une attente ». Cette réponse a quelque chose de prémonitoire, comme si Robertson entrevoyait à la fois sa propre mort tout en sentant Locke prêt à endosser sa vie. Mais à la différence de Robertson, Locke ne fera jamais que *longer* le monde. La mise en scène d'Antonioni fait admirablement passer cet état de quasi-somnambulisme. Le monde est à la fois filmé comme une présence tangible et immédiate et comme un paysage inaccessible, avec cette idée très forte que la liberté physique ne tient qu'à un mètre, à ce pas de côté que Locke ne parvient pas à faire et qui le ferait pourtant franchir cette frontière imaginaire tracée par le mouvement même de la caméra. D'où l'intelligence de ces nombreux panoramiques qui n'obéissent pas au regard des personnages, mais regardent à leur insu la réalité qui les entoure. Reste que cette liberté des corps ne vaudrait rien sans le secours d'une liberté mentalement assumée. Deux plans emblématiques montrent magnifiquement cette ambivalence : celui où Locke écarte grand les bras en mimant le vol de l'oiseau, et celui de la jeune femme (Maria Schneider) à l'arrière de la voiture, regardant la route défiler sous ses yeux. Souriant, son visage exprime d'abord le bonheur d'être libre, puis le regard se fait grave – comme si elle mesurait en cet instant qu'il s'agissait justement moins d'un voyage que d'une fuite et en pressentait le prix à payer. Ils continueront néanmoins,

comme deux jumeaux, à s'évanouir dans la nature. Il en mourra, mais on devine qu'elle sera sauvée. Peut-être parce que ses souve-



Coll. : Cinéma-thèque québécoise

**Confidential Report d'Orson Welles.**

nirs à elle sont plus heureux, tandis qu'il est prisonnier de sa mémoire du désert. C'était pour lui l'endroit d'un double épuisement (celui de l'homme occidental incapable d'y survivre et du journaliste moralement fatigué) et d'une double mort (celle alanguie de Robertson et la sienne, parfaitement illusoire) que le paysage se plaisait à couvrir de silence. L'endroit d'une guerre larvée et d'un dénuement extrême. Mais aussi l'endroit d'une intense solitude, aggravée par la présence des hommes : ce guide qui l'abandonne en plein désert et, à peine revenu dans le village, ce Touareg qui le somme de lui donner une cigarette. Le va-et-vient autoritaire de ses longs doigts souples, puis leur claquement sec, allant jusqu'à interdire tout dialogue. À ce point de fatigue, il ne voyait donc pas ce qu'Antonioni filmait : l'orange du sable aussi beau qu'un bleu nuit ou l'ombre superbe d'un grand arbre dans la lumière de midi. Au terme de son voyage, dans cette chambre en Espagne où il paraît dormir, Locke a donc la mémoire d'un homme qui est passé à côté de sa vie. Ironie du sort, c'est pourtant entre ces quatre murs qu'il n'aura jamais été aussi proche de devenir Robertson. C'est en effet la rime triste du film, sa fraternité secrète que l'image de ces deux hommes qui meurent allongés sur un lit, dans un rapport soudain commun au monde, fruit d'une capitulation apparemment paisible. 

*The Complete Mr. Arkadin*, 1 DVD Criterion, Zone 1.  
*The Passenger*, 1 DVD Sony, Zone 1.