

Gerbe de roses pour W.S.
Nuit de chien de Werner Schroeter.
Allemagne-France-Portugal, 2008, 120 min.

Guillaume Lafleur

Number 235, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62009ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafleur, G. (2011). Review of [Gerbe de roses pour W.S. / *Nuit de chien* de Werner Schroeter. Allemagne-France-Portugal, 2008, 120 min.] *Spirale*, (235), 15–16.

Gerbe de roses pour W.S.

PAR GUILLAUME LAFLEUR

NUIT DE CHIEN de Werner Schroeter
 Allemagne-France-Portugal, 2008, 120 min.

Peu à peu, par la force des choses, la cohorte des cinéastes du vingtième siècle diminue en nombre. Werner Schroeter disparaissait il y a quelque temps, peu avant Chabrol et un peu après Éric Rohmer. Je constate que s'en-voile du même coup la confiance d'être à la hauteur des créateurs majeurs qui auront largement œuvré pour cet art. Depuis un an, pour la première fois, je vis dans un monde où Rohmer ne fera plus de films. Autrement dit, il y a un deuil à vivre en ce qui a trait à une certaine manière de faire du cinéma, deuil qui soulève la question de la filiation, avec son travail de mémoire afférent.

Il paraît aisé de se laisser distraire par la situation, en citant à n'en plus finir les œuvres passées et en entretenant à leur endroit un propos révérencieux, discriminatoire, qui occuperait toute la place au détriment du cinéma qui se fait. La question de l'affranchissement du cinéma de la modernité s'impose à mesure qu'il n'est plus possible de mettre en parallèle, dans l'actualité, les « modernes » (des années 1950 et 1960) et ceux qui les suivent. À vrai dire, Schroeter montrait déjà qu'il n'y avait plus de modernes, et son cinéma était, en cela, splendide. Ses films, parfois faits avec des bouts de ficelles, récupéraient des images du cinéma passé et du théâtre pour les emmener ailleurs, tantôt bouées, tantôt pavés dans la mare, lorsqu'il avait les moyens de faire un peu plus de bruit. Schroeter n'attendait pas l'aval des producteurs du « cinoche » : c'est le monde friqué du théâtre germanique qui le soutenait et le payait plus souvent.

Sa grande affaire reste quand même le cinéma. À quoi ressemble un film de



Nuit de chien de Werner Schroeter, Allemagne-France-Portugal, 2008.

Werner Schroeter ? C'est parfois l'histoire de personnages qui se ressemblent comme des frères, comme des sœurs, qui s'affrontent et qui traversent un monde rempli de fureur et de passion, où chaque contact charnel devient une expérience poétique, déjà un début d'opéra. C'est parfois un chien qui pisse au coin d'une rue poissonneuse, une rue qui se trouve partout et nulle part, peut-être à deux pas du spectateur. C'est aussi, dans le *Roi des Roses* (1986), un bel éphèbe en croix qui raconte, à rebours, une histoire célèbre qui achève de se flétrir.

Son cinéma a connu une première période underground dans les années 1970, marquée par l'iconographie des divas, à mi-chemin entre l'opéra et les starlettes d'Hollywood, sans fil conducteur narratif, avec des tableaux photographiques, un peu rustres et kitsch (*La mort de Maria Malibran*). Cette période a été

suivie d'un passage par le néo-réalisme au début des années 1980 (alors que l'iconographie normative de la pub rattrape son travail antérieur), puis vint son film *Malina* (1991), un joyau. Un peu de Borges, un penchant pour la Callas, le souffle romanesque de la *mitteleuropa* et, peut-être, de bonnes rasades de Bordeaux. Compte tenu de l'air du temps, Schroeter incarnait aussi cette idée de plus en plus violente d'un cinéaste flambeur, mi-voyou mi-dandy, lui qui aimait à dire, lors de la sortie du film *Deux* (avec Isabelle Huppert, 2002) qu'il s'était installé à Paris quelques semaines pour l'écriture de son film, afin de passer des après-midi sans doute joyeux à la Coupole, avec son scénariste.

POÉTIQUE DU FEU

Vingt ans plus tard, qui se souvient de *Malina*, récit troublant sur le double

interprété par Isabelle Huppert (qui, juste pour ce film, passe la rampe!), appuyé par l'écriture scénaristique d'Elfriede Jelinek ? On rappellera que, dans ce film, il y a deux Malina : celle qui travaille sans arrêt (obsessionnelle étourdie, masculine) et celle qui, hystérique, est portée par l'ambivalence, l'inconstance. Là où Jacques Rivette sentait la nécessité de puiser dans l'imagerie celle pour exprimer une dualité féminine que le cinéma expose souvent entre brune et blonde (*Duelle*, 1976) — ce dont s'est bien souvenu David Lynch dans *Mulholland Drive* —, Schroeter la représentait subitement dans notre monde, sans crier gare. Au bout d'un moment, l'illustration de cette

inestimable. Non seulement parce qu'un film comme *Nuit de chien*, son dernier long métrage, représente une façon de faire du cinéma qui échappe aux standards de l'époque, mais simplement parce qu'il soutient un projet, en continuité avec le travail du cinéaste dans les années 1970. L'horreur du cinéma actuel réside peut-être dans l'affaiblissement de tous ces films sans substance (et sans cœur).

De fait, à la fin, il s'agissait pour Schroeter de rejeter avec ferveur un abêtissement qui mine la vie commune aussi bien que le cinéma. *Nuit de chien*, adapté d'un roman de l'uruguayen Juan-Carlos

soixante-dix, mais parce que l'anachronisme est constitutif de ses films. Dès *La mort de Maria Malibran*, c'est toute une élégie de modes d'expression en désuétude qu'incarnera la figure de la diva et sa reproduction *ad nauseam* par l'industrie. Nous pouvons même dire que la Callas, ou Gould (revampant Bach, par l'intermédiaire de Goldberg), a eu à cet égard une influence sur le cinéma des dernières décennies : celui-ci n'est plus le mode d'expression privilégié pour témoigner du temps.

À ce titre, d'ailleurs, on retrouve dans *Nuit de chien* une séquence de retrouvailles mémorable. Le personnage incarné par Pascal Greggory revient dans un appartement ancien et aimé. Il entend de loin des airs de chansons. Lorsqu'il entrouvre la porte, il trouve un décor inhabité, pourtant meublé par la voix d'une diva qui surgit d'un vieux transistor. C'est ce décalage temporel qui rend le travail de Schroeter si précieux, proche à sa manière de l'art de la mise en scène depuis longtemps pratiqué en Allemagne — cette scène semble reprise, dans ses principes, d'une séquence du *Testament du Docteur Mabuse* de Fritz Lang. Plus largement, l'ensemble du film témoigne d'un art du récit qui ne correspond pas à un mode d'expression normé, puisque l'enchaînement de ses séquences, s'il se produit dans un effet de continuité, impose pourtant des ruptures de ton. Chaque séquence plus ou moins longue est composée sans égard pour l'art du tableau tel qu'il se construit au cinéma depuis des lustres.

Schroeter aura été un magicien de l'image, quelqu'un qui, sans l'aide d'un logiciel ou le support de la plus récente technologie, pouvait enchaîner les images entre des lieux qui ne se raccordent pas. Orson Welles parvenait aussi à le faire, à dépasser toute contrainte d'espace et de temps ; ses films les plus déroutants représentent encore aujourd'hui des énigmes. Véritables sphinx, ils ne livrent pas toutes leurs réponses et gardent une part de mystère pour eux-mêmes (voir, par exemple, *Mr. Arkadin*). Schroeter faisait partie de ces rares cinéastes qui ont si bien su observer leur époque, qui ont travaillé avec une énergie qui relève de l'abandon et qui, au final, ont filé avec leur mystère. |

Les cinéastes les plus intéressants portent avec eux, dans leur style, dans leur approche de la technique du cinéma, les époques qu'ils ont traversées ; ils dévoilent en cela la richesse de leur point de vue sur le monde.

dualité nécessitait par ailleurs de mettre le feu aux décors, tout en montrant les personnages se débattant dans pareil désordre. Autrement dit : il fallait foutre le feu au film !

À bien y penser, il est invraisemblable qu'une équipe de choc ait pu faire pareil travail de tournage, d'ailleurs absent des vidéothèques du monde. Ce n'est pas le mauvais sort, ni de l'acharnement, c'est simplement l'histoire de Werner Schroeter, celle de son propre corps vieillissant qui se mêlait à ses films — et peut-être est-ce là le secret de son style sans pareil —, de telle sorte que son œuvre semble s'être effacée à mesure qu'elle s'est faite. Aujourd'hui, une partie de ses films est même en voie de détérioration accélérée, détérioration qui deviendra irréversible si l'on n'intervient pas d'urgence pour les restaurer.

En somme, Schroeter incarne à mes yeux cette idée du style, de la forme cinématographique ; son travail est un défi lancé au spectateur. Voyez *Malina*, exhibant la vie sous les apprêts du feu, incendiant nos attentes figées. La liberté a un prix.

De cette œuvre, j'espérais pourtant encore la suite. Sa générosité demeure

Onetti, raconte l'histoire d'un enfermement, mais aussi le chant du cygne d'un ancien frère d'armes, longtemps disparu afin de fuir une situation politique et sociale en décomposition. Cet ami se résigne pourtant à revenir. Le voyage du retour dure une nuit, au cours de laquelle il rencontre une ancienne amante ; ils feront l'amour en portant des masques de chien. L'homme tentera de fuir à nouveau, en vain. Le film, portrait d'un monde à feu et à sang, se termine sur l'image d'un homme candide, déterminé, brûlant de vie et à qui, pour cette raison même, on ne peut qu'en vouloir au point de chercher à le faire choir. On y perçoit sans peine l'autoportrait en creux d'un cinéaste rongé par la maladie.

C'EST AUJOURD'HUI, *HIER*

Les cinéastes les plus intéressants portent avec eux, dans leur style, dans leur approche de la technique du cinéma, les époques qu'ils ont traversées ; ils dévoilent en cela la richesse de leur point de vue sur le monde. Un film peut nous renseigner sur notre époque par son décalage même, en privilégiant, par exemple, une approche qui n'est plus en phase avec notre temps. C'est le cas du cinéma de Schroeter, non seulement parce qu'il bondit vers nous depuis les années