

France

Champions du monde de la tergiversation

Maurice Elia

Number 199, November–December 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49152ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Elia, M. (1998). France : champions du monde de la tergiversation. *Séquences*, (199), 24–26.

FRANCE

CHAMPIONS DU MONDE DE LA TERGIVERSATION

Paul est fasciné par la présence d'Emma à ses côtés. Il est marié (avec la jolie Margot) et il a déjà une fille qui a l'âge d'Emma. • Madeleine est convaincue que Jean-Paul n'a pas totalement disparu, puisqu'au fond d'elle-même bat encore un cœur fiévreux. • Muriel aurait dû se méfier de Samuel rencontré dans un train, mais sa pensée est occupée par une présence qui la déséquilibre. • Martin est obnubilé par une passion qui le dévore, celle qu'il éprouve, de façon lancinante et charnelle pour la jeune Cecilia.

Que faire? Que faire? Que faire?

Non seulement les héros de ces films français se posent des milliers de questions sur le pourquoi et le comment de leur attachement sentimental, ils parviennent également à atteindre le degré zéro de l'amour ou de la passion amoureuse en se plaçant volontairement au milieu des nombreux labyrinthes dans lesquels ils se plaisent à mijoter avec un plaisir aussi cruel que dévastateur. Ce sont des personnages égoïstes, imbus d'eux-mêmes, inconscients de leurs agissements, voulant vivre à tout prix des histoires qui ne leur appartiennent pas et participer ardemment à des luttes dont ils ne se rendent pas compte qu'elles détruisent, une à une, leurs moindres certitudes. Défenseurs acharnés de la parole, champions du paradoxe, ils passent la plupart de leur temps à débrouiller les complexes écheveaux de leurs sentiments. Mais s'agit-il vraiment d'un jeu, ou se sentent-ils véritablement

porteurs d'une vérité qu'ils tiennent à diffuser, peut-être par l'entremise des cinéastes qui les véhiculent et qui croient de façon inébranlable en eux?

Dans le *Trop (peu) d'amour* de Jacques Doillon, la toute jeune Emma s'est éprise d'un réalisateur de cinéma. Une disposition particulière de son caractère à aller toujours aux extrêmes la projetera vers lui qui recherche sa présence à ses côtés pour des raisons

purement charnelles. Ce Paul ressemble en ce sens à Martin, le professeur de philosophie de *L'Ennui* de Cédric Kahn, qui trompe le vide de son existence en s'inventant une liaison (qu'il désire mystérieuse) avec une jeune fille censée représenter l'amour enfin trouvé, vécu, celui qui mettra de l'ordre dans son existence devenue par trop chaotique. Doillon et Kahn se morfondent dans des récits auxquels ils croient donner des relents

raciniens, mais jamais dans leurs deux films outrageusement verbeux ils ne sollicitent du spectateur la moindre connivence avec les personnages. On est invité à les observer de loin, comme des héros de tragédie que la dimension de leur malheur (quel malheur?) a coupés du reste de l'humanité. L'artifice s'installe vite dans toutes les pages de ces scénarios étriqués et aléatoires, dans toutes ses scènes répétitives et, la première demi-heure de projection passée,



Trop (peu) d'amour

nous sommes déjà lassés de ces passions inasouviées et nous avons du mal à assimiler l'univers asphyxié et fatal dans lequel on veut de force nous plonger. Dommage pour les auteurs qui nous avaient (Doillon, juste pour un temps) habitués à mieux. Leurs films obéissent peut-être à un principe secret, inconnu de tous, une antinomie essentielle entre la volonté d'épuration du style, poussée dans les deux cas à l'extrême, et une extraordinaire absence de péripéties, de surprises ou de retournements, dont les conséquences et les prolongements auraient pu profiter aux récits. Or, avec *Trop (peu) d'amour* et *L'Ennui*, Doillon et Kahn n'échappent pas à la banalité d'un propos mis artificiellement au goût du jour (soyons francs, ces hommes ne cherchent pas l'amour, mais le cul) et cessent soudain à nos yeux d'être des cinéastes singuliers. Dommage également pour la présence aux génériques, d'un côté d'un Lambert Wilson totalement désorienté; de l'autre d'Alberto Moravia, moraliste bien connu dont le célèbre roman avait été bien mieux adapté à l'écran en 1964 par Damiano Damiani.



L'Ennui

Nous avons escompté que les propos contenus dans les films des cinéastes Valeria Sarmiento (*L'Inconnu de Strasbourg*) et Jeanne Labrune (*Si je t'aime, prends garde à toi*) seraient empreints de plus de subtilité (ou du moins de sensibilité) dans la description des moments de panique nés de l'amour fou ou de la pure passion. Or, au milieu des images fortes qu'on nous présente, projetant avec courage une nouvelle vision de l'obsession, l'outrance des dialogues et les délires verbaux viennent se conjuguer en une paranoïa presque mystique.

L'AUTRE FRANCE

Les jeunes Parisien-toujours dit. Mais les dernières années ne occupés à nous le mer a souvent eu de les transposer à la moment où Raymond tourner **Paris** et à gare Saint-Lazare, au ses d'espoir dont il a sations avec un ci-



Paris

recherche d'un sujet, d'un thème, d'un projet de film à l'état embryonnaire. Grâce au noir et blanc de l'image qui semble aller à l'essentiel, épurant en quelque sorte les lumières de Paris, on écoute attentivement ces récits spontanés, isolés par le bruit et le passage de la foule. Le tout forme un équilibre si dense, si parfaitement ajusté, qu'on en arrive, en tant que spectateur, à vivre au rythme même des quais grouillants ou de la fourmillante salle des Pas Perdus, et à se dire qu'après tout, dans la masse uniforme de ces passagers trop sérieux, minutés jusqu'à savoir exactement quel wagon prendre pour perdre moins de temps, au milieu de ces visages trop préoccupés de cette fin de millénaire, il existe des êtres qui acceptent le regard, se confient, réussissant à escalader les murs de l'incommunicabilité propres aux grandes villes et à partager, sans arrière-pensée, leurs attaches affectives. Merci Raymond.

Cette attention donnée au geste et à la parole chuchotée se retrouve, bien que sur une autre longueur d'onde, dans *L'Arrière pays* de l'acteur-scénariste Jacques Nolot. Venu de Paris voir sa mère mourante, le Jaqui du film (très proche de Nolot lui-même) suit les rites quotidiens du petit village qu'il a quitté bien des années plus tôt, prend ses repas chez une tante, apprend quelques secrets de famille, revoit quelques amis avant et après les funérailles. Il importe peu ici de savoir jusqu'à quel point le film raconte l'itinéraire du cinéaste; par contre, on apprend jusqu'à quel point la France profonde (représentée ici par ce village du Gers) a changé de façon de vivre, de mentalité. Les fameuses valeurs traditionnelles du terroir s'appellent toujours cupidité, racisme, injustice domestique et conjugale, mais si elles semblent s'être atténuées, c'est pour que le visiteur de l'extérieur ne puisse pas les remarquer et les étiqueter: elles n'en demeurent pas moins odieuses. Le Parisien, lui, n'est pas meilleur que tous ces gens dont il est issu: il refait certes le bilan de sa vie, mais ça ne lui prendra que quelques jours. Car avant de reprendre la route qui le ramènera vers la capitale, il a déjà tout oublié.

M.E.

L'intrigue de *L'Inconnu de Strasbourg* se prêtait à une étude intéressante sur les surprises de la mémoire et les multiples définitions de l'oubli. Après tout, Madeleine a tué son mari d'un coup de feu accidentel lorsqu'il l'a surprise en compagnie de son amant, Jean-Paul, lequel devient amnésique à la suite d'un accident. Madeleine le croit disparu, mais lorsqu'elle le retrouve, il a changé d'identité, bien malgré lui semble-t-il. Est-ce lui? Et si c'était lui? Et puis: l'indéfectible *que faire?* Malheureusement, très tôt dans le film, les rapports humains sont relégués au second

plan pour ne traiter que l'argument de la machination ourdie de toutes pièces, ce qui n'est pas, on l'aura compris, le plus passionnant de l'affaire. Il en résulte un film figé qui annule la trop vague potentialité de son scénario original (signé entre autres par Raoul Ruiz).

Quant à *Si je t'aime, prends garde à toi*, il est dominé de la première à la dernière minute par un sentiment de panique. Muriel ne veut pas que sa vie soit *dérangée* par Samuel, mais elle lui ouvre la porte, lui téléphone, lui permet de lui faire l'amour à sa manière à lui,



Si je t'aime, prends garde à toi

lui offre tous les outils destinés à lui faire comprendre qu'elle le veut. Samuel, de son côté, est une sorte de malade qui souffre d'infantilisme prétentieux, un homme qui ne voit pas plus loin que le bout de son membre, qui, bien qu'il répète sans cesse le contraire, refuse l'amour ou n'importe quel sorte d'attachement qui s'y apparente de près ou de loin, sous prétexte qu'il s'agit là de mollesse ou de platitude. Pour lui, une femme n'a de valeur qu'à condition qu'elle soit à ses pieds, dans tous les sens de l'expression. Intéressante étude sur le machisme, qui pouvait donner naissance à des variations multiples. Or, la cinéaste concentre sa caméra sur des visages déchirés, des affrontements oraux, de violentes séances de baise – bref, sur des images où l'amour ne tient pas nécessairement, dans toute sa splendeur, le haut du pavé. Muriel et Samuel vivent dans un univers où seuls leurs deux corps comptent et ils paraissent ne se concentrer que sur l'existence ou la non-existence de leurs passions impossibles à assouvir. Lorsqu'à la fin du film, Nathalie Baye s'enfuit à la campagne et que sa voiture entre dans un tunnel baigné de brouillard, on espère mordicus ne jamais la revoir. Loin d'être un film à thèse dans lequel pouvaient au moins être amenées quelques touches d'ironie et où la cinéaste aurait pu brosser le portrait d'un tissu social en décomposition, *Si je t'aime, prends garde à toi* est un film pompeux, qui s'essouffle vite en voulant nous essouffler. Je t'aime, moi non plus.

Maurice Elia

GRÈCE ENTRE HELLÉNISATION ET EUROPÉANITÉ

Contrairement aux autres cinématographies européennes, le cinéma grec demeure dans son ensemble un art porté sur l'individu et son apport à la société. La Grèce est un pays en constante hellénisation, déterminé à se donner une image et une culture qui lui sont propres. Car pendant longtemps, les Grecs ont littéralement été asservis par d'autres cultures avec comme résultat, une société prise dans une réalité polymorphe. En se penchant sur ce phénomène de civilisation, les cinéastes grecs se sont davantage intéressés au fond, consacrant moins d'importance à la forme. Mais dans une Europe de plus en plus unie, la Grèce n'a d'autre choix que de bâtir un cinéma susceptible de rivaliser avec celui de ses pays voisins. À mesure que le pays s'occidentalise, le cinéma suit la même courbe.

C'est une des raisons pour lesquelles l'art de Theo Angelopoulos marque une étape décisive dans l'esthétique du cinéma grec. Par sa recherche formaliste d'une richesse inépuisable, il a influencé plusieurs jeunes cinéastes qui, aujourd'hui, entretiennent des rapports harmonieux entre l'esthétique et le narratif. Les quatre films grecs programmés au dernier Festival des films du monde nous ont donné l'occasion de nous pencher sur une cinématographie de plus en plus diversifiée et soucieuse de la signification des images en mouvement qu'elle projette.

Dans *Vassiliki*, à la fin des années 40, dans une Grèce en proie à la guerre civile et où les communistes sont la cible des fascistes, la belle Vassiliki renonce à ses idéaux politiques en faveur de l'amour. Cette trame narrative d'une extrême simplicité sert de canevas à un film d'une grande beauté plastique, mais d'une froideur glaciale. Dans sa thématique, le film de Vangelis Serdaris, qui a coproduit *Rembetiko* de Costas Ferris, évoque parfois celui de ce dernier (importance de la terre, fatalité du destin, dualité des sentiments, re-

cours à la tragédie). On constate également que la forme épouse admirablement le fond: caméra lente pour filmer des personnages dont l'existence semble arrêtée par les mouvements de l'Histoire, gros plans pour mieux saisir les sentiments qu'ils ressentent et un cadrage souvent serré pour exprimer leur



Vassiliki