

De la panne à la panique Silence, on cherche

Robert Lévesque

Numéro 112-113, automne 2002

Le cinéma par lui-même

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24563ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, R. (2002). De la panne à la panique : silence, on cherche. *24 images*, (112-113), 5-7.

DE LA PANNE À LA PANIQUE

silence, on cherche

PAR ROBERT LÉVESQUE

Voilà un casting inspirant pour un article portant (non sans crainte) sur le cinéma qui ose aborder les difficultés de l'inspiration ou mettre en scène la panne; par ordre alphabétique: Guido Anselmi de *Huit et demi*, Barton Fink de *Barton Fink*, Nanni Moretti dans son *Aprile* et Friedrich Munro de *L'état des choses*; quatre personnages — un réel, Moretti, un fictif, Fink, deux *alter ego*, Anselmi-Fellini et Munro-Wenders —, saisis dans ces situations de blocage entre panne et panique, entre le flou des états d'âme ou le choc du manque de fric.

État d'âme, d'abord. Moteur! «Votre scénario, mon cher Guido, comment dire..., il est d'une telle pauvreté d'inspiration poétique! Le cinéma est en retard de 50 ans sur les autres arts, mais là... Qu'est-ce que ça signifie? Souvenirs d'enfance, bien sûr, mais où est la corrélation avec une conscience critique? Votre naïveté est un écueil, quelle confusion...!» Anselmi n'écoute pas ce que lui dit cet *intellectuel* qui assiste aux préparatifs du tournage de son film, un truc qui a exigé la construction d'une rampe de lancement...; il est ailleurs (souvenez-vous de Mastroianni), assailli par des images de femmes, nourrices qui le lavent ou esclaves qu'il fouette, sa maîtresse qui débarque, sa mère qui va au cimetière, une inconnue qui passe, le souvenir d'une pute sauvage, une beauté idéale, et Luisa son épouse qui devra l'accepter tel qu'il est, mais qui est-il?...

Huit et demi, un pur chef-d'œuvre, l'un des plus incontestés de l'histoire du cinéma depuis «le parlant», est aussi le plus grand film à avoir mis en scène à ce point de perfection la question de l'inspiration, la difficulté de créer; Fel-

lini a fait un sujet de ce «trouble» duquel naît l'œuvre originale; son premier titre était *Confusion* avant de devenir, puisqu'il s'agissait de son neuvième film, ce génial titre de *Otto e mezzo*, car c'est un film qui n'est pas «un film de plus» mais une œuvre qui, mettant en scène l'impossibilité de tourner un film, saisit, à la manière d'un Proust onirique, l'insaisissable *qualité* du temps *perdu* pour en faire une œuvre flottant au-dessus de la mêlée des productions.

L'ouverture, avant le générique, donnait déjà, avec la métaphore d'un embouteillage d'où Guido s'échappe comme un personnage de Chagall, flottant au-dessus des voitures, une idée de ce que Fellini subodorait dans cet état d'arrêt qu'il fouillait à travers les mouvements «*digli spiriti*» de son *alter ego*, c'est-à-dire un état de

presque panique — au point de départ Guido fait une cure dans une ville d'eau, où l'équipe du film se rassemble — qui mènera à l'explosion de sa mémoire (ce que l'on appelle la *crystallisation* chez Proust, la petite madeleine et le pavé inégal vous plongeant dans le souvenir lointain) et qui va, en s'assurant, triompher des obstacles. La panne d'inspiration comme moteur de l'inspiration, quoi.



Huit et demi de Federico Fellini.

Quand de la panne d'inspiration naît l'occasion de rêver plus encore.

Fellini n'étant ni idéologue ni intellectuel, mais un amuseur qui agitait de l'âme comme un magicien libère des colombes, il ne s'agissait pas pour lui de jouer à la thèse et, astucieusement, son Guido n'écoute pas le conseiller au scénario et n'en fera qu'à sa tête et c'est ainsi qu'il trouvera finalement le sens de son film au moment même où cet intellectuel de service s'efforcera de le consoler («perdre de l'argent est le lot des producteurs, mais pour vous c'est peut-être la fin...») en évoquant Mallarmé et Rimbaud, l'«éloge de la page blanche» de l'un, la fuite de l'autre, disant à Guido des choses comme «pas besoin d'ajouter du chaos au chaos» et «détruire est meilleur que créer»...

Alors que ce sinistre individu déblatère son sermon sur le pessimisme, Guido, avant de quitter les lieux, reverra en pensée (le film est là, à défaut d'une histoire en voilà la substance) ce *dramatis personae* qu'il abandonne, les personnages de sa vie, la belle inconnue, sa mère au cimetière, Carla sa maîtresse maquillée en agui-cheuse, la compréhensive Rosella, Luisa sa femme, Claudia l'actrice parfaite, la grosse Saraghina de la plage, et les lingères, et les prélats; le défilé se met en branle, un flûtiste a ouvert le rideau et les voilà qui descendent, musique de Nino Rota, tous personnages convoqués, réels et fictifs entremêlés, immédiats et mémoriels, dans une grande confusion qu'il revendique: «cette confusion, c'est moi».

À Rosella il avait dit: «Je pensais que j'avais une idée assez simple..., je voulais faire un film honnête, pas de mensonge, je pensais que c'était simple..., quand cela a-t-il cassé?» Cela a cassé au départ, quand il s'est envolé au-dessus des voitures... et cela s'est éparpillé, disséminé, émietté, cristallisé, de sorte que de l'arrêt (la cure) est né le désir d'aller plus loin, de la panne (sa désorganisation) est née l'occasion de rêver plus encore, et de cette confusion est née l'œuvre, sublime, qui manque d'une *problématique politique* et d'une *profondeur philosophique*, qui n'est qu'un *chaos ajouté au chaos*, mais qui était là, en lui, légère et floue, comme l'intuition (du latin *intueri* qui veut dire «regarder attentivement»), l'intuition que la vie qui passe vaut d'avoir été vécue, même dans l'incompréhension totale...

■■■

La panique, ensuite. Moteur! «Je suis prêt, non, je ne suis pas prêt, je suis presque prêt...» Cette panique jouée par Moretti dans son propre film, *Aprile*, se veut comique malgré tout, malgré l'angoisse, malgré le malaise, malgré l'échec. Dans ce cas de figure la panne d'inspiration relève non pas tant de la confusion créatrice que du remords... Ce cinéaste léger s'appêtait à tourner une comédie musicale de style années 50 (du sous-Busby Berkeley, comme on le verra) quand, le 28 mars 1994, Silvio Berlusconi est élu premier ministre d'Italie et qu'un journaliste français lui dit: «Vous devriez tourner un film sur l'Italie, sur la politique italienne».

Voilà notre Nanni qui, pas très calme de nature, mais plus frivole que nerveux, plonge dans les affres hamlettiennes de l'engagement et de l'indécision, conscient qu'en homme de gauche il *doit* faire ce film, qu'il a le *devoir* de le tourner, de montrer au monde qui est ce Berlusconi, mais qui, après avoir interrompu le tournage de son *musical*, et couru, ennuyé, les meetings politiques (Berlusconi tombe vite et il y a d'autres élections), n'y arrivera pas, incapable de se motiver, ne retrouvant la forme qu'en retournant sur le plateau factice de sa comédie des *fifties*.

Ce que Moretti expose avec courage, dans cette comédie de la panne, c'est l'impossibilité de l'amuseur de devenir citoyen, de prendre acte, de dire ce qu'il pense, ce qu'il croit... Tout comme, depuis le début des années 70, il n'avait jamais posté les lettres qu'il écrivait aux partis de gauche, aux journaux de droite, jamais il



Nanni Moretti, dans *Aprile*, plonge dans les affres hamlettiennes de l'engagement et de l'indécision.

n'arrivera à boucler ses idées sur ce qui se passe ces années-là, de 1994 à 1996, où l'Italie vit une crise politique, une instabilité qui, de toutes façons, est le lot de ce pays...

Sa panique vient du fait que plus il se penche sur la situation politique, plus il se dépolitise... «Je m'aperçois, dit-il, que tous les journaux sont pareils et qu'ils se repassent les journalistes; vous en avez un qui écrit sur la politique dans un journal de gauche et qui fait de la critique littéraire dans un journal de droite, et vice versa...» Il illustre cela d'une courteline de «unes» qui va envahir l'écran, dans laquelle il s'enroule, il se cache... Mais il faut dire aussi que ce procrastinateur est en attente d'un événement autrement plus fondamental qu'une élection: sa femme est enceinte! Ils mettront des semaines à choisir le prénom mais cette naissance (certaine, sans aucun doute possible, inspirante) va devenir la chronique principale de son film sur l'impossibilité pour un cinéaste *comique* de faire un film *sérieux*.

■■■

La panne, maintenant, la vraie. Moteur! «C'est un film sur la lutte qu'on vous demande, on ne veut pas de quelqu'un qui se batte avec son âme...» Barton Fink, comme tant d'autres, va se faire hacher menu par la machine de Hollywood. C'est un jeune homme talentueux, qui vient de faire triompher une pièce à New York («une forte nouvelle voix», dit la critique), mais sur qui «la Capitol Pictures» a mis la patte. Il est à Los Angeles, descendu à l'hôtel Earle. Il a à écrire *a wrestling film* pour Wallace Berry. Il installe son Underwood sur la commode. Il écrit: «*Fade in*. Nous sommes dans un sous-sol dans le bas de Manhattan, le jour se lève...» Il n'ira pas plus loin.



L'état des choses de Wim Wenders.

Un tournage en suspens pour faire sentir toute la fragilité du «monde du cinéma».

Les frères Coen avec *Barton Fink*, dont l'action se situe en 1941, ont mis en scène la manière dont les *majors* ont brisé des scénaristes et fait perdre du temps à des écrivains en les traumatisant par le rendement, que le rendement, stakhanovisme du scénario à remettre dès le lendemain. On ne peut s'empêcher de penser à William Faulkner, qui fit ce travail forcé et infructueux à Hollywood dans les années trente, d'autant plus que le personnage de W.P. Mayhew, dans *Barton Fink*, célèbre écrivain se détruisant à l'alcool, a la gueule de l'auteur de *Sanctuaire*.

Alors qu'il était à écrire une œuvre majeure de la littérature américaine, Faulkner se rendait à Culver City pour le fric, à 500 \$ par semaine au début, puis à 250 \$, retapant, adaptant, écrivant des scénarios qui iraient au panier, buvant comme deux; ce n'est qu'avec Howard Hawks (qui fit grimper son salaire à 600 \$ par semaine) qu'il y aura une certaine entente, qui donna *The Big Sleep*. Dans une lettre à Jack Warner, l'écrivain avoua franchement son échec: «Pendant les trois ans que j'ai passés à la Warner, j'ai travaillé du mieux que j'ai pu à six scénarios. Deux ont été tournés, et si je figure au générique ce n'est pas pour la valeur de mon travail mais à cause de l'amitié que me porte Howard Hawks».

L'industrie du cinéma ne tolère pas l'écrivain. C'est encore vrai aujourd'hui. Elle le soumet. Le met à sa main. Ou le laisse mariner. Comme Faulkner dix ans avant lui, le fictif Fink, qui est un jeune homme qui entend «rénover la scène américaine», réalise qu'à Hollywood il est tombé dans la gueule du loup et il va se décourager tout de suite. Rien ne peut sortir de lui dans ces conditions. Rien. Le mur. L'insistance, dès l'ouverture du film, sur ce mur de la chambre de l'hôtel Earle devant lequel le pauvre Barton se désespérera n'est pas fortuite, c'est le leitmotiv du scénario des Coen. Sa métaphore. Les Barton Fink frappent un mur.

Quand, pour tenter de le traverser, il va remettre un bon matin une pile de feuilles dactylographiées au producteur («I think it's really big», a-t-il dit à son agent new-yorkais car c'est une pièce de théâtre, écrite d'un trait), Barton va se faire dire ceci par le *boss* des studios: «Tu ne t'en sortiras pas ainsi car je ne te vire pas, et tout ce que tu vas écrire est notre propriété; on ne produira rien tant que tu n'auras pas grandi...» On achève bien les scénaristes.

■ ■ ■

Le manque de fric, enfin. Moteur! «No Gordon, no money, no film». Le réalisateur Friedrich Munro qui tourne au Portugal un film de science-fiction intitulé *The Survivors* (il s'agit d'un remake) n'arrive pas à avoir son financier Gordon au téléphone alors qu'il n'y a plus de pellicule dans la caméra. Wim Wenders, de cette situation, a fait un de ses films les plus maniérés, les plus lancinants; c'est *L'état des choses*. Un film arrêté, un tournage suspendu, une équipe qui va tuer le temps pendant que Munro fera un saut à L.A. pour mettre la main sur Gordon, autrement dit sur le *cash*. Mais Munro ne reviendra pas, lui et Gordon (qui, endetté, vivait traqué) sont assassinés...

Dans ce bizarre cas de figure où l'*inspiration* n'est pas en cause (je le choisis pour cela) Wenders va instiller, goutte à goutte, une situation de panne d'ordre esthétique-métaphysique entièrement faite de non-dit (on ne se questionne pas sur la valeur du film interrompu, on se résigne à attendre, on boit, on s'ennuie) pour faire sentir à travers cette mélancolie sans romanesque, cet existentialisme, toute la fragilité du «monde du cinéma», sa dépendance, son isolement, sa misère...

Au soir de l'arrêt, le cinéaste et une actrice (les seuls un peu perplexes) s'échangent un livre, un roman d'Alan Le May dont le titre est *The Searchers*. Cette lecture semble les fasciner. Lorsqu'il sera à L.A., Munro passera devant un cinéma qui affiche *The Searchers* de John Ford. Rien de plus, on est dans le subliminal... Or, le spécialiste de l'œuvre de Ford sait que ce film de 1956 (*La prisonnière du désert*) était celui du basculement, de la remise en question, le cinéaste de *The Quiet Man* bousculant son cinéma, lui enlevant de sa «force tranquille».

Avec *L'état des choses*, Wenders, dans sa période américaine, évoquait les difficultés entourant la réalisation d'un film, non pas comme Fellini à hauteur d'état d'âme et de création, mais avec une expérience réelle et brutale, vidée d'art, l'interruption d'un remake auquel on ne croit pas. Cependant, il le fit avec cette touche de cynisme pessimiste et de mode subliminal qui dévoila de *la panne* le danger de mort. Une pellicule manque et tout est dépeuplé... Leitmotiv de ce film sur un film qui ne s'est pas terminé: «Without stories you're dead». Le film mort, le cinéaste meurt. ■