

Pour quelques Besson de plus!

André Caron

Number 147-148, September 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50390ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Caron, A. (1990). Pour quelques Besson de plus! *Séquences*, (147-148), 44-47.

POUR QUELQUES BESSON DE PLUS!



Il s'appelle Luc Besson, il est Français, il a 31 ans et il a déjà quatre films derrière lui. Récemment sortait à Montréal sa dernière réalisation, *Nikita*, et, presque simultanément, *Le Grand Bleu* reprenait l'affiche dans sa version longue. Les deux oeuvres connaissant un succès certain, il n'en fallait pas plus pour que le distributeur René Malo ressorte sur les écrans ses deux premiers films, *Le Dernier Combat* et *Subway*, et pour que Didier Farré invite Luc Besson, Anne Parillaud et Tchéky Karyo (les deux vedettes de *Nikita*) à venir passer une journée de blitz médiatique dans la métropole.

Il est extrêmement rare de voir tous les films d'un réalisateur se retrouver en salles en même temps. Cela permet cependant de faire le point sur la carrière de Besson et de tenter de cerner les éléments d'un style en devenir. Certes, Luc Besson n'est pas le plus grand réalisateur du monde, mais il a manifestement quelque chose à dire. Il s'exprime à travers ses images, ses mouvements de caméra, les ambiances sonores qu'il développe et les personnages qu'il décrit. Cette expression artistique existe, qu'on y soit sensible ou pas.

Besson en fuite

«[Ce qui m'a plu dans le milieu du cinéma], c'est de voir des gens passionnés. Ça, déjà, c'est motivant. Je n'avais connu ce genre de passion que chez les plongeurs. Le côté «hors-société» des gens du cinéma m'a plus aussi. J'avais tellement peur de la société, à l'époque, que je me suis dit que ça devait être sympa de vivre en décalage comme ça.»

— Luc Besson, dans *Première*, no 97, avril 85, p. 143.

Cette citation nous donne, je crois, la clé des films de Luc Besson: sa passion pour le cinéma et cette fuite de la société. D'abord, son évidente passion de filmer, son amour pour les acteurs et son besoin d'étonner envahissent et imprègnent toute son oeuvre. De même, nous retrouvons dans tous ses films le thème de l'évasion, de la fuite d'une certaine réalité, du rejet de la norme occidentale. Besson renie le monde actuel et tente de recréer ou d'explorer, par le biais du cinéma, des modes de vie marginaux, des sociétés nouvelles, loin des schémas établis. Passion et fuite ne sont pas nécessairement en contradiction, car tout passionné,

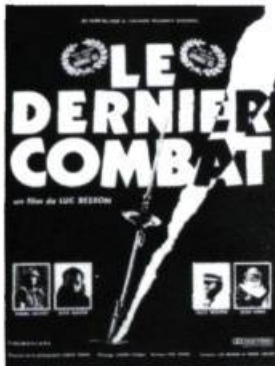
comme Besson, se sent toujours un peu en dehors des normes, sa sensibilité extrême le plaçant dans un monde à part. C'est le drame de bien des artistes de se sentir rejeté et il n'est pas surprenant que Besson s'identifie aux marginaux et à leurs réalités parallèles.

Ainsi, son premier long métrage, *Le Dernier Combat*, exprime cette passion pour la caméra et représente l'évasion totale. Par le biais d'un thème de la science-fiction classique, la destruction du monde par une catastrophe planétaire (nucléaire ou autre), il décrit les survivants d'une société disparue qui doivent repartir à zéro et établir les bases d'un nouvel ordre. Puisque les survivants sont par définition des marginaux, Besson introduit une série de personnages particuliers et individualistes: le solitaire, le médecin, le géant, la taupe, le chef. Ce type de personnages excentriques deviendra en quelque sorte sa signature personnelle.

Rien de tel que la science-fiction pour créer de toute pièce un monde différent et inusité. Reprenant une idée similaire à *The World, The Flesh and The Devil* ou *The Quiet Earth*, Besson y greffe une trouvaille originale: les cordes vocales des survivants furent atrophiées durant la catastrophe et ils ne peuvent plus parler. Cette astuce de scénariste lui permet de se concentrer sur l'exploration visuelle et sonore de ce monde déchu. Tout dans *Le Dernier Combat* contribue alors à la création de ce monde et détermine par le fait même le style déjà évident de Besson: les mouvements de caméras élaborés, une ambiance sonore inquiétante, la précision du cadrage cinémascope. On remarquera également quelques touches fantastiques: les averses de poissons et de briques, le dragon formé de deux lampes électriques et d'un lance-fumée.

Sa passion pour les acteurs est tout aussi évidente. Il réussit à tirer des performances très expressives de Pierre Jolivet, Jean Bouise et Jean Reno, malgré (ou à cause de) l'absence de dialogues. Son amour du cinéma s'affirme également, car l'ensemble fait un peu penser à *Escape from New York* ou à *Mad Max* (avion qui décolle d'un édifice, monde en ruine, combats physiques violents, récupération des objets quotidiens), avec des allusions à peine voilées à *Star Wars* (combats à l'épée, Jean Reno avec un casque de soudeur à la Darth Vader). De plus, l'idée de faire un film cinémascope, noir et blanc, muet et Dolby Stereo ne peut être concocté que par un fou de cinéma!

Le Dernier Combat



Ascension rapide

Ce petit film réalisé en 1982, alors qu'il n'avait que 23 ans, va propulser Luc Besson sur la scène internationale. Gagnant des Prix du Jury et de la critique à Avoriaz 83, *Le Dernier Combat* se méritera douze prix à travers le monde et permettra à Besson de monter un projet plus important, *Subway*, avec un budget quatre fois supérieur (trois millions de dollars), une distribution imposante (Christophe Lambert, Isabelle Adjani, Michel Galabru, Richard Bohringer, Jean-Hughes Anglade) et un tournage de trois mois. Le premier montage fera 140 minutes, mais sera finalement réduit à 100 minutes. *Subway* connaîtra un vif succès auprès du jeune public français.

Ce succès provient peut-être de la création d'une brochette de personnages marginaux plus excentriques les uns que les autres. Peut-être Besson a-t-il frappé dans une mode, mais il est tout de même resté fidèle à lui-même. Car *Subway* explore une autre



Subway

société marginale, celle du métro parisien, souterraine, indépendante du monde extérieur. Il y a ici une opposition évidente entre surface et sous-sol. Dès l'ouverture, Fred plonge littéralement dans les portes du métro avec sa voiture et passe ainsi de la surface au souterrain avec éclats. Mais aussi, il passe d'un transport individuel au transport en commun, donc, d'une société individualiste à un monde communautaire. D'ailleurs, tous les personnages forment une famille qui gravite autour de Fred. Même si les policiers se distinguent par leur antagonisme envers Fred et sa bande, ils sont quand même inclus dans la famille. Outre Fred, nous faisons la connaissance du patineur pickpocket, du batteur, du vendeur de fleurs, de Gros Bill, et du côté des flics nous découvrons le commissaire, le chef de service, Batman et Robin.

Tous ces marginaux survivent dans le métro en obéissant à des règles qu'ils se sont créées eux-mêmes et qui diffèrent de la société en surface. Leur train-train quotidien ne correspond pas au «métro-boulot-dodo» traditionnel. Quant à Fred, il fuit le monde extérieur qui l'ennuie, le seul lien avec ce dernier étant Hélène, la jeune femme riche et belle qu'il aime d'un amour adolescent. Fred a en quelque sorte refusé de vieillir, il s'oppose ainsi au monde des adultes. Mais à la fin, ne pouvant plus y échapper, il «s'enterre» dans le métro en mettant en scène sa propre mort. Une mort joyeuse s'il en est une,

puisqu'il continue de chanter après avoir été tué. Il y a ici un commentaire troublant sur la vie et la mort car, dans *Subway*, la mort souterraine est gaie et mélodieuse, alors que la vie en surface est terne et monotone.

L'odyssée du Grand Bleu

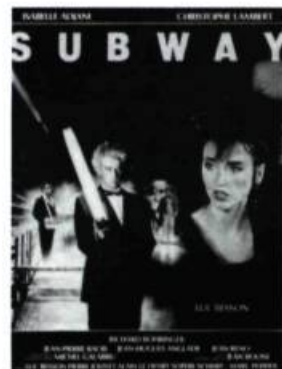
Dans *Le Grand Bleu*, son film suivant et son projet le plus ambitieux (12 millions de dollars de budget, huit mois de tournage à travers le monde, une distribution internationale et un succès phénoménal en France: huit millions d'entrées), cette dualité entre surface/vie et sous-sol/mort est poussée encore plus loin, ou plus profond, devrais-je dire. Ici, la dichotomie s'opère entre le monde terrestre et le monde marin. Encore une fois, les personnages de Jacques Mayol et Enzo Molinari sont des marginaux. Ils adoptent un mode de vie insolite et hors des normes. Ils subissent continuellement l'appel de la mer. Jacques va encore plus loin, puisqu'il développe une affinité troublante avec les dauphins que même Enzo ne comprend pas. Et les dauphins forment eux-mêmes une société parallèle à la nôtre, une vie marine intelligente si l'on en croit les chercheurs. Mais plus encore, Jacques et Enzo fuient la société humaine vers les profondeurs de l'océan, vers le Grand Bleu, qui prend alors une connotation mystique.

Cette quête incessante d'aller plus profond ne peut qu'aboutir à la mort. Aussi, comme dans *Subway*, assiste-t-on à des funérailles, marines celles-là, pour Enzo. Si Enzo meurt dans sa fuite vers les profondeurs, à l'instar de Fred dans les souterrains, la mort de Jacques se transforme en une sorte de suicide. Son refus de la civilisation l'amène à rejeter sa condition d'homme, déjà précaire puisque, comme le signale le professeur, son métabolisme placé en apnée se comporte comme un dauphin. Aussi veut-il aller rejoindre les dauphins. Aller voir au fond. Au-delà du Grand Bleu. Cette idée pousse plus avant la réflexion amorcée dans *Subway*, car, ici, le rejet de l'humanité conduit au suicide.

Différentes teintes de bleu

Mais s'agit-il d'une mort ou d'une renaissance? Cela dépend beaucoup de la version que vous avez vue. Car il existe trois versions. Celle qui inaugura le Festival de Cannes en 88 faisait 135 minutes. Elle fut présentée en France, mais est restée inédite au Québec. La compagnie américaine Weintraub, qui en a acheté les droits d'exploitation nord-américaine, a réduit le film à 119 minutes, a changé la magnifique musique d'Eric Serra pour y plaquer une partition plagiaire de Bill Conti (*Rocky*) et a également modifié la fin. Besson a renié cette version et ça se comprend. Finalement, une version longue d'abord destinée à la télévision française fut distribuée en salles, cumulant 175 minutes.

Dans la version américaine, Jacques, dans la dernière scène, rejoint un dauphin et se retrouve à la surface. Il a finalement rejoint le monde des vivants, soit par une renaissance ou soit par un phantasme. Dans la version longue, il y a beaucoup plus que cela: il y a après tout 60 minutes de plus. Après la mort d'Enzo, Jacques fait une crise cardiaque en remontant à la surface. Il est sauvé par le professeur,





Le Grand Bleu

mais l'appel de la mer demeure le plus fort (scène de l'eau qui surgit du plafond de sa chambre). Même si Johanna apprend qu'elle est enceinte, même si Roberto se sent responsable de la mort de son frère (c'était la première fois qu'il laissait Enzo plonger seul, Roberto étant le lien terrestre d'Enzo), Jacques n'écoute que la mer. Il plonge une dernière fois, rencontre le dauphin et disparaît dans le noir abyssal des grands fonds. FIN.

Comme on le voit, la version longue est beaucoup plus en accord avec la thématique de Besson. Les ajouts de cette version permettent de mieux cerner l'amitié qui lie Jacques, Enzo et Johanna, de même qu'ils nous aident à mieux comprendre leur conflit avec le monde terrestre. Par exemple, pour noyer sa peine d'amour après le départ de Johanna, Jacques suit Enzo sur une plate-forme de forage où ils s'enfoncent tous les deux encore plus profondément (300 mètres) au lieu d'affronter la réalité. Précédemment, quand Jacques fait l'amour avec Johanna pour la première fois, prouvant qu'il peut fonctionner comme un être humain, il ne peut résister longtemps à la mer et il passe la nuit avec un dauphin, ce qui pousse Johanna à partir (épisode totalement absent de la version américaine et pourtant crucial au développement du personnage de Johanna, qui se comporte alors comme une jeune femme moderne indépendante, et non pas comme une jeune fille mièvre et docile). Mais le plus important, c'est la légende des sirènes qui apporte la clé pour comprendre la fin du film. Jacques rejoint les sirènes (ou les dauphins) pour devenir comme elles. Il délaisse la réalité de la surface pour la mythologie des profondeurs. Il s'est renié lui-même. Il n'a pas trouvé de raison pour remonter. C'est là un commentaire bien inquiétant sur la marginalité, un paradoxe qui honore Besson.

La passion selon Besson

Le Grand Bleu, c'est bien sûr le film d'un passionné. Passion pour la plongée, pour les grands espaces, pour les décors exotiques (donc, autres modes de vie). Passion également pour Rosanna Arquette, qu'il filme avec amour et respect, car elle représente pour lui une sorte d'idéal féminin. Passion évidente pour ses personnages principaux, Jacques et Enzo, qui sont le résultat des souvenirs biographiques mutuels du vrai Jacques Mayol et du réalisateur (Besson a lui-même vécu sa jeunesse en Grèce où il nourrissait les murènes et où il plongeait tous les jours; son père, Claude Besson,

joue le rôle du père de Jacques dans le film et c'est son petit frère, Bruce, qui nourrit la murène). Passion, enfin, pour les images sous-marines, qu'il a aimées au point de faire construire des caméras spéciales pour capter l'aspect unique de l'eau.

Mais *Le Grand Bleu* représente surtout la quintessence du style de Besson. Tous les éléments de ce style se conjuguent pour engendrer les sensations et les émotions qui décrivent le mieux l'univers exploré, en l'occurrence la mer. Nous retrouvons ces éléments dans tous ses films.

— **LES MOUVEMENTS DE CAMÉRA.** Plus grands que nature, souvent jumelés au grand angle, ils déforment la réalité en faisant éclater l'espace. Ils donnent du souffle à l'ensemble. Métaphoriquement, ils contredisent l'aspect statique de la banalité quotidienne par leur dynamisme. Beaucoup de mouvements adoptent le point de vue du personnage principal, nous associant ainsi directement à la réalité perçue par celui-ci. Ou, tout simplement, les mouvements accompagnent le personnage. Comme ce travelling latéral sur Fred courant dans le métro de *Subway*, ou la caméra fixée sur le panier à provision de *Nikita* faisant son marché, ou le point de vue de la balle sortant du canon de *Nikita* (effet spectaculaire utilisé une seule fois), ou encore le grand mouvement d'ouverture du *Grand Bleu*. Ces mouvements profitent beaucoup de l'utilisation du Cinémascope, qui forme une visière particulière et spécifique au cinéma (par opposition à la télévision). Le Cinémascope encadre d'ailleurs tous les films de Besson.

— **CRÉATION D'AMBIANCES SONORES INSOLITES.** Besson excelle autant à nous faire entendre ses mondes marginaux qu'à nous les montrer. Grâce à un habile dosage des basses fréquences, des effets sonores et de certains éléments musicaux, il réussit à nous atteindre directement dans la salle. Avec l'aide de son compositeur de toujours, Eric Serra, la musique s'intègre parfaitement aux ambiances sonores et à la trame narrative pour même devenir incluse dans le récit. Dans *Le Dernier Combat*, le solitaire écoute sur son magnétophone la musique du film. Dans *Subway*, la chanson que Fred a composée devient la chanson du générique. Dans *Le Grand Bleu*, le piano qui développe le thème mélodique du film est en fait joué par Enzo. Quelquefois, c'est le son ambient qui devient mélodique, comme lorsque le solitaire parcourt les décombres du sous-sol d'un immeuble dans *Le Dernier Combat*, ou quand Fred sonde les entrailles du métro avec son néon dans *Subway*, ou encore le battement de cœur de Jacques qui ralentit en apnée, alors qu'il plonge dans le lac péruvien dans *Le Grand Bleu*. Tous ces éléments sonores contribuent évidemment à nous plonger jusqu'aux oreilles dans une autre réalité.

— **INSERTION D'ÉLÉMENTS FUTURISTES.** Dans *Nikita*, un policier utilise une lunette-caméra infrarouge munie de paramètres télémétriques pour tirer dans l'obscurité. Dans *Le Grand Bleu*, le professeur emploie un appareillage très sophistiqué pour étudier Jacques, et les plongeurs ressemblent à des astronautes. Dans *Subway*, Fred s'éclaire avec un néon « sans fil » pour explorer le labyrinthe du métro, et le patineur a posé des phares sur ses patins à roulettes. Besson place ces éléments de science-fiction dans le récit sans trop attirer l'attention, comme si leur emploi était normal.



Ils sont juste suffisamment étranges pour nous déstabiliser un peu. Tous les gadgets de *Nikita*, sans être nécessairement expliqués, nous permettent de croire à cet univers d'espionnage international.

— **NONCHALANCE DANS L'ÉCRITURE.** Il y a chez Besson un refus des standards et des formules préétablis qui concordent parfaitement avec sa démarche, même si elle enrage souvent la critique. Comme il fuit la société, il renie également ses schémas traditionnels narratifs, comme le précise à la blague la préface de *Subway*:

To be is to do — Socrate
To do is to be — Sartre
Do be do be do — Sinatra

La pensée profonde cède la place à la mélodie légère, donc à l'humour bon enfant, au relâchement des intrigues. Ce qui ne veut pas dire que Besson ne sait pas raconter, mais tout simplement qu'il ne part pas toujours du récit: il procède à partir du milieu à explorer. Néanmoins, il possède tout de même un sens poussé de la surprise, de l'ellipse, de la répartie dans les dialogues. *Subway*, son premier film dialogué, regorge d'échanges savoureux, qui cherchent à étonner et à faire rire. Un exemple:

Fred: Pourquoi m'avez-vous invité à cette soirée?
Hélène: Parce que ... je vous trouvais ...
Fred: Plus maintenant?
Hélène: Je vous aime bien, Fred, mais vous êtes vraiment insupportable!
Fred: Vous êtes très belle dans votre robe avec tous vos bijoux partout.
Hélène: Merci. Vous, vous êtes toujours aussi mal coiffé.
Fred: Vous vous êtes pas regardée!

On retrouve le même type d'humour décontracté dans les dialogues de ses deux autres films.

Mais cette nonchalance dans l'écriture entraîne parfois des frustrations chez le spectateur. L'intrigue des papiers volés aurait pu

être mieux intégrée au récit de *Subway*. On aurait aimé en savoir plus sur les dauphins et leur lien avec Jacques, ou sur la plongée en apnée dans *Le Grand Bleu*. Même *Le Dernier Combat* souffre un peu d'être sous-expliqué. Besson cherche trop à entourer ses histoires d'une atmosphère de mystère qui nuit finalement à la compréhension et, par le fait même, rend ses personnages, aussi colorés soient-ils, un peu fades, il faut le reconnaître. Seul *Nikita* échappe à cette critique, le scénario étant plus serré et ne ménageant ni les surprises, ni les ellipses habiles, ni les rebondissements, ni les revirements de situation. Encore plus qu'avec Johanna, Besson crée un véritable personnage féminin avec *Nikita*, que l'on sent progresser du début à la fin. C'est la découverte de la femme, un fait qui n'est sans doute pas étranger à la passion amoureuse que vivent Luc Besson et Anne Parillaud.

Point de fuite

Toutefois *Nikita* n'échappe pas à l'univers de Besson. Il s'agit encore une fois d'un monde parallèle, isolé, parasite de la société: celui des services secrets. De plus, *Nikita* est une marginale qui essaie de survivre dans une société qui la rejette, avant d'être récupérée par le système. Relâchée, *Nikita* se crée un monde illusoire, avec un petit appartement et un petit ami, un monde qui s'écroule à chaque fois qu'apparaît une mission.

Mais contrairement aux trois autres films précédents, *Nikita* décrit un personnage en mutation. Elle change de comportement à plusieurs reprises: d'abord punk paumée, puis élève rebelle, femme fatale, tueuse d'élite, et enfin ... autre chose.

Car à la fin, *Nikita* fuit le monde des espions et son univers précaire. Elle s'est adaptée et finalement libérée de sa condition. Elle a assumé son humanité.

Cette humanité retrouvée, le prochain film de Luc Besson nous le fera probablement découvrir. Un nouveau Besson nous attend-il au détour?

André Caron

