

Désert et désêtre

Un thé au Sahara de Bernard Bertolucci

Gérard Grugeau

Numéro 54, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22790ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grugeau, G. (1991). Compte rendu de [Désert et désêtre / *Un thé au Sahara* de Bernard Bertolucci]. *24 images*, (54), 66–67.

UN THÉ AU SAHARA

DE BERNARDO BERTOLUCCI



Tunner (Campbell Scott), Kit (Debra Winger) et Port (John Malkovich). Voyage ou tourisme culturel?

DÉSERT ET DÉSÈTRE

par Gérard Grugeau

Dans un numéro de la revue *Autrement* consacré au désert, Jean-Robert Henry, chercheur au Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes, dresse l'état des lieux d'une certaine littérature romanesque qui s'est toujours nourrie de l'extraordinaire pouvoir de fascination exercé par le désert sur la société occidentale. À propos de ce lieu mythique, peut-être selon ses termes «l'exacte antithèse, l'envers exacerbé» de notre civilisation, il conclut: «C'est le propre d'une terre de parcours que de permettre toutes les évolutions. On ne trouve au désert que ce qu'on y apporte.» Dans l'énoncé de cette dernière phrase réside l'immensité du défi qui attendait Bernardo Bertolucci en adaptant à l'écran *Un thé au Sahara* de Paul Bowles (1949), l'un des romans phares de cette littérature «saharienne» représentée, entre autres, par les Pierre Benoit, André Gide, Isabelle Eberhardt, Joseph Peyré, Frison-Roche, Louis Gardel (*Fort Saganne*) ou, plus récemment, Le Clézio.

Passer en revue les faiblesses et les illuminations de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire universellement reconnue constitue généralement un exercice aussi futile que vain. Seule importe au bout du compte la qualité du regard du

cinéaste, nourrie au prisme d'une subjectivité active éminemment disponible face aux contingences du réel. En adaptant *Le conformiste* d'Alberto Moravia (1971), Bertolucci a déjà éloquemment démontré qu'il était possible de s'approprier une œuvre littéraire et d'en amplifier la portée, en en faisant le véhicule privilégié de préoccupations personnelles et artistiques. Vibrant alors à l'écran une subtile adéquation entre la fragile quête d'identité des personnages et le «rendu» palpable d'une véritable volonté de mise en jeu de la pratique cinématographique. Quelque vingt ans plus tard, l'adaptation du roman de Paul Bowles appelle un tout autre lot de commentaires, tant les choix opérés par le cinéaste et son scénariste Mark Peploe confirment la dérive du cinéma bertoluccien vers le produit haut de gamme, brillamment sacrifié sur l'autel de la sacro-sainte esthétique. La somptuosité des images d'*Un thé au Sahara* n'a pas échappé à l'ensemble de la critique. Elle en est devenue le référent obligé, l'incontournable dénominateur commun, alors que, comme le soulignait fort justement Serge Daney dans un récent numéro des *Cahiers*, la beauté chez Bertolucci s'avère plutôt être «le fardeau» du cinéaste, «sa fatalité personnelle».

Dans *Un thé au Sahara*, malgré l'incontestable prégnance qu'elle exerce sur l'œil, cette beauté devient le moteur de toutes les subordinations, de toutes les abdications face à la fiction et au réel. Happée dans le miroir aux alouettes d'un exotisme de la représentation (Bertolucci «touriste» et non «voyageur», pour reprendre les termes de ses personnages), l'œuvre déploie avec emphase un vaste dispositif d'édulcoration de la matière romanesque, qui détourne le récit de son insoutenable tragédie, qui en pétrifie le mystère et l'émotion. Du long voyage intérieur du couple formé par Kit et Port (John Malkovich et Debra Winger en héros très fitzgeraldiens) — deux Américains venus se perdre sous le ciel protecteur de l'Orient de l'après-guerre pour ranimer le regard qu'ils portent l'un sur l'autre et trouver une finalité à leur existence —, Bertolucci ne retient qu'un «belle histoire d'amour» aux résonnances certes universelles et modernes (le livre paraît dans la mouvance existentialiste), mais réductrice jusqu'à l'opacité.

En privilégiant le physiologique, en jouant la carte du charnel, ce qui sied somme toute encore le mieux au cliché de l'exotisme, Bertolucci se coupe d'un flux fictionnel plus dense, plus réceptif aux



Debra Winger. «Un drame intimiste à grand spectacle».

motivations psychologiques des personnages, à leur malaise intérieur. Malaise qui les pousse inexorablement vers des abîmes de solitude sans fond et induit l'évaporation des corps dans la folie et la mort. À trop gommer les aspérités du roman (la fable sur l'illusion contée sous la tente par la jeune Berbère, l'épisode de la jeune fille aveugle au bordel, l'abusif comparse de Belqassim, la haine de ses femmes attendant «l'heure de la défaite» de Kit, pour ne citer que celles-là), le cinéaste dilue les signes de ce jeu ouvert avec la mort qui sous-tend l'architecture romanesque. Sentiment de dilution que vient d'ailleurs renforcer la discutable insertion de Paul Bowles (obsession de la figure paternelle de substitution chez Bertolucci?) dans la trame narrative. Là où l'auteur abandonne sans illusion son héroïne dans le néant du monde, l'homme de cinéma introduit, par ce procédé qui permet de boucler le récit, ce qu'il croit être «un supplément de littérature» autour de l'idée de la souffrance de la mémoire, alors qu'il détourne l'œuvre de son pessimisme profond.

Ne serait-ce qu'à travers le choc des cultures qu'il met en scène et le potentiel de révélation inhérent au désert, *Un thé au Sabara* laissait présager une certaine rencontre fusionnelle entre l'expérience de la perte de soi — de désêtre — vécue par les personnages et le voyage cinématographique en tant que tel. À cet égard, malgré quelques plages porteuses de trouble et d'émotion (la séquence sur les rochers face

«au néant solide» d'un ciel monstrueux, la course éperdue de Kit dans le labyrinthe des ruelles d'El Ga'a, l'agonie opératique de Port, au cours de laquelle la lumière se fait l'écho de la dérive intérieure et du temps à l'œuvre), le drame intimiste à grand spectacle concocté par Bertolucci se situe aux antipodes des voyages initiatiques d'un Antonioni (*Profession : reporter*) ou d'un Depardon (*La captive du désert*), qui échappaient l'un et l'autre au fantasme de la maîtrise. Le désert n'a rien d'un décor ordinaire. Il est personnage à part entière. Il favorise l'éclosion d'un temps nouveau; il suscite le fortuit de par sa nature même, qui est de provocation. Or Bertolucci reste, d'une façon générale, comme étranger à la géophysique des lieux, quand il ne la pervertit pas carrément. Voir la séquence de la caravane des méharistes, noyée sous un concert de musiques orientales qui enferment le réel, l'écrasent sous l'artifice de la couleur locale. Ce contresens interdit alors toute possibilité de contemplation et protège le spectateur de la quintessence même du voyage: l'éternité d'un silence habité, la révélation lumineuse de l'espace intérieur, l'ouverture sur l'absolu.

De Tanger aux ergs blancs du Sahara, la caméra de Bertolucci n'est certes pas avare de paysages grandioses et austères, saisis dans une lumière souvent douce (trop douce?) et irréaliste par la superbe photographie de Vittorio Storaro. Mais le regard reste en surface, constamment conscient de l'enjeu esthétique. En supprimant certains

personnages indigènes ou en les maintenant en marge du récit (voir la déconcertante entrée en scène des personnages sur un quai désert, impersonnel, «décontextualisé»), en se coupant du foisonnement de sensations complexes qui font le climat d'inquiétante étrangeté dans lequel baigne le roman de Bowles — un Paul Bowles littéralement fasciné par le Maghreb au point d'y établir résidence —, le cinéaste ne risque pas vraiment son regard. Comme s'il refusait de se perdre avec ses personnages, de s'abandonner aux hasards d'un réel pourtant ouvert sur l'infini. Malgré les impératifs dus à la lourdeur de la machine de production, un film de Bertolucci ne laisse jamais indifférent. Y surnage toujours le tempérament singulier d'un artiste pétri de culture, dont l'œuvre inégale s'inscrit à la croisée de la chronique privée et de l'Histoire. Dans *Un thé au Sabara*, le voyage n'a pas eu lieu. Victime de l'incertitude de son propre désir, le voyageur a revêtu les oripeaux rassurants du touriste pour s'égarer entre un quai désert et un café «plein de la mélancolie des choses déracinées». ■

THE SHELTERING SKY

Grande-Bretagne 1990. Ré.: Bernardo Bertolucci. Scé.: Bernardo Bertolucci et Mark Peploe d'après le roman de Paul Bowles: *The Sheltering Sky*. Ph.: Vittorio Storaro. Mus.: Ryuichi Sakamoto, Richard Horowitz. Int.: Debra Winger, John Malkovich, Campbell Scott, Jill Bennett, Timothy Spall, Eric Vu-An, Amina Annabi, Paul Bowles. Prod.: Jeremy Thomas. 135 minutes. Dist.: Warner Bros.