

Jeunes & Vieux

Le cinéma est un art abstrait parce que son contenu n'est pas de nous montrer des images, mais de nous faire penser la relation générale entre elles. C'est donc un art de la relation et non un art de la monstration.

(Alain Badiou, « Le cinéma comme événement », in *Voyages mentaux philosophiques*)

Jeunes et Vieux

SOMMAIRE

Jeunes et vieux.....	5
<i>You Can't Take It with You (Vous ne l'emporterez pas avec vous, Frank Capra, 1938)</i> par Sally Viquesnel.....	13
<i>Donne-moi tes yeux (Sacha Guitry, 1943)</i> par Denis Lévy.....	25
<i>The Trouble with Harry (Mais qui a tué Harry ?, Alfred Hitchcock 1955)</i> par Frédéric Favre.....	31
<i>La vieille dame indigne (René Allio, 1965)</i> par Emmanuel Dreux.....	41
<i>El Dorado (Howard Hawks, 1966)</i> par Denis Lévy.....	53
<i>Morte a Venezia (Mort à Venise, Luchino Visconti, 1971)</i> par Thibaut Morand.....	63
<i>Interstellar (Christopher Nolan, 2014)</i> par Lucas Hariot.....	71
<i>Dolor y gloria (Douleur et gloire, Pedro Almodóvar, 2019)</i> par Jelena Rosic.....	89

.../...

L'art du cinéma a été fondé en 1993 par Alain Badiou et Denis Lévy.

Notre revue n'entend pas suivre l'actualité d'un point de vue critique. Elle est organisée autour de thèmes directeurs, à propos desquels sont convoqués des films de toutes époques.

Il n'y a pas, à nos yeux, de « vieux » films, il n'y a que des œuvres sans âge. Notre propos est en effet de considérer les films comme des œuvres d'art, c'est-à-dire des formes de pensée autonome et singulière.

Dans cette optique, nous parlons de films dont nous supposons qu'ils pensent, pour tenter d'y saisir cette pensée à l'œuvre à travers les idées-cinéma qu'ils créent.

Notre travail est collectif, en ce qui concerne le choix des thèmes, la discussion des films et les projets d'articles, qui sont ensuite écrits et signés individuellement.

Sur notre site, sont accessibles
les textes des numéros **épuisés**,
des textes **inédits**,
les sommaires des numéros en vente
et les **index** de tous les numéros parus :
www.artcinema.org

L'art du cinéma – publication de Cinéma Art Nouveau, association loi 1901
29 rue des Trois Bornes - 75011 Paris - artcinema@free.fr

Directeur de publication : Denis Lévy

Rédactrice en chef : Élisabeth Boyer

Comité de rédaction :

Céline Braud, Frédéric Favre, Lucas Hariot,
Thibaut Morand, Jelena Rosic, Sally Viquesnel

Administration : Livio Le Bihan

Maquette : Frédérique Georges.

Impression : Le Révérend, 50 rue Saint-Sabin, 75011 Paris

Couverture : peinture de Charles Foulon

Jeunes et vieux

<i>Cry Macho</i> (Clint Eastwood, 2021) par Céline Braud.....	101
<i>Chili 1976</i> (Manuela Martelli, 2022) <i>L'éducation d'Ademoka</i> (Adilkhan Yerzhanov, 2022) par Judith Balso.....	119
<i>À vendredi, Robinson</i> (Mitra Farahani, 2022) par Élisabeth Boyer.....	129

POUR CÉLÉBRER ET CLORE TRENTE ANNÉES de publication sur papier (*L'art du cinéma* continuera sous une forme plus adaptée à notre époque numérique), nous avons choisi un thème qui nous touche de près, puisque chaque moment de ce long travail s'est effectué avec des gens de tous âges, en toute égalité. Nous y avons éprouvé ce que le cinéma enseigne déjà : l'éducation n'est pas seulement l'action des plus âgés vers les plus jeunes, elle se fait dans les deux sens.

C'est cette idée qui nous a guidés dans le choix des films dont nous parlons dans ce dernier numéro ; choix difficile parmi les œuvres nombreuses que le cinéma propose à ce sujet, dans des genres très divers et à toute époque.

Nous avons écarté le thème de la filiation (que nous avons évoqué dans notre numéro 97, « Pères et fils ») de même que celui de la transmission ou de l'héritage, pour nous concentrer sur la capacité de gens d'âges très différents à réaliser *ensemble* ce qui était tenu pour impossible.

« Jeunes » et « vieux » sont des termes relatifs, surtout quand on parle de cinéma – car il n’y a pas plus de « vieux » films que de films « jeunes ». Nous abordons tous les films du point du présent, car l’art n’a pas d’âge. De même, ces termes que le plus souvent l’opinion oppose et juge incompatibles, inconciliables, nous les trouvons au contraire, dans les films dont il sera question, réunis et pris dans un objectif commun.

Les trois âges de la jeunesse

Encore faut-il distinguer entre les différentes phases de la jeunesse : l’enfance, l’adolescence et cet âge sans nom où l’on est juste « jeune » – jeune femme ou jeune homme.

Éducation : l’adolescence

L’adolescence est un âge où, en général, on s’oppose aux « vieux » et où, « rebelle sans cause¹ » autre que la négation de tout, on pense que tous les adultes sont vieux. C’est un des grands mérites de *Cry Macho* que de montrer comment sortir de ce nihilisme peut se faire par une *éducation*, au sens étymologique le plus concret qui soit : conduire avec sympathie un adolescent hors de sa famille et de la violence, pour lui apprendre à vivre par l’exemplarité tranquille, peu commune, d’un vieil homme.

¹ *Rebel without a Cause* est le titre original de *La fureur de vivre* (Nicholas Ray 1955) dont James Dean est la figure centrale.

Complicités : l’enfance

Il arrive que les vieux, comme on dit, retombent en enfance ; on voit, dans *Vous ne l’emporterez pas avec vous*, toute une famille comme saisie par ce symptôme ; il faudrait plutôt dire, comme l’enseigne notre premier article, qu’ils « montent » en enfance ; loin de retomber en adolescence, ce qui est généralement catastrophique. L’un d’entre nous soulignait justement, à propos de *Benjamin Button*, qu’on n’aime guère voir quelqu’un rajeunir. Mais qu’un vieillard se réapproprie, avec la bienheureuse liberté du grand âge, la fraîcheur du regard de l’enfant et son absence de filtres sociaux, à l’instar de la *Vieille dame indigne*, voilà qui est réjouissant.

Il est assez courant que les grands-parents s’entendent bien avec leurs petits-enfants. On connaît la raison qu’en donne Oscar Wilde : « Parce qu’ils ont un ennemi commun ». Au-delà de la boutade cynique, on peut y trouver quelque justification dans nombre de films.

C’est un peu ce que suggère la fin de *La nuit du chasseur*, où les enfants, fuyant les criminels et les victimes du monde des adultes, trouvent un havre de paix auprès de la grand-mère universelle qu’interprète Lilian Gish. Plus proche, c’est aussi l’idée qui parcourt *Armageddon Time* (James Gray, 2022), conte de la relation subtile qui unit un grand-père et son petit-fils.

Il faudrait encore citer l'adaptation d'un roman de Faulkner, *L'intrus* (Clarence Brown, 1949), alliance inattendue entre deux adolescents (un Blanc, un Noir) et une vieille dame pour disculper un Noir accusé de meurtre et empêcher son lynchage.

Apprentissages : les jeunes adultes

De même qu'il y a des romans d'apprentissage, il y a des films d'apprentissage : le western en abonde qui montre des jeunes gens apprendre la vie, généralement guidés par un ancien plus aguerri. Mais cela peut se passer dans l'autre sens, comme dans les trois derniers westerns de Howard Hawks : les adultes apprennent des jeunes et surtout, découvrent qu'ils peuvent apprendre des jeunes et les considérer ainsi à égalité.

Il nous fallait aussi revenir sur l'extraordinaire collaboration, dans *Interstellar*, par-delà l'espace et le temps, entre un père continuellement jeune parmi les étoiles et sa fille qui vieillit sur Terre, dans la nécessité et l'ampleur des inventions et travaux au long-cours, et l'urgence de sauver l'humanité. Alors famille et genre humain ne sont plus les fils conducteurs, pas plus que l'âge des protagonistes – mis en relativité.

Dans *L'éducation d'Ademoka*, surréaliste comédie kazakhe, les efforts conjoints d'un vieux professeur déclassé

et d'une jeune réfugiée vont permettre à celle-ci de réaliser son désir d'entrer à l'université.

Dans *Chili 1976*, la formation d'une conscience politique chez une mère et grand-mère de famille bourgeoise se fait progressivement en soignant un jeune révolutionnaire blessé. Ce film fait ressentir que sous une dictature, nul ne peut vivre innocemment. D'où les périls et les secrets immenses à tenir, qui se heurtent à la vie quotidienne dans les moindres détails.

Amour

La différence d'âge est souvent considérée comme un obstacle à l'amour. Toutefois, même quand il est impensable, il peut être suggéré, comme dans *Ève a commencé* (*It Started with Eve*, Henry Koster, 1941), où une jeune fille redonne le goût de la vie à un vieil homme mourant. Si, dans *Donne-moi tes yeux*, la jeune fille donne non la vie, mais ses yeux à l'aveugle, ce n'est nullement un sacrifice mais une décision d'amour.

Si l'audace est acceptée quand l'homme est plus âgé (*Sabrina*, *Ariane*, *Breezy*...), l'inverse est beaucoup plus rare : il faut attendre *Harold & Maud* (Hal Ashby, 1971) pour assister aux amours d'une septuagénaire et d'un jeune homme. Plus récemment, *May December* (Todd Haynes, 2023) s'inspire d'un fait réel (un amour durable entre une

femme mûre et un adolescent) et il faut reconnaître à ce film le courage de mettre l'accent sur l'amour, celui qui a toujours uni ce couple – que nous découvrons à travers le personnage d'une réalisatrice de cinéma en enquête, d'abord bourrée de préjugés. Film précieux dans une époque trop portée à la guerre entre les sexes.

S'agit-il d'amour dans *Mort à Venise* ? Question que, sans dommage, notre article ne pose pas. Mais quelle relation y a-t-il entre la fascination de la beauté et l'amour ? Aschenbach en présente tous les symptômes, jusqu'à, en quelque sorte, mourir d'amour. Mais une relation insolite s'est nouée, fondée sur le seul regard.

C'est aussi une relation inédite qu'instaure la comédie de Hitchcock, *Mais qui a tué Harry ?*, entre le jeune couple d'amoureux et celui du capitaine de navire et de la demoiselle d'âge mûr : une sorte d'émulation, d'encouragement à la possibilité, à tout âge, de l'amour, qui semble se propager sur son entourage.

Classiques et modernes

On associe trop facilement jeunesse et modernité. On a vu des cinéastes très âgés faire des films incomparablement plus modernes que ceux de gens qui auraient pu être leurs arrière-petits-enfants. Mais la maturité n'est pas non plus

une question d'âge : de très jeunes cinéastes ont réalisé des coups de maître.

La jeunesse d'esprit incline à l'audace formelle : il y a une dimension poétique dans les films dont parle ce numéro, que ce soit la présence incongrue du coq qui prête son nom à *Cry Macho*, les décors surréalistes d'*Ademoka*, l'automne pictural de *Harry*, ou le montage singulier et complexe d'*À vendredi, Robinson*. Ce dernier film, pour lequel la jeune cinéaste iranienne organise un dialogue improbable entre deux vieux artistes célèbres, avère l'infinie capacité de l'expérimentation cinématographique, comme en témoignait aussi le récent *Désordres* (*Unruhe*, Cyril Schäublin, 2022).

Plus néoclassique, *Douleur et gloire* n'en procède pas moins, par des allers-retours entre un cinéaste vieillissant en panne d'inspiration et les souvenirs de son enfance, à des déplacements inédits, parfois déconcertants, comme l'absence de ressemblance entre les personnages jeunes et les mêmes vieilliss.

La dimension néoclassique de l'art cinématographique contemporain est ainsi elle-même la preuve que la vitalité moderne du cinéma en passe aussi par une réappropriation des formes anciennes et non leur destruction.

L'art du cinéma

Le courage de faire ce qu'il te chante
You Can't Take It with You
Vous ne l'emporterez pas avec vous
Frank Capra
1938

« On pourrait jouer à ça, aussi : demander, à chaque artiste, à chaque écrivain, s'il appartient à la tribu de l'enfance ou à celle de l'adolescence, et quelle forme distincte d'irréductible anarchie il a, à travers elle, choisie. »

Gwenaëlle Aubry, *Saint Phalle, Monter en enfance*

Anthony P. Kirby (Edward Arnold), homme d'affaires new-yorkais, s'est rendu propriétaire des parcelles entourant une usine d'armement, afin de se constituer en associé indispensable à l'expansion du commerce de celle-ci. Parmi ces parcelles, un propriétaire résiste cependant : Martin Vanderhof (Lionel Barrymore). Refusant de vendre sa maison, il met involontairement le projet de Kirby en péril. Cette demeure, pleine de vie, de mouvement et de bruit, accueille la famille de ce grand-père et ses amis, qui ont tous décidé de vivre d'après le principe selon lequel chacun doit faire ce qu'il veut faire, ce qui l'anime et l'amuse. Ainsi tandis que le grand-père Martin collectionne les timbres et les expertise, la mère, Penny Sycamore (Spring Byington), écrit des pièces de théâtre, le père, Paul Sycamore (Samuel S. Hinds), fabrique, avec M. DePinna (Halliwell Hobbes), des feux d'artifice, l'une des filles, Essie Carmichael (Ann Miller), fait de la danse et son mari, Ed Carmichael (Dub Taylor) de la musique.

L'autre petite-fille de Martin Vanderhof, Alice Sycamore (Jean Arthur), a quant à elle décidé de prendre une voie plus ordinaire et est employée en tant que secrétaire dans l'entreprise d'Anthony P. Kirby. Elle y travaille pour son fils Tony Kirby (James Stewart), tombé éperdument amoureux d'elle. L'union que ces jeunes gens projettent oblige les deux familles, aux visions de l'existence radicalement opposées, à se rencontrer.

Une autre vie possible

MARTIN VANDERHOF n'apparaît pas immédiatement. C'est par le discours des autres qu'on le découvre d'abord. John Blakely (Clarence Wilson), employé par Kirby pour lui faire céder sa parcelle à tout prix, dépeint un homme étonnant, « *un vieux fou* », qu'aucune somme d'argent ne semble pouvoir convaincre de vendre. C'est peu après qu'il apparaît : grand-père à la fois sage dans ses paroles et empreint d'un air enfantin. Sa joie est communicative et rassemble très vite l'ensemble des employés de John Blakely dans une foule qui semble peu habituelle à l'organisation stricte des bureaux qui règne dans ce lieu. Face aux hommes qui souhaitent marchander avec lui le prix de sa propriété, il semble sourd à leurs propositions et leur répond, tout à côté, qu'il se réjouit de son entorse qui lui permet de réaliser un vieux rêve d'enfant : marcher avec des béquilles ! Mettant très rapidement fin à cette non-conversation, il souligne d'un air inquiet le tic qui oblige

John Blakely à contracter violemment sa paupière. À l'entorse répond le tic, à la chute de Vanderhof liée à une descente sur la rampe d'escalier avec sa petite-fille répond la tension musculaire liée au travail de Blakely.

L'idée à laquelle ouvre le personnage de Martin Vanderhof est qu'il existe une autre orientation possible que celle proposée par le capitalisme. L'histoire qui se présente comme le mythe fondateur de sa famille est racontée pour la première fois par Alice à Tony, après que celui-ci lui a fait part de son étonnement face à l'animation et la joie qui règnent dans la maison des Vanderhof : un matin, effectuant son trajet habituel, il monta dans l'ascenseur de son entreprise et lorsqu'il en sortit pour rejoindre son bureau, noyé au milieu de tant d'autres, il décida de faire demi-tour et de redescendre pour ne plus jamais remonter et pour mener une autre existence que celle guidée par la peur et la nécessité de l'argent. Dans ce mythe fondateur, l'ascenseur, censé élever au sein de l'entreprise comme de la société, est pris à rebours pour s'extraire de cette logique.

Le principe qui guide son existence et celles des membres de sa famille, est que chacun doit faire ce qu'il souhaite, peu importe la réussite rencontrée. Ainsi, bien que le chorégraphe Boris Kolenkhov (Mischa Auer) semble avoir depuis longtemps abandonné l'idée qu'Essie puisse un jour faire quelconque progrès en danse, celle-ci continue avec joie à transformer tout pas en entrechat et tout déplacement en pirouette ou jeté.

Le comique comme marque de la jeunesse

Les scènes qui se déroulent dans la maison de Vanderhof sont marquées par une animation joyeuse et un surréalisme comique. Le salon y est comme une scène de théâtre sur laquelle défilent tour à tour les occupants de la maison : les uns chantant, les autres dansant, peignant ou écrivant.

Penny Sycamore accumule les feuillets dactylographiés de sa pièce de théâtre qu'elle a débuté suite au pur hasard d'avoir reçu une machine à écrire ; elle s'interrompt soudain bloquée : « *Je suis coincée dans un cloître. Avez-vous déjà été dans un cloître ?* ». Ed Carmichael fait irruption, mû par la nécessité de jouer au xylophone une musique qui trotte dans sa tête ; Essie, se réjouissant de la beauté du morceau ainsi joué, lui demande si c'est de lui, ce à quoi il répond qu'il aimerait beaucoup, mais que c'est Chopin qui en est l'auteur. À intervalles réguliers, les murs de la maison se mettent à trembler en raison des expérimentations de feux d'artifice qui se déroulent dans la cave. Ce comique surréaliste contraste avec l'ordre et la froideur qui règnent dans les immeubles des entreprises de Kirby.

La musique participe également au comique. Elle renvoie au monde de l'enfance par son rythme et les instruments choisis : le xylophone de Carmichael, l'accordéon et les claquettes des enfants artistes ou encore l'harmonica de Martin Vanderhof. Entièrement diégétique, cette musique semble suivre le principe en partage dans la demeure de Vanderhof : si on veut qu'il y ait de la musique dans cette scène, alors il faut en faire.

La sagesse comme mise à jour des rêves d'enfant

Tel un Socrate moderne, c'est par le dialogue que Martin Vanderhof remet en question les certitudes et oblige ses interlocuteurs à une vraie prise de décision. Tout comme le philosophe, sa sagesse est davantage marquée par la jeunesse et l'enfance que par la vieillesse.

La scène de démission de Mr. Poppins (Donald Meek) est exemplaire du mode par lequel Martin opère auprès des gens. Il ne transmet aucun précepte, ne donne pas de leçon, mais interroge le désir de chacun et constitue sa propre existence en preuve de la liberté de tous. « *Vous aimez ce que vous faites ?* » lance-t-il à Mr. Poppins qui tape et retape sur sa machine une liste infinie de calculs à vérifier. « *Oh mon Dieu non !* » répond Mr. Poppins, immédiatement apeuré par la spontanéité de sa propre réponse. Persuadé qu'il y a nécessairement en chacun autre chose que le morne respect des contraintes que chacun se choisit, Vanderhof continue d'interroger Mr. Poppins qui, tel un magicien de son chapeau, sort alors de son bureau un petit lapin blanc dont il a fabriqué lui-même le mécanisme et qui, au son d'une musique, tourne au milieu d'un chou. Ses collègues se regroupent très vite autour de son bureau, les attitudes changent et tous semblent découvrir ce point de singularité, cette créativité cachée de l'employé. Les yeux de ce dernier s'illuminent comme ceux d'un enfant. C'est John Blakely, le patron de ce lieu, qui vient interrompre l'enthousiasme collectif pour remettre chacun au travail. Mr. Poppins, refusant dans un premier temps la

proposition de Martin de le suivre pour continuer à construire ses automates, reprend ses gestes automatiques devant sa calculatrice. Mais face à la menace de Blakely de briser son œuvre, qu'il juge ridicule, Mr. Poppins change d'avis et démissionne pour prendre à son tour l'ascenseur, son lapin sous le bras. Faisant une dernière volte-face avant de partir, il signe cette décision de suivre désormais son désir d'enfance en tirant la langue à la figure de son patron.

Un autre exemple, plus tardif, de cette décision de revenir à un désir de jeunesse est la reprise de l'harmonica par le père Kirby, en duo avec le grand-père Vanderhof à la fin du film. L'harmonica offert par Martin Vanderhof devient, dans les dernières scènes, le symbole d'une autre vie possible pour Kirby, qu'il décide finalement de suivre.

La jeunesse n'est donc pas ici le signe d'un refus de grandir, mais l'âge intemporel du courage à suivre son désir. Comme le dit Tony à Alice en parlant de sa famille : « *Ça demande du courage. Surtout le côté "fais ce qu'il te chante"* ». Il poursuit en expliquant qu'il est souvent plus simple de se sentir contraint à de multiples obligations plutôt que de prendre la liberté de construire sa propre existence selon son désir.

Pour distinguer tout à fait cette idée du désir enfantin de celle de simples loisirs infantiles, une scène très drôle tourne en ridicule les airs hautains de Mrs. Kirby. Alors que le couple se trouve chez les Vanderhof, Penny Sycamore, la mère d'Alice, tente de faire la conversation et interroge la mère de Tony sur

ses occupations. Celle-ci répond ravie et fière qu'elle s'intéresse aux sciences occultes, au spiritisme. « *Oh mais Mrs. Kirby, je suis surprise, tout le monde sait pourtant que c'est de la charlatanerie !* » répond spontanément Mrs. Sycamore, faisant en quelques mots de cette femme aux airs supérieurs une simple ignorante. Accompagnant notre propre rire, apparaît sur le visage froid d'Anthony P. Kirby, son mari, ce qui semble être son premier sourire sincère.

La sagesse du vieux Martin Vanderhof est celle d'une « montée en enfance », d'un réveil du désir en chacun comme ce qui peut guider une vie.

À l'opposé, la destruction

Anthony P. Kirby constitue la figure opposée à celle de Martin Vanderhof. Businessman accompagné d'hommes à son service, tous avides de pouvoir toucher une part des bénéfices qu'il cherche à augmenter, il se présente le visage fermé, ne souriant qu'à l'idée d'écraser toute concurrence. Quelque chose de mortifère entoure ce personnage : il souffre d'un ulcère, cherche à tirer des bénéfices de la guerre, anéantit ses concurrents jusqu'au décès de ceux-ci – l'un d'eux, Ramsey (Henry B. Warner) vient mourir devant lui – et se retrouve seul lors du procès qu'il partage avec Martin Vanderhof.

Alors que des hommes de main de John Blakely viennent arrêter la famille Vanderhof, dans une manœuvre qui vise à forcer le grand-père Martin à vendre sa maison, la famille Kirby

se trouve embarquée par inadvertance avec elle. C'est dans la cellule que les deux hommes partagent avec beaucoup d'autres, que Vanderhof formule l'idée sur l'argent qui constitue le titre du film : « *Vous ne l'emporterez pas avec vous* ». Cette phrase souligne l'orientation mortifère de l'existence de l'homme d'affaires qui ne semble préoccupé que par une accumulation de richesse dont le seul terme est la mort. Au procès qui suit cet emprisonnement, la salle est remplie et on est étonné d'apprendre avec le juge qu'il ne s'agit pas de journalistes attirés par la notoriété de Kirby, mais d'amis de Vanderhof venus le soutenir. Au terme du procès, le juge condamne Martin Vanderhof à une amende que Kirby, s'avançant en grand seigneur, se propose de régler afin de montrer à Vanderhof que l'argent peut tirer de bien des affaires. Mais aussitôt la foule se lève et chacun, apportant sa contribution par amitié pour Martin Vanderhof, participe à régler son amende. Le juge même, séduit par tant d'entrain, ajoute une dernière pièce à la coupelle remplie. La solitude de Kirby se fait d'autant plus grande dans cette scène du tribunal que seuls ses six avocats, attachés à lui par des salaires importants, sont venus le soutenir.

La vieillesse comme renoncement à la jeunesse

L'âge adulte et son sérieux tels que présentés dans ces grandes entreprises entraînent un certain vieillissement. Que ce soient Mr. Blakely, Mr. Poppins, Tony ou encore Anthony P. Kirby, avant qu'ils ne décident de changer de vie, tous portent les stigmates de leur renoncement à la jeunesse et de la tension qu'implique de

se soumettre aux contraintes d'une vie adulte raisonnable (tic à la paupière, ulcère). Mr. Poppins attaché, dans un premier temps, à son travail par un grand sérieux, demande d'un air inquiet à Mr. Vanderhof : « *Mais de quoi vivrais-je sinon ?* »

Tony est lui aussi pris par cette injonction à renoncer à son désir pour devenir adulte. Ses parents espèrent qu'il grandisse et fasse de sa secrétaire une simple maîtresse pour que s'éteignent en lui les feux de la jeunesse. Son père lui fait part des renoncements qui ont signé pour lui-même son passage à l'âge adulte : pour prendre ses responsabilités au sein de l'entreprise familiale, il a arrêté l'harmonica et la lutte et a renoncé à une histoire d'amour qui risquait, selon ses parents, de le détourner de ses devoirs.

À l'opposé du réveil par Martin Vanderhof de la singularité de chacun, Kirby écrase les désirs de son fils par sa transmission : il doit reprendre l'entreprise familiale, comme les générations qui les ont précédés. « *Les Kirby sont dans la vente depuis 9000 ans !* » exagère Tony pour accentuer le poids de ce qui doit constituer pour lui son avenir. Exemplarité de la jeunesse d'un côté et transmission d'une maturité mortifère de l'autre.

La décision de Tony

Pour Tony et Alice, qui semblent choisir dans un premier temps la voie d'Anthony P. Kirby pour qui ils travaillent, c'est leur rencontre amoureuse qui est le lieu d'un éveil du désir et d'une « montée en enfance ». Dès la première scène qu'ils partagent, les gestes de Tony sont enfantins et comiques : il empêche Alice de

répondre au téléphone en lui tenant tendrement les deux mains, l'obligeant à mordre le fil pour décrocher le combiné. C'est ce même esprit enfantin qu'il manifeste lorsqu'il emmène Alice au restaurant et lui fait croire qu'un cri irréprouvable, réminiscence de son enfance, se met à monter en lui et s'apprête à sortir.

La scène de leur premier rendez-vous est également marquée par cette opposition. Alors qu'ils avaient prévu d'aller à l'opéra, ils décident de troquer leurs fauteuils contre un banc de parc pour savourer la présence l'un de l'autre. Surgit alors un groupe d'enfants en lieu et place de l'opéra prévu : ils se mettent à jouer une musique entraînante sur laquelle ils invitent tour à tour Tony, puis Alice à danser. Avec leurs manières et leurs habits d'adultes, ces enfants sont la figure même d'un possible passage à l'âge adulte sans que tout de l'enfance soit abandonné. Les amoureux restent littéralement marqués par ce petit groupe, puisque c'est avec la pancarte « *Nuts* »¹ accrochée dans le dos d'Alice, qu'ils entrent ensuite dans un grand restaurant, dans lequel ils détonnent.

C'est par sa rencontre avec Alice que Tony renoue avec une idée partagée à l'université avec un ami et qui semble avoir animé leurs jours et leurs nuits. Recherche enfantine si on se fie à la manière dont Tony l'explique, mais qui était en réalité une grande innovation pour l'époque : celle de capter l'énergie solaire pour pouvoir l'utiliser ! L'idée passe alors que c'est par ces désirs « irraisonnables » que les grandes créations peuvent venir à l'existence.

¹ Dingo.

Ce qui constitue la véritable décision de Tony est de faire venir sa famille chez les Vanderhof le mauvais soir. Alors qu'Alice souhaite organiser une rencontre parfaite, masquant en partie les singularités de sa famille pour plaire aux Kirby, Tony arrive la veille afin que les deux familles puissent se rencontrer telles qu'elles sont. Il ne veut pas être l'adulte sérieux et convenable que ses parents veulent le voir devenir et souhaite leur présenter ce qui l'attire chez Alice et sa famille. C'est à partir de cette décision que Tony prend la suivante : celle de renoncer à reprendre l'entreprise familiale, ce qui ne constituerait qu'une excuse pour ne pas faire ce qu'il désire.

L'amour, en tant que lieu d'une vraie rencontre, force le retour du désir et les capacités créatrices qu'il confère. L'histoire d'amour de Martin Vanderhof et de la grand-mère d'Alice est mise en parallèle avec celle qu'Alice vit avec Tony. Lorsque Martin raconte à sa petite-fille sa rencontre amoureuse d'alors, le souvenir est encore vif des sensations physiques entraînées par celle-ci : l'impossibilité de parler, la grande timidité, le cœur qui s'emballa et la sueur sur le front.

La jeunesse est la décision de ne pas laisser son désir être étouffé par les idées de raisonnable, de contrainte, de bienséance. L'enfance et la jeunesse sont des forces et des capacités créatrices que le film présente comme ouvertes à tous, quel que soit son âge, mais qui demande du courage et dont il est parfois plus facile de se détourner sous l'injonction de devenir adulte et les contraintes que l'on se crée.

Sally Viquesnel

Allusions aveuglantes

Donne-moi tes yeux

Sacha Guitry

1943

Un sculpteur d'une soixantaine d'années, François Bressolles (Sacha Guitry), s'éprend d'une jeune modèle dont il sculpte le visage, Catherine (Geneviève Guitry). Alors que leur relation amoureuse se développe, Bressolles apprend qu'il est en train de perdre la vue et, pour ne pas rompre lui-même, s'affiche avec une chanteuse, Gilda (Mona Goya), de sorte que Catherine le quitte. Mais Gilda la met au courant du subterfuge et Catherine revient auprès de lui en lui offrant d'être ses yeux.

SUR CETTE TRAME CLASSIQUE DE MÉLODRAME, tourné en pleine Occupation de la France par l'armée nazie, Guitry construit un film surprenant, non par ce qu'il expose mais par ce qu'au contraire il soustrait.

Le film commence dans un musée parisien, le Palais de Tokyo, où se prépare une exposition d'artistes contemporains. On assiste à la rencontre du sculpteur François Bressolles et de Catherine : opération de séduction rondement menée par lui sous l'œil amusé du portier de l'exposition. Celui-ci, sitôt que la jeune fille s'est éloignée (non sans avoir livré adresse et téléphone à Bressolles), commente : « *Vous êtes rapide !* » —« *C'est que je n'ai plus beaucoup de temps à perdre* » répond le sculpteur. Le portier :

« *C'est une gamine* » ; réponse : « *Oui, j'adore les enfants* ». Ce sera la seule évocation par Bressolles de leur différence d'âge. Plus tard, elle sera commentée par la grand-mère de Catherine (Marguerite Moreno), à qui celle-ci a confié son coup de foudre : la vieille dame lui dit, en termes peu banals, de suivre l'inclination de son cœur et que l'âge, en définitive, n'a rien à faire avec l'amour. On sait du reste, dès le générique, que les deux amoureux sont interprétés par un couple marié dans la vie.

Au musée, une courte saynète vaudevillesque évoque les comédies de Guitry d'avant-guerre : une jeune femme qui a posé nue pour une des toiles demande qu'on la retire parce que son riche fiancé visitera l'exposition. Au bout du compte, c'est le père de celui-ci qui, séduit par le tableau, repartira avec son modèle.

La comédie laisse place à un ton plus sérieux. Bressolles est venu au musée pour l'accrochage des œuvres avec un ami, Jean Laurent (Aimé Clariond). Il entraîne celui-ci dans une salle du musée consacrée à des peintres français de la fin du 19^e siècle : « *Sais-tu ce que ces œuvres ont en commun ? Toutes ont été faites en 1871* », lui dit-il. Puis, après une courte pause, le temps que passe une interrogation : la Commune ? tout de même pas ! Non : « *Voilà ce que faisaient ces hommes de génie alors que nous venions de perdre la guerre* ». L'allusion à la récente défaite de 1940 est évidente, comme le parallèle avec la permanence de l'activité artistique malgré les circonstances politiques : l'exposition en fait la preuve, et Guitry en profite

pour croquer quelques portraits d'artistes actifs à l'époque (apparitions fugitives, au contraire de son premier film, *Ceux de chez nous* [1915], qui enregistrait au travail Monet, Renoir et quelques autres). De même que l'amour est indifférent à l'âge des amoureux, le temps de l'art n'est pas celui de la politique.

Le choix du lieu de cette exposition fictive n'est sans doute pas fortuit : le Palais de Tokyo est fermé pendant la guerre, son sous-sol servant de séquestre aux biens juifs spoliés...

Par allusions discrètes, le film dispose donc des indices de *ce qu'on ne voit pas* – tel le peintre Maurice Utrillo qui échappe in extremis au regard de la caméra au moment où Bressolles le nomme – en se situant toujours à *côté*, en proximité de ce qu'on ne voit pas, mais qu'on peut deviner.

Ainsi, dans une des scènes les plus frappantes, le sculpteur et sa compagne rentrent chez eux en fin de soirée, à pied dans les rues de Paris ; soudain, le noir complet se fait. « *Tiens, il n'y a plus de lumière* », dit Bressolles. On sait qu'il s'agit du couvre-feu imposé par l'occupant, mais le mot n'est jamais prononcé. S'ensuit un long passage où s'entend la conversation des deux amants, tandis qu'à l'image on ne voit que leurs pieds dans les ronds de lumière de deux lampes de poche évoluant dans l'obscurité la plus complète – scène d'une audace cinématographique extrême, encore aujourd'hui. Après avoir ramené Catherine chez elle, Bressolles rencontre un passant avec qui il chemine en échangeant quelques mots : « *Que pensez-vous des événements ?* » demande le passant. Bressolles : « *Hm ?* »

Le passant : « *Oui, c'est d'ailleurs l'opinion générale* », puis, abruptement : « *Voulez-vous du sucre, à dix francs le kilo ?* ». Bressolles : « *Hm ? C'est intéressant* ». Fondu au noir, comme le marché du même nom.

Autre soustraction notable : dans les scènes de cabarets, pourtant fréquentés par une clientèle chic, nulle trace des officiers allemands dont la présence y est habituelle dans tous les films sur l'Occupation tournés après la guerre.

Tout au long du film, apparaissent çà et là les indices du progrès de la cécité chez Bressolles : répliques ou détails apparemment insignifiants, qui ne prennent leur sens que rétrospectivement, lorsque le sculpteur apprend qu'il est en train de devenir aveugle.

Le moment où il perd définitivement la vue est particulièrement émouvant, par sa simplicité même. Il se tient devant Gilda, la jeune chanteuse à qui il confie le diagnostic du médecin, et l'image reste fixée sur un gros plan du visage de Mona Goya tandis que *très* lentement elle devient floue puis s'assombrit peu à peu jusqu'à l'obscurité complète, accompagnée d'une lointaine musique...

Suit un savoureux éloge de la cécité par une spécialiste de la rééducation des aveugles (Marguerite Pierry) qui rend visite à Bressolles : « *Les gens qui voient sont des espèces d'écervelés, tandis que les aveugles comprennent des choses qui échappent à tous les autres ; les gens qui voient pensent, les non-voyants réfléchissent* », phrase qu'on peut interpréter comme une sorte de

clef du film : c'est ce qu'on ne voit pas qui s'offre à la réflexion du spectateur.

Aussitôt après cette scène, le sculpteur se remet à l'ouvrage en réparant le buste de Catherine qu'elle avait lacéré en le quittant.

La jeune fille, dûment éclairée par Gilda sur l'état de son amant, revient chez lui pour lui proposer d'être ses yeux. Il conclura le film par cette phrase sibylline, qu'on peut entendre comme une ultime allusion à la situation du moment : « *Si nous arrivions à considérer que nous sommes les spectateurs privilégiés des malheurs qui nous frappent, nous cesserions d'en être les victimes* ».

C'est donc un film qu'il faut savoir *voir*, si l'on ose dire, comme une vaste opération de soustraction allusive : il y s'agit de décrire l'Occupation sans montrer l'occupant, comme si celui-ci n'avait même pas droit à l'image.

Par ailleurs, si l'on reprend la symbolique classique des figures féminines comme allégories du pays, on peut voir la remise au travail du sculpteur dans ce sens : l'artiste se soustrait à la situation présente mais s'emploie à reconstruire l'image d'un pays meurtri. Et si l'on voulait pousser plus loin la métaphore, on pourrait voir le beau personnage de Gilda, qui indique à Catherine la voie à suivre, comme une discrète figure de la Résistance – mais c'est tout au moins une figure de la maturité qui rend son jeune amour au vieil artiste afin qu'ensemble ils aient un avenir.

Denis Lévy

Surprises fauves de l'amour

The Trouble with Harry

Mais qui a tué Harry ?

Alfred Hitchcock

1955

Dans les collines du Vermont, le jeune Arnie Rogers (Jerry Mathers) découvre un mort : Harry. Chacun est persuadé de l'avoir tué accidentellement : le Capitaine Wiles, marin à la retraite (Edmund Gwenn), d'un coup de fusil de chasse ; Miss Ivy Gravely, une voisine célibataire (Mildred Natwick), d'un coup de chaussure alors qu'elle était agressée ; la mère d'Arnie, Jennifer Rogers (Shirley MacLaine), d'un coup de bouteille pour le chasser de chez elle. Jugé encombrant, le corps est enterré et déterré plusieurs fois. Entretemps des amours se nouent. Miss Gravely et Wiles sont sous le charme de leur âge mûr respectif et se rendent visite ; le jeune Sam Marlowe (John Forsythe), un artiste peintre moderne, est séduit par Jennifer et lui fait la cour. Alors que le soupçonneux shérif local Wiggs (Royal Dano) est sur la piste du cadavre avec quelques indices, le Docteur Greenbow (Dwight Marfield) diagnostique un arrêt cardiaque qui innocente enfin tout le monde.

L'humour britannique d'Alfred Hitchcock donne le ton par touches successives. Un générique bizarre aux allures d'illustration pour enfants nous promène dans une forêt aux arbres stylisés où les oiseaux, simplifiés à grands traits, observent un homme mort —ou plutôt son dessin

satirique : une histoire de cadavre vue par un caricaturiste ! La musique de Bernard Herrmann (sa première collaboration avec Hitchcock) évoque le film policier et la comédie, en alternant les accents inquiétants d'une intrigue criminelle et les thèmes légers qui évoquent des personnages de comptine —des airs de hautbois par exemple. Enfin, *The Trouble with Harry* s'ouvre sur un Vermont aux couleurs outrées de l'automne et une modeste église, mais dont les cloches interprètent le fameux carillon de Big Ben. Clé musicale et clin d'œil du cinéaste, ce carillon signale un esprit d'outre-Atlantique et une place inhabituelle du spectateur.

S'il est dérangeant que la découverte du cadavre soit faite par un petit garçon, le jeune Arnie étonne en gardant son calme avant de s'en aller en courant, plus dérouté qu'effrayé. La véritable surprise vient du mort qui, en dépit de la situation sordide, prête plutôt à sourire. Il apparaît à l'écran visage à l'envers, orné d'une fine moustache, engoncé dans un costume élégant, les bras tendus le long du corps. Il a la raideur d'un pantin qu'on aurait posé au sol. Le détail le plus grotesque concerne ses pieds disposés en éventail pointant vers le haut. Lors d'un plan et par un jeu de perspective, les chaussures vernies se découpent sur le ciel et encadrent un instant, semblables à des excroissances ridicules, Arnie qui observe le corps. L'idée passe alors que l'enfant aurait pu tuer l'adulte avec son fusil en plastique, dans un retournement cocasse de l'ordre du monde.

C'est autrement dit un corps burlesque qui encombre *The Trouble with Harry* : une silhouette horizontale bien trop longue qui dépasse souvent de derrière un élément du décor, un défunt que l'on tâte du pied pour vérifier s'il bouge encore ou que l'on tire par les jambes pour le cacher, un cadavre enterré et déterré à plusieurs reprises au point d'alimenter un *running-gag* au long du film —jusqu'à la baignoire de Jennifer. Traité comme un objet banal auquel on reproche même d'être là (Wiles, en guise de prière, le réprimande), Harry est aussi la présence incongrue d'un archétype du film policier. Son apparence soignée à l'excès, quelques détails comme une cravate avec des petits cœurs, des chaussures voyantes et de marque, une fine moustache sur un visage long aux traits fins, le situent entre le dandy séducteur et le *gambler* (le joueur). Par son apparence, Harry rejoint la galerie des personnages louches du cinéma hollywoodien.

En contrepoint de l'embarrassant Harry, le mouvement du film est emmené par les couleurs flamboyantes du Vermont : elles font vibrer la quasi-totalité des scènes extérieures. Jusqu'à la clairière où repose le corps, la palette majestueuse des collines et des feuillages ensoleillés est étonnante. Les arbres attirent fréquemment le regard par leur rouge ou leur jaune intense, dévient l'attention comme s'ils se détachaient du décor. L'automne apparaît à contre-emploi de son image mélancolique un peu lugubre : période pré-hivernale qui accompagne traditionnellement les « derniers élans de la passion », la saison

est ici une célébration de la vie comme pourrait le faire le printemps. Ce retournement du cliché manifeste quelque chose d'inédit, comme si l'amour était pris dans un renouveau du monde —un renouvellement du regard. L'apparition de Sam Marlowe en est l'accompagnement lyrique, comme un signal qui suspend le récit : avec une chanson entonnée à tue-tête, *Flaggin' the train to Tuscaloosa*¹, le personnage anime un bref moment de comédie musicale, une bonne humeur qui traverse l'espace, un allègement salutaire de l'intrigue policière et de son humour noir. Depuis sa terrasse, Miss Gravely écoute ce qui ressemble à un vibrant appel à s'emparer de l'amour lorsqu'il se présente, elle qui, par-dessus le corps de Harry, a invité le Capitaine Wiles à prendre le thé.

Dans la séquence de l'épicerie de Wiggie (Mildred Dunnock), Sam se conduit en artiste-peintre fantasque et fauché, parfois désinvolte mais d'une spontanéité joyeuse. Ses tableaux exposés à l'écart du magasin sont des abstractions qui font sourire (gag d'une toile qu'il retourne car présentée à l'envers) mais qui, à l'image des couleurs du paysage, marquent le film. Malgré leur esthétique discutable, les toiles sont une présence de la modernité et ses expérimentations, pointées ici en tâtonnement artistique plutôt comique tout en étant en porte-à-faux avec le conservatisme ambiant. Deux pôles se dessinent en effet, incarnés d'un côté par Wiggie et son fils shérif Calvin, elle en commerçante un peu austère, lui en flic rigide et zélé ; de l'autre par les deux couples

¹ Sur une musique de Raymond Scott, les paroles de Mack David évoquent le retour joyeux d'un homme en Alabama.

Wiles-Miss Gravely et bientôt Sam-Jennifer (sans oublier le jeune Arnie), qui font parfois penser à une bande de grands enfants qui s'inventent une enquête —comme ce moment où ils sont tous cachés derrière un tronc d'arbre, ou cet autre épisode qui les voit monter une expédition au clair de lune.

Chez l'épicière à la recherche d'une tasse pour Wiles, Miss Gravely se montre absorbée par ses pensées et le choix de l'ustensile. Elle donne une image inattendue : on la découvre en femme amoureuse au regard ébloui telle une jeune fille romantique, alors que son image publique est celle d'une dame « respectable » qu'on imagine peu encline aux élans de la passion. La comédie tourne autour de l'essayage de la tasse, pour lequel elle emprunte le doigt de Sam à la manière d'un modèle : il s'agit que cela aille à un homme ! Au-delà de la situation cocasse, le rendez-vous que prépare Miss Gravely est donné comme une affaire sérieuse où le souci du détail témoigne de la réelle attention portée à l'autre. La séquence parle au fond de la possibilité de l'amour malgré le préjugé de l'âge, allant jusqu'à révéler celui de Miss Gravely, contre l'usage. Sam fait preuve sur ce point d'une réelle mufferie lorsqu'il la taquine et la qualifie de « *butterfly* », dans le sens d'une femme légère, et qu'il relaie momentanément ainsi une opinion qui stigmatise. Il permet cependant au film de poser l'idée contraire, celle d'une femme fière de son âge et en soustraction des représentations d'un autre temps. Ce n'est pas un hasard si elle est sensible aux toiles de Sam, ni qu'elle accepte que ce dernier se pique de lui donner une

apparence plus moderne, notamment en rafraîchissant sa coupe de cheveux. Elle témoigne d'une jeunesse d'âme qui n'échappe pas au regard réprobateur de Wiggie.

Sam fait circuler une énergie positive dans le film : il rencontre par la suite Wiles affairé auprès du corps puis Jennifer chez elle, révélant à chaque fois les personnages à eux-mêmes et les mettant face à leurs désirs, souvent contre la bonne morale, mais à chaque fois avec cette liberté impénitente qui le caractérise. Il échafaude par exemple une théorie invraisemblable pour déculpabiliser Wiles convaincu d'avoir tué Harry, avançant en effet qu'il aurait pu rendre service à Dieu en accomplissant ses desseins¹. Cette légèreté revient dans leur conversation au sujet de Miss Gravely, où les deux hommes se laissent aller à quelques mots à double sens et aux sous-entendus sexuels. Passage grivois au goût douteux, c'est malgré tout une évocation de la rencontre dans sa dimension charnelle, un humour soulignant au passage le tabou dont il est l'objet. Sam a l'impertinence de sa jeunesse, parfois transgressive : il n'hésite pas à soulever le bas de la robe de Jennifer lorsqu'il la rencontre et à déclarer qu'il aimerait la voir poser nue —au nom de l'art, bien entendu. Son comportement cavalier surprend mais bouscule encore, ici en convoquant l'image de la nudité dans l'imagination du spectateur.

Jennifer remet bien sûr le malpoli à sa place mais s'ouvre néanmoins sur son passé avec Harry, lors d'un dialogue où

¹ *"It was an accident, perhaps an act of God."* (C'était un accident, peut-être un acte de Dieu)

Sam et elle parlent à égalité, loin d'un jeu de séduction qu'on pourrait attendre du jeune homme. Jennifer est probablement le personnage le plus étonnant du film, à l'opposé tant de la jeune femme romantique que de la femme fatale : son air renfrogné et son tempérament déterminé déconcertent autant que sa coupe de cheveux à la garçonne. Elle incarne une figure féminine très contemporaine, tournée vers l'avenir, et l'on a ainsi peine à croire qu'elle fut mariée avec Harry, figure archétypale du mari trompeur et opprimant. Son détachement face à sa mort comme sa colère à peine rentrée (ses mots pour le défunt sont souvent violents) illustrent avec force la remise en question de l'institution du mariage qu'opère le film. Le récit de Jennifer montre un modèle dépassé, ringardisé, soucieux d'étouffer le scandale d'un enfant conçu hors mariage (c'est-à-dire une sexualité inadmissible pour l'époque), et dont l'amour est absent comme dans les films noirs. Le mariage finit ainsi par ressembler à une entreprise d'escroquerie menée par un gangster.

Le rapprochement entre Wiles et Miss Gravely est assez différent, étiré après leur rencontre sur deux séquences d'invitation à domicile. C'est une découverte progressive de l'autre qui a lieu, tandis que chacun se débarrasse peu à peu de son personnage figé. Sur le ton de la comédie, le thé chez Miss Gravely confronte ainsi un homme perclus de timidité à une femme distinguée mais qui raconte avec détachement une série d'anecdotes de plus en plus macabres. L'humour noir et provocateur de Hitchcock se délecte de convoquer ainsi la mort en

pleine conversation galante, mais il arrache en même temps Miss Gravely au registre de l'innocence et mène Wiles de surprise en surprise. Plus tard, on la découvre creusant seule à la pelle devant un capitaine resté oisif : un gag qui déjoue encore nos attentes, de même que son visage taché de terre —touche burlesque tout à fait inattendue. À son tour Wiles s'ouvre sur son être intime en dévoilant l'intérieur encombré de sa maison au bord de l'eau, un capharnaüm de souvenirs de marin. Depuis les sous-vêtements en train de sécher, jusqu'à la figure de proue féminine sur laquelle il s'appuie négligemment, les objets témoignent d'une vie de vieux garçon plutôt attendrissante, avant que Wiles finisse par avouer dans une autre séquence qu'il n'a jamais vogué que sur les fleuves, malgré son allure de navigateur de haute mer. C'est alors que le capitaine séduit véritablement Miss Gravely, tout « marin d'eau douce » qu'il soit : elle l'accepte en effet en homme simple à partir du moment où il est capable d'énoncer quelque chose de sa vie qui soit vrai, ici un métier exercé une vie entière à l'écart du prestige, loin du souci de plaire. Si Wiles est émouvant en se montrant ainsi sans fard, il convainc en réalité parce qu'il se transforme, devient meilleur : « *Rien n'est plus beau qu'être amoureux* » résume-t-il ainsi à Sam.

Un plan réunit un instant les deux couples d'une manière curieuse. Dans le salon de Jennifer, Wiles et Miss Gravely se tiennent à l'avant-plan et de chaque côté du cadre, tournés vers Sam et la jeune femme qui sont assis au centre de l'image et au second plan : les aînés donnent ainsi l'impression d'encadrer les

jeunes —à moins qu'on considère que ces derniers s'enchâssent entre leurs prédécesseurs. Cet effet d'emboîtement d'un couple dans l'autre, où un motif se répète à une échelle différente, rompt avec le schéma simple de la symétrie. Leurs différences sont comme soulignées en même temps qu'elles s'imbriquent, elles suggèrent un entremêlement des générations plutôt que leur mise en parallèle, en miroir. Mais le film les relie d'une manière plus étrange encore lorsque Arnie, le petit garçon, passant d'une maison à l'autre, vient troubler la rencontre de Sam et sa mère puis celle de Wiles et Miss Gravely, exhibant à chaque fois le lapin mort (tué par Wiles) qu'il a trouvé dans les bois. Arnie est une figure de l'enfance qui circule parmi les adultes en exprimant une maturité finalement dérangeante, résultat de sa confrontation à la violence du monde. On peut se souvenir qu'il découvre Harry mort à deux reprises, au début et à la fin du film, qu'il est aussi orphelin de père et témoin du mariage sans amour de sa mère. Il n'est pas étonnant qu'Arnie réponde donc toujours avec défiance aux adultes, voire avec méfiance vis-à-vis de Sam séduit par Jennifer. Sa rupture la plus radicale consiste cependant en l'invention d'une temporalité toute personnelle —demain est hier, aujourd'hui est demain—, une manière de se soustraire à l'ordre des choses. Il défie de la sorte ses aînés, générations confondues, en adoptant son propre paradigme.

The Trouble with Harry porte l'idée d'un avenir indécis, suspendu à ce qu'en feront les personnages, alors qu'un monde se fane : c'est moins le capitalisme (le riche industriel qui achète

les tableaux de Sam est présenté comme un mécène inoffensif) que l'État policier et sa mécanique aveugle, une logique de l'ordre et du soupçon incarnée par le shérif Calvin et son vieux tacot, véhicule burlesque qui l'ancre dans le passé. Le suspense ne tourne pas en effet autour de la découverte d'un meurtrier —puisque'il n'y en a pas— mais porte sur des innocents qui cherchent à échapper à la police. Ces derniers renoncent à faire éclater la vérité face à la Loi (le corps de Harry est finalement remis à son emplacement d'origine) tout en se tournant vers l'amour d'une manière nouvelle, au long d'un enterrement interminable de l'ordre ancien. C'est en montrant en effet un cadavre particulièrement coriace que le film devient subversif, tel ce moment où le capitaine Wiles tasse à coup de pelle la terre qui recouvre Harry, lui enjoignant de se tenir tranquille. Au bout de cet effort, dès lors, comme se prenant au jeu d'une immaturité bénéfique, la petite bande devient capable de renouer avec les légendes fantastiques lors de son expédition au clair de lune, d'organiser, tel Sam le peintre, un monde où l'argent est secondarisé pour faire place à une générosité insolite, pour faire naître des histoires d'amour où les hommes et les femmes ne jouent pas les uns contre les autres.

Frédéric Favre

On ne voit pas le temps passer

La vieille dame indigne

René Allio

1965

« À bien voir les choses, elle vécut successivement deux vies. La première en tant que fille, femme et mère, et la seconde simplement en tant que Madame Berthe, personne seule, sans obligations, aux moyens modestes mais suffisants. La première vie dura environ soixante-ans. La seconde pas plus de dix-huit mois. Elle avait savouré pleinement les longues années de servitude et les brèves années de liberté, et consommé le pain de la vie jusqu'aux dernières miettes ».

CES QUELQUES MOTS issus de la nouvelle de Bertolt Brecht dont il s'inspire concluent en voix off le film *La vieille dame indigne* de René Allio. À l'image, des photographies de cette « vieille dame », Berthe Bertini (Sylvie), prises pendant cette seconde vie par ses amis, Rosalie (Malka Ribowska) et Alphonse (Jean Bouise) : elle y pose, toujours souriante, montrant un arbre ou semblant danser bras écartés au bord d'un chemin, désignant le soleil chapeau à la main ou tendant celle-ci vers l'eau d'une fontaine. « *On ne voit pas le temps passer* », chante Jean Ferrat, comme au début du film, où le générique montrait des photographies de la première vie : une jeune fille rêveuse, un mariage, une famille qui s'agrandit, un départ à la guerre, un retour victorieux, l'imprimerie familiale

devant laquelle on pose fièrement (mais sans sourire vraiment). Soixante ans au cours desquels Berthe vieillit, en courtes scènes alternées avec des vues de Marseille : elle va au marché, elle porte cabas, elle frotte au lavoir, elle veille son mari alité. « On ne voit pas le temps passer ».

La vieille dame et son petit-fils

Allio adapte donc, dans le Marseille des années 60, la nouvelle éponyme de Bertolt Brecht, écrite en 1939, qui se déroule en Bavière au cours des années 1910. Le récit de Brecht est celui du petit-fils de Madame B. qui raconte rétrospectivement ce que son oncle et son père lui ont rapporté de la conduite (« indigne ») de sa grand-mère au cours des derniers mois de sa vie, après la mort de son mari. En relatant les faits et gestes de son aïeule tels qu'ils ont scandalisé son oncle ou inquiété son père, le petit-fils prend implicitement le contrepied des critiques que la famille a pu porter sur la vieille dame, pour en broser un portrait positif, bien loin de la désapprobation et de la sollicitude intéressée des autres. « Rien de mesquin », dit-il du portrait photographique de sa grand-mère sur son lit de mort, réalisé « pour les enfants ».

Dans le film, le petit-fils, Pierrot (Victor Lanoux), est le témoin un peu contraint de la conduite de sa grand-mère : il est celui que la famille envoie en espion, ou en négociateur auprès d'elle, pour rapporter ses agissements ou pour obtenir de l'argent. À son oncle qui constate qu'elle n'a pas l'air malheureux, qu'elle est même plutôt fringante, et qui a vite fait de la juger folle, Pierrot

répond en riant : « *Elle est pas folle du tout, va ! Non, c'est pas ça, elle est... elle a changé, voilà* ». Il constate ce changement, sans juger : « *Faut-il pleurer, faut-il en rire ? Je n'ai pas le cœur à la dire* », commente la chanson, quand après la mort de Berthe, il regarde les photographies qui témoignent (« pour les enfants ? ») du changement dans les derniers mois de la vie de sa grand-mère.

L'indignité, le scandale, ce sont les mots que Pierrot entend tout au long du film, qu'il peut aussi reprendre à son compte. À Rosalie, la jeune amie de sa grand-mère, avec laquelle il a eu une aventure et qui se rebiffe contre ses scènes de jalousie (« *je suis pas ta propriété, mon vieux* »), il lance : « *Il te faut tout, pas vrai ? Le scandale avec Berthe te suffit pas ?* ». La réponse est cinglante : « *Le scandale, c'est ce que vous lui avez fait faire... avant* ».

La vieille dame se déplace

Tout est fait, dans la nouvelle comme dans le film, pour que l'on s'interroge sur l'adjectif « indigne » du titre. Que fait donc la vieille dame, Berthe, pour être ainsi qualifiée ? Ce qu'une vieille dame ne devrait pas faire : changer. Qu'est-ce qui change, chez Berthe, après la mort de son mari ? En apparence, rien. Habillée de noir des pieds à la tête, sa frêle silhouette un rien austère reste la même, ce sont les lieux qu'elle fréquente qui posent problème, aux yeux des autres. Elle s'y *déplace*, dans tous les sens du terme, silhouette inhabituelle, étrangère au monde qu'elle découvre et

explore, anachronique même face aux étalages dernier cri des rayons de vêtements ou d'électroménager des grands magasins.

René Allio nous fait le témoin privilégié des petites dérivées de la vieille dame, de son quartier, qu'elle n'avait jamais quitté, au centre-ville et ses lumières, ses étalages qu'elle arpente avec gourmandise comme une enfant dans un magasin de jouets. Tout commence par une autre vieille dame, une voisine rencontrée en bas de chez elle, qui se plaint de ses douleurs, qui préférerait mourir que de retourner à l'hôpital. « *Allons, du courage !* », lui dit Berthe en s'enfuyant, littéralement, pour suivre un peu plus loin une bande de jeunes qui chahutent gentiment dans la rue, avant d'être attirée comme un aimant par la sonnerie et la façade d'un cinéma dont elle contemple longuement les photographies en devanture. Ainsi, peu à peu, des liens semblent se dénouer, un cercle s'élargir, fait de nouvelles expériences, de découvertes modestes mais jusqu'ici inconcevables : aller au cinéma, manger une glace en terrasse, essayer un autre vin pour y tremper ses biscuits, s'offrir une promenade en calèche. Tout semblait jusqu'ici interdire ces petits plaisirs, mais c'était seulement dû aux chaînes de l'habitude. Ajoutez à celles-ci l'économie modeste de son milieu, craintif à l'égard du gaspillage, ou encore la sagesse attendue du grand âge, alors l'inconcevable devient insensé, inadmissible, révoltant.

Mystère de ce qui meut la vieille dame vers ces nouveaux plaisirs et ces horizons élargis, sinon le plaisir immédiat de leur découverte et de leur jouissance. Nulle vengeance à l'égard d'une

famille qui *compte* à la fois sur son bon sens et sur ses économies, nul abus de la part de ses nouveaux amis qu'elle couvre de cadeaux dont elle profite elle-même. Dans son processus de transformation, Berthe dit clairement qui elle *était* sans pour autant affirmer un désir de changement : elle l'accomplit, sans revendication aucune et sans se préoccuper du qu'en-dira-t-on qui va pourtant bon train.

Cela commence par les grands magasins, où elle teste et re-teste la nouveauté pour elle du transport par escalier mécanique. Plaisir enfantin. Ici, on la remarque à peine, sinon pas du tout. Quand les élégantes se font parfumer par la vendeuse, il lui faut insister et tendre le poignet pour qu'on lui fasse de même. Est-elle de celles qui se parfument ? Assurément non. Un vendeur désœuvré lui fait la démonstration du fonctionnement d'un mixer, et comme elle regarde l'objet comme s'il s'agissait d'un engin cosmique, il lui précise poliment que ces appareils existent depuis longtemps. « *J'habitais loin !* » sera sa réponse, lâchée non pas comme une excuse mais comme une mise au point, un correctif à l'égard de celui qui l'a trop vite jugée, qui croit savoir qui elle est mais qui ignore qu'elle ne l'est plus tout à fait, qu'elle s'est, justement, *déplacée*.

La vieille dame et les « vieilles choses »

Avec le brocanteur auprès duquel elle se débarrasse de ses affaires, elle se trouve un complice pour accélérer sa mue. D'abord méfiant, il est rassuré par la procuration (« *c'est bon,*

ça ! »), puis il l'interroge : « *Vous voulez dire que vous vendez tout ?* » ». « *Toutes les vieilles choses* », répond Berthe, qui ouvre ses placards pendant que le brocanteur énumère et commente les objets – vaisselle, bibelots, vêtements, outils : « *Ils sont en bon état, c'est bien soigné, je donne un bon prix* ».

Ces deux-là s'accordent parfaitement, ils se partagent le *bénéfice*, en parfaite connivence : l'un est satisfait de l'état des « vieilles choses », l'autre du « bon prix » qu'il en offre, le tout dans une des scènes les plus drôles du film. Filmée en caméra mobile, de pièce en pièce, Berthe exhume les trésors dérisoires d'une vie entière : le linge de corps et la canne font suite au paillasson et aux casseroles. Ce sont les objets d'une vie, montrés comme *humanisés* d'avoir vécu avec elle, que le brocanteur accueille en amateur autant qu'en commerçant et qu'il semble bénir en les nommant, pour les mener vers une nouvelle vie avec quelqu'un d'autre.

Lors de cette vente, Berthe n'affiche ni regret ni avidité dans son attitude et ses gestes, elle est précise, déterminée, volontaire. Parce qu'elle n'a plus l'usage de ces objets de tous les jours, elle les remet en circulation, les renvoyant par là même à leur seule (et bonne, dirait son complice brocanteur) valeur d'usage, leur refusant celle de souvenirs. Sur ces derniers, Berthe sait aussi ce qu'il en est : alors que l'on s'attarde sur un buffet où sont posées quelques photos encadrées, le brocanteur interroge en *off* : « *la photo aussi ?* ». On entend Berthe simplement répondre : « *Prenez le cadre* ».

Que va faire Berthe de cet argent ? Elle va au cinéma, elle va au restaurant, ces choses qui sont considérées comme des gaspillages par le reste de la famille, surtout qu'elle « *connaissait la valeur de l'argent* », qu'« *elle a fait la cuisine toute sa vie, souvent pour près de dix personnes* », et qu'elle « *n'a jamais mangé que des restes* » (sic), se lamente son fils.

La vieille dame et Rosalie

À ces actes insensés, qui ne sont pas donnés à voir mais seulement commentés, s'ajoute sa relation avec Rosalie, la jeune serveuse du restaurant voisin. La scène du brocanteur se terminait sur des vêtements à vendre qui s'accumulaient sur un lit. La scène suivante montre Rosalie qui essaie des vêtements que Berthe lui achète dans un grand magasin. À partir de cet enchaînement, monté *cut*, on pourrait conclure, trop vite, que Rosalie profite matériellement de Berthe, et l'on rejoindrait alors le chœur (voisins, famille) qui commente ainsi leur appariement incongru tout au long du film. L'amitié surprenante de la vieille dame pour la jeune femme est en effet le principal carburant du « scandale » : vues de l'extérieur, elles n'ont rien en commun ; vues de plus près, saisies dans l'intimité de leur relation sans témoins autres que le spectateur, rien ne vient non plus justifier les raisons de leur amitié, qui s'impose pourtant d'évidence à chaque scène entre elles.

Elles se sont simplement choisies, malgré la différence d'âge, d'éducation, de langage. En quelques scènes, alternées avec les

commentaires surpris, jaloux ou catastrophés de la famille et des voisins, nous sommes témoins de leur rencontre et de leurs *échanges*, du courtois à l'affectueux, et de la façon dont elles prennent soin l'une de l'autre. Rosalie est jeune, jolie, libre, elle revendique cette liberté : « *Langue de pute !* », dit-elle au patron du café dont elle a refusé les lourdes avances et qui commente ses « mœurs légères » à qui veut l'entendre. Par contraste avec ce qu'a été Berthe, elle n'est la « propriété » de personne, mais trouve auprès d'elle une attache affectueuse, qui évoque tour à tour l'amour d'une mère (ou d'une grand-mère), quand Berthe la coiffe, la complicité d'une sœur ou d'une amie, quand elles sortent et rient ensemble.

Les rapports entre les différents membres de la famille Bertini sont placés sous le signe de l'exploitation, du dû, de la dette : pension, prêt, héritage, hypothèque, chantage... Ceux de Berthe avec Rosalie relèvent de l'échange, de la communauté, de l'alliance. L'intérêt n'est autre, entre elles, que celui du partage, de l'être ensemble où elles construisent une fraternité qui les libère l'une l'autre, l'une *avec* l'autre, des différentes formes d'aliénations familiales et sociales qui pesaient sur elles : devoir, honorabilité, moralité. Elles cheminent d'un même pas *face* aux autres – elles sont très observées – plutôt que *contre* ceux-ci, qui s'indignent seuls et en vain : elles restent indifférentes à l'égard du « scandale » (« *Quel scandale ?* », s'insurge Rosalie face à Pierrot), elles semblent même prendre plaisir à l'indignation qu'elles suscitent, sans avoir cherché l'« indignité » à tout prix.

D'une vie à l'autre

La liberté acquise par la vieille dame doit sans doute beaucoup à celle de la jeune femme, et cette dernière trouve à consolider son émancipation dans sa complicité avec Berthe, dans l'exemple de sa renaissance, de cette seconde vie libérée des entraves du passé, mais forte de l'expérience de la première. Au marchand de voitures, elle donne une leçon exemplaire : elle énumère tous les défauts de cette « occasion unique » dont elle souhaite baisser le prix, et comme il se plaint qu'elle fasse la fine bouche, elle conclut : « *Je n'ai jamais acheté un poisson sans regarder son ventre* ».

Le petit-fils, Pierrot, semble profiter lui aussi de l'exemple donné par sa grand-mère. Témoin de son changement, nous l'avons dit, il est partagé entre les chantiers (et les dettes) de son père et ses velléités de musicien, dont Berthe est la seule à s'enquérir, comme elle facilitera son rapprochement avec Rosalie. D'un côté l'urgence des échéances, les plaintes contre les clients mauvais payeurs, les colères d'un père acculé qui brise son rêve, littéralement, en cassant sa guitare. De l'autre la calme attitude de sa grand-mère, qui déjoue le chantage à l'accident organisé par le père, et qui l'invite à partager un moment de sa nouvelle vie avec Rosalie, une promenade en auto au bord de la mer. À cette occasion, au cours d'un repas au restaurant, Berthe parle de ses enfants : elle en dresse un portrait cru, sans malveillance, presque attendri, mais ferme, définitif : des enfants qu'ils ont

été, elle énonce les traits de caractères, en peu de mots, dont elle déduit leur devenir d'adultes. L'un d'eux, qui « *disait sa table de multiplications comme un curé les dix commandements* », a réussi : « *On n'était pas étonné* ». Ces confidences sont montrées en gros plan sur les visages, dans un panoramique latéral lent qui va et vient de Berthe à Rosalie et Pierrot qui lui font face à table. À Pierrot qui l'interroge sur son propre père, elle répond « orgueilleux », mais « tendre », « maladroit », pour finir sur cette phrase : « *Oh lui non plus il n'a pas changé, il se fera croquer, tu verras. Il se fera croquer* ». Aux derniers mots, répétés, de cette formule, le panoramique a quitté le visage de Berthe, s'est perdu dans le flou du paysage entre elle et son petit-fils, avant d'enchaîner *cut* dans le mouvement sur une autre séquence. Ce que dit Berthe n'est ni une condamnation, ni un regret, ni une parole en l'air. Ces mots sans affect et sans malice, suspendus *entre* la vieille dame et son petit-fils, font écho à leur propre situation, à leur propre choix, fait ou à faire : changer, ne pas se laisser croquer.

La force du film tient à son refus affirmé du sentimentalisme, dans un récit qui abandonne les liens de cause à effet, la démonstration, le constat, pour se placer au plus loin, on s'en doute, du plaidoyer en faveur du droit au bonheur des personnes âgées. La seconde vie de Berthe sera de courte durée, son bonheur et sa liberté resteront somme toute assez fugaces, bien vite saisis par l'appareil photographique de Rosalie pour être rangés au rayon des souvenirs. Mais en donnant à son film la forme d'une

chronique des derniers mois d'une vie, dont le calendrier s'inscrit parfois à l'écran (de mai à septembre de l'année suivante), Allio souligne pleinement les pulsions de vie successives et immédiates de Berthe, « la découverte enivrante d'un monde à un âge où les autres vieillards s'en retirent », écrivait Jean-Louis Bory dans *Arts* à la sortie du film en 1965. Berthe, d'une vie à l'autre, ne voit pas le temps passer, quand bien même il est compté.

Emmanuel Dreux

Gaiement accoutrés, deux vaillants chevaliers...¹

El Dorado

Howard Hawks

1966

Embauché comme homme de main par Bart Jason, Cole Thornton (John Wayne) apprend par son ami J.P. Hannah (Robert Mitchum), shérif d'El Dorado, que Jason est en fait un grand propriétaire terrien qui cherche à éliminer un petit rancher, Kevin Macdonald, pour s'approprier ses terres. Thornton décline alors l'offre de Jason, mais à la suite d'un malentendu, est blessé par Joey, la fille de Macdonald.

Une fois guéri, il quitte El Dorado et en route, rencontre un jeune homme surnommé Mississippi (James Caan) qu'il tire d'affaire dans une altercation avec les acolytes de Nelse Macleod, tueur engagé par Jason à la place de Thornton ; celui-ci apprend à cette occasion que J.P. Hannah a sombré dans l'alcoolisme. Il décide donc de retourner à El Dorado et Mississippi se joint à lui.

À El Dorado, avec l'aide de Bull (Arthur Hunnicut), le vieil assistant du shérif, ils parviennent à remettre Hannah sur pied et à arrêter Jason, qu'ils emprisonnent. Mais ses hommes réussissent à le délivrer et à kidnapper le fils de Macdonald, qui sera récupéré par Thornton, Hannah, Mississippi et Bull dans une bataille au cours de laquelle Jason est tué par Joey Macdonald.

L'œuvre imposante de Hawks, riche de 47 films, culmine avec une curieuse trilogie de westerns, *Rio Bravo* (1959), *El Dorado* (1966) et *Rio Lobo* (1970), dont les deux derniers cloront la filmographie de leur auteur.

¹ Citation du poème *Eldorado* d'Edgar Allan Poe, « *Gayly bedight, a gallant knight...* » légèrement arrangée par le personnage de Mississippi.

Curieuse, parce qu'il s'agit de trois variations sur le même schéma : un petit groupe de quatre hommes et une femme se constitue pour lutter contre un potentat local. Les détails des trois films sont parfois très proches : le shérif devenu alcoolique par déception amoureuse est repris du personnage de Dean Martin dans *Rio Bravo*, dont *El Dorado* est quasiment le remake ; outre une jeune femme, le groupe comprend au moins un vieil homme, un moins âgé (John Wayne à chaque fois) et un jeune homme ; les hommes sont assiégés dans le bureau du shérif où ils tiennent prisonnier le potentat ou l'un de ses proches ; un échange de prisonniers tourne à une bataille rangée qui termine le film...

Dans le genre, le personnage du vieil homme (*old timer*) et celui du jeune sont des types récurrents. Le héros, quant à lui, a l'âge du western, comme on le constate dans l'histoire du genre : jusqu'aux années 1930, c'est un homme jeune, qui mûrit dans les années 1940 et 1950, et vieillit dès la fin des années 1950. Cette évolution n'est pas seulement celle de l'âge réel des comédiens, relativement indépendant de l'âge supposé des personnages¹, mais elle appartient à l'essence du genre : le héros *est* le western. C'est pourquoi les acteurs peuvent, même vieillissants, continuer à jouer les héros de westerns. On en a l'exemple avec cette trilogie de Hawks, dont John Wayne est le héros, à l'âge de 52, 59 et 63 ans.

¹ Dans les années 1910, William S. Hart commence à jouer les héros à l'âge de 50 ans.

Le western et les jeunes

Les figures de jeunes gens, en revanche, ont été assignées à des places différentes selon les époques : si au début c'est souvent celle du héros, parfois assorti d'un enfant (point d'identification pour les plus jeunes spectateurs), les années 1950 voient se multiplier les personnages de jeunes « rebelles sans cause »¹ face au héros. C'est l'époque des conflits de générations, qui opposent les jeunes à des figures paternelles, comme dans *Forty Guns* (Samuel Fuller, 1957), *Saddle the Wind* (Robert Parrish, 1957) ou le méconnu *Gunman's Walk* (Phil Karlson, 1958). Déjà dans *Red River* (1948) de Hawks, le jeune Montgomery Clift se rebellait, mais à juste titre, contre la tyrannie de son père adoptif (Wayne).

Sur les rapports entre jeunes et vieux dans le western, *Rio Bravo* effectue donc un revirement notable, qui sera approfondi dans *El Dorado* : dans le premier, le personnage de Colorado (Ricky Nelson) est employé par un éleveur de bétail pour son habileté aux armes, et ne s'engagera auprès du shérif que lorsque son patron est tué ; dans le second, au contraire, Mississippi s'impose aux côtés d'un Thornton d'abord réticent. Enfin, dans *Rio Lobo*, le personnage de Wayne, ancien officier de l'armée nordiste, s'allie à deux jeunes gens qui ont combattu dans l'armée sudiste, scellant ainsi la réconciliation des deux camps et l'unité retrouvée des États-Unis.

¹ *Rebel Without a Cause* est le titre original du film *La fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955), avec James Dean.

La trilogie marque ainsi une redistribution des relations entre les générations, de même qu'entre les hommes et les femmes : l'habituelle opposition des femmes de western entre l'épouse et la fille de saloon est d'abord démembrée dans *Rio Bravo*, puis abandonnée au profit de trois figures féminines en dehors de cette caractérisation dans *Rio Lobo*. Entre temps, dans *El Dorado*, les deux femmes, nullement opposées, sont définies de façon biaisée : Maudie (Charlene Holt), patronne de saloon (qu'on ne voit jamais dans cette fonction), est l'amante de Thornton, tandis que Joey Macdonald (Michele Carey), garçon manqué, est une représentation féminisée du jeune rebelle irréflecti à la gâchette impulsive.

Deux jeunes

Il y a donc dans ce film deux figures de la jeunesse : Joey est l'héritière de celle des années 1950 (qui déjà avait disparu dans *Rio Bravo*), enfant gâtée par son père, à qui elle désobéit en toute impunité. Rebelle, elle n'est cependant pas « sans cause », bien que ses raisons soient mauvaises : sa vindicte relève davantage du manque de jugeote que de la méchanceté, que ce soit lorsqu'elle tire sur Thornton, persuadée qu'il est un tueur à la solde de Jason, ou quand elle s'apprête à tuer Jason. Elle en est alors empêchée par Mississippi (leur bagarre est le premier contact physique entre les deux jeunes gens) et, comprenant assez vite son erreur, rallie son camp sous les arguments (et le charme) du jeune homme.

Mississippi, orphelin dont le vrai nom est Alan Bourdillon Traherne, a été élevé par un joueur professionnel, assassiné par

quatre hommes que Mississippi a poursuivis et éliminés, bien qu'il ne sache pas tirer – c'est en revanche un virtuose du lancer de couteau. Lorsque Thornton accepte de le prendre sous son aile, il tente de lui apprendre à se servir d'un revolver mais y renonce aussitôt : la scène attendue d'apprentissage du tir tourne court, Thornton préférant le munir d'un tromblon à large portée.

Son entrée dans le film apparaît comme une intrusion, le forçage d'une figure nouvelle dans le western, et marque un infléchissement de la tonalité générale : la première partie, après un début comique (les retrouvailles successives de Thornton avec Hannah, puis avec Maudie, et l'embarras des deux hommes découvrant qu'ils aiment la même femme), vire au tragique à la mort du frère de Joey, tué involontairement par Thornton.

L'arrivée de Mississippi réintroduit un ton de comédie, bien qu'il commence par régler son compte au dernier assassin de son père adoptif, mais de façon inattendue, en tirant un couteau de l'arrière de son col. Son air tranquille et son seul héritage, un curieux chapeau noir, sorte de haut-de-forme plus approprié au Sud qu'à l'Ouest, en font un personnage intrigant, que son sérieux lui-même rend comique. D'emblée, le jeune homme est caractérisé comme justicier, mais surtout comme une figure inhabituelle de la jeunesse : ni toqué du revolver ni même haineux, il accomplit sa vengeance calmement, comme un simple devoir. C'est ce qui lui vaut immédiatement la sympathie de Thornton et celle du spectateur. Mais une fois ce devoir achevé, Mississippi est désorienté, n'ayant plus de cause qui le soutienne ; c'est

alors qu'il se tourne vers Thornton qui, lui, a une cause : il vient d'apprendre que son vieil ami le shérif Hannah, devenu alcoolique, est désormais incapable d'affronter Jason, leur ennemi commun à El Dorado. Mais Thornton – aventurier solitaire oblige – refuse l'aide du jeune homme, qui en sera réduit à le suivre à la trace.

Le moment sans doute le plus étonnant du film est celui où Mississippi, enfin accepté comme assistant par un Thornton handicapé par sa vieille blessure, se met à réciter, tout en chevauchant à ses côtés, un poème d'Edgar Poe : « *Gaiement accoutré, un vaillant chevalier, au soleil et par les ténèbres, avait longtemps voyagé, à la recherche d'Eldorado* » – non sans l'avoir mis au pluriel : « *deux chevaliers* ». Même si sa déclamation est comiquement raide, on reste stupéfait d'entendre citer Edgar Poe dans un western, probablement pour la première fois, et de plus par un jeune homme, qui témoigne ainsi, de cette simple touche, de l'éducation relevée que lui a dispensée son père adoptif.

Mississippi est donc un personnage complexe, mais nullement tourmenté comme le sont souvent les jeunes du western ; cette identité énigmatique lui vaut la question plusieurs fois répétée du shérif Hannah : « *Mais qui est ce gars ?* », tel un spectateur découvrant James Caan, acteur quasi inconnu à l'époque¹.

Outre son assistance physique, Mississippi met au service de Thornton et, plus largement, du collectif qui se forme, une intelligence subtile et l'audace de sa jeunesse : ainsi, il se jettera

¹ Son premier rôle important date de l'année précédente : *Red Line 7000* de Hawks.

délibérément sous les chevaux de l'ennemi, sachant qu'un cheval ne piétinera jamais un homme à terre. C'est lui, enfin, qui ramènera Joey à la raison, en lui démontrant que l'action collective vaut mieux que l'acte individuel (et en effet, dans la bataille finale, elle réussira à tuer Jason), en même temps qu'il la féminise en l'appelant de son vrai nom, Josephine. Déjà, lors de la bagarre qui les oppose quand Mississippi l'empêche d'accomplir sa vengeance en solitaire, leur lutte prend l'allure d'une étreinte amoureuse.

Trois adultes

Le seul véritable « vieux » du film est le personnage de Bull, l'assistant du shérif : bien que son interprète, Arthur Hunnicut (un habitué des rôles de *old timer*), soit en réalité plus jeune que Wayne, il est caractérisé comme un vétéran des guerres indiennes auxquelles il fait plusieurs fois allusion et pendant lesquelles il a appris le maniement de l'arc, qu'il utilisera dans l'ultime assaut contre les hommes de Jason. Il incarne donc le passé du western et la raison pour laquelle les Indiens en sont désormais absents.

Contrairement à *Rio Bravo*, la plupart des personnages d'*El Dorado* ont un passé : on connaît celui de Mississippi et celui de Bull ; on sait qu'entre Thornton et Hannah existe une longue amitié ; Thornton a vu grandir Maudie. De même, le récit s'étend sur plusieurs mois (au lieu de quelques jours pour *Rio Bravo*), ce qui laisse aux personnages le temps d'évoluer : la blessure de Thornton le handicape progressivement ; Hannah sombre dans

l'alcoolisme à la suite d'un chagrin d'amour. Les héros ne se contentent pas de vieillir, ils s'affaiblissent : seul le collectif leur permet encore de triompher.

J.P. Hannah est le plus jeune, ou le moins vieux, des trois adultes. Mitchum frise la cinquantaine mais peut passer pour un quadragénaire, encore que ses scènes d'ivrognerie ne l'arrangent guère. Si Mississippi prend soin de sa gueule de bois à l'aide d'une sorte de remède de cheval, Hannah par contre ne lui prête pratiquement aucune attention, comme l'atteste sa question répétée (car il n'écoute pas la réponse) : « *Qui est ce gars-là ?* ». Indifférence qui marque subtilement une coupure, plus qu'un conflit, entre la génération des pères et celle des fils. L'antagonisme des westerns des années 1950 est redimensionné : la violence rebelle des jeunes est supplantée par l'incapacité de la génération précédente à simplement les reconnaître. Et pour éviter toute connotation œdipienne, il ne s'agit plus de fils et de pères, pas même au sens figuré.

C'est pourquoi, par exemple, Thornton est si réticent à la proposition de Mississippi de l'accompagner à El Dorado, et aussi pourquoi la leçon de tir tourne court : il ne veut pas apparaître comme une figure paternelle qui viendrait à la place du père adoptif de Mississippi – ni maître protecteur ni rival auquel se mesurer, il sera un allié.

Le collectif

Le groupe que Thornton va organiser le sera sur une base strictement égalitaire, indépendamment de l'âge ou du sexe,

puisqu'il inclut Maudie et finira par rallier la très jeune Joey. Le collectif se constitue spontanément, en acte, sans discours ni tergiversations, contre l'oppression du grand propriétaire terrien, figure d'un capitalisme naissant. Malgré la faiblesse apparente de ses membres, soulignée par Thornton (un vieillard, un ivrogne, un handicapé, deux femmes et un jeune inexpérimenté au tir), la mise en commun de leurs subjectivités (la conscience professionnelle, le désir de justice, l'amour et l'amitié – sans aucune explicitation psychologique : ainsi on laisse au spectateur le soin d'interpréter l'attachement de Mississippi à Thornton comme le désir de ressusciter une figure paternelle) aura raison de l'opresseur. Tous participent, chacun selon ses compétences, à la bataille finale qu'ils ont réglée ensemble et qui se déroule comme une opération militaire.

Le film dessine ainsi les grandes lignes directrices de ce qu'est une action collective, de quelque type et de quelque dimension qu'elle soit : le refus de l'injustice conduit quelques-uns, hommes et femmes, jeunes et vieux, à s'assembler pour organiser ensemble un combat minutieusement préparé et remporter une victoire localisée.

La trilogie des westerns ultimes de Hawks, qui tous portent cette question du collectif, pourrait ainsi se décrire : *Rio Bravo* est à la fois une esquisse et une épure à la beauté classique, que reprend *El Dorado* pour l'étoffer en la peuplant davantage, pour l'élargir en intégrant les grands espaces que le précédent film absentait, et pour en varier et mélanger les tonalités (par exemple,

l'ivrogne de Mitchum est comique, quand celui de Dean Martin était pathétique) ; *Rio Lobo* élargit encore son univers en débutant pendant la guerre de Sécession (où le piège imaginé par les Sudistes pour arraisonner un train nordiste peut faire penser aux stratagèmes artisanaux des résistants vietnamiens, alors en guerre contre les États-Unis), puis en s'orientant vers une intrigue quasi policière, avec une prolifération assez baroque de tonalités et de péripéties diverses. Mais la particularité de cette trilogie est qu'elle propose, dans le western, une nouvelle figure de la jeunesse, en alliance avec les autres générations, jusqu'à devenir dans le dernier film l'enjeu même du combat final.

Denis Lévy

L'incontact

Morte a Venezia

Mort à Venise

Luchino Visconti

1971

Dans une traversée de la lagune à l'aurore, la séquence liminaire de *Mort à Venise* évoque une résurrection. Les flots obscurs sont semblables au Styx, la Sérénissime apparaît comme un mirage indistinct que précèdent des côtes glauques parcourues par des ombres. Mais le steamboat dans ce paysage d'enfer n'est pas tout à fait la barque de Charon, il annonce déjà le retour dans le monde des vivants. Les masses sombres dans l'horizon rosâtre irréel cèdent la place au jour clair de Venise qui enfin apparaît dans son architecture. Le passage de la mort à la vie est marqué par la corne de brume du bateau qui clôt la funèbre *Cinquième Symphonie* de Mahler, supplantée par les clapotis de l'eau, une marche militaire, les rumeurs urbaines, le retour à la vie.

Il est donc dès le départ question du retour au monde du compositeur Gustav von Aschenbach (Dirk Bogarde) lors d'un voyage dans la cité fameuse au prétexte d'une cure. Reviviscence, non par les soins curatifs, mais par sa rencontre intense avec

Tadzio (Björn Andresen), jeune Polonais à la beauté divine, en séjour auprès des siens dans le même hôtel au Lido. Seulement, ce renouveau du bonheur s'épanouit dans le surgissement d'une épidémie dévastatrice de choléra.

Ce monde auquel Aschenbach s'amarre, et qui sera pour lui celui d'une rencontre décisive, est d'abord celui de l'indifférence générale, des distances entre chacun vacant à son existence retranchée, un monde où les êtres forment des îles — l'univers touristique de Venise aux occupations égoïstes cloîtrées dans les hôtels dont on ne sort qu'à la faveur d'expéditions balisées. Dans un tel séjour, on s'ignore, on ne se regarde pas, car tout contact, même visuel, est soit insupportable, tel celui d'un vieux beau ivre accablant Aschenbach sur le bateau à son arrivée, soit perturbé par les rapports de classe, comme celui que le compositeur ne peut avoir avec un gondolier rude et inintelligible.

Ces fausses relations humaines se fondent toutes sur un *incontact* absolu entre les êtres, l'impossibilité entre eux de tout échange. Cependant, la relation sans équivalent qui va naître entre Aschenbach et Tadzio se fonde sur cet incontact même pour le transfigurer en amour.

Le regard créateur

Leur première rencontre dans le salon de l'hôtel a pour Aschenbach l'intensité d'une inspiration. De longs travellings entre les tables, derrière les pots massifs de fleurs énormes et les chapeaux extravagants, appuient de longs regards sur les

visages anonymes composant cette troublante reconstitution historique qui accentue les allures bizarres d'un passé révolu. Par-delà les pages de son journal, Aschenbach remarque ce garçon magnifique, mais conserve d'abord ce même dédain adressé au reste du monde, avant de complètement changer d'optique. Un travelling glisse sur les visages de celles qui entourent le garçon : d'abord celui de sa gouvernante, puis de ses deux sœurs aux têtes de poupées, avant de s'arrêter sur la face apollinienne du jeune homme assis devant des vitraux colorés dans le goût d'une peinture préraphaélite. C'est comme si par la caméra — le regard d'Aschenbach — les têtes de la nourrice et des sœurs faisaient office d'esquisses médiocres avant l'achèvement de l'œuvre finale qu'est la beauté de Tadzio.

Tadzio regardé n'est alors plus figé dans le dédain général ; au seuil du salon, il se retourne vers Aschenbach : son attention marquée sur lui fait l'effet, dans ce foyer des indifférences, d'un point d'orgue après une éternité de silence. Le lendemain, dans l'ascenseur de l'hôtel plein à craquer, le regard se fait plus intense : tentateur même est celui que Tadzio lui lance en sortant de la cage à reculons, dans une révérence séductrice. Il était encore enfant, Aschenbach l'a regardé, il est devenu jeune homme. Si leur relation est sans parole, il y a définitivement entre eux échange plus intense dans ce seul contact optique. Et Aschenbach frémit, et se rappelle les mots d'un confrère : « *Tu crains tout contact avec quoi que ce soit* ». Mais enfin dans cette distance même, dans l'incontact, il *sent*.

L'intense beauté de Tazio lui fait se remémorer un débat esthétique que le compositeur avait eu avec son confrère : celui-ci défend la naissance du Beau par les sens, celui-là par l'effort et la raison. Vain débat en vérité : le Beau, c'est ce regard créateur, qu'il inspire et qu'il engendre, qui par la vue seule concentre toute la vie dans l'acte de contempler pour faire de la pensée même une opération voluptueuse.

Amour, souillure et sacré

Dans le trouble de ses sens, Aschenbach fuit. À la gare, il apprend que ses bagages ont été égarés dans le mauvais navire ; il lui faudrait attendre plusieurs jours avant de les récupérer. Jusqu'alors, il n'avait été question d'aucune péripétie mais uniquement de regarder ou de ne pas regarder ; hors cette dialectique articulée par le jeu des acteurs et l'espèce de *concentration* singulière opérée par les zooms de la caméra, toute narration était presque liquidée, sans autre action qu'un curiste s'installant dans son hôtel. La tragédie débute quand la lutte entre la vie et la mort commence ; dans la gare, un vagabond est la première victime visible de l'épidémie : il agonise à quelques mètres d'Aschenbach ivre du bonheur de retrouver son amour. Sur le bateau le ramenant au Lido, sa joie n'est pas humaine mais divine : le retour de la *Cinquième Symphonie* de Mahler accompagne cette vision d'un Bogarde séraphique sur le pont dont on ne voit plus que la tête et les bras étendus au-dessus de l'onde du Grand Canal. Vision d'apothéose.

Sur la plage, entre les poteaux d'un portique de toile tendue, Aschenbach louvoie et suit Tazio ; c'est comme une danse à quelque distance, frôlant les mêmes poutres. Leur relation s'entérine ; elle trouve ses intimités sous d'autres formes. Ils n'ont pas besoin de se parler : le lied symphonique de Mahler les accompagne, leur offrant, et à nous, une voix commune et divine.

Mais l'ombre de la chair fracasse en retour. L'entêtement devenu insupportable du premier motif de *La Lettre à Élise* de Beethoven, répété inlassablement par Tazio au piano, provoque la réminiscence d'Aschenbach au bordel. La jeune prostituée a cela de particulièrement troublant qu'elle est le mélange parfait entre le visage de sa femme et celui de Tazio ; métamorphose érotique fruit de la résurgence du désir d'Aschenbach et de sa honte. Tandis que refait surface l'obsession charnelle, le mystère de l'épidémie commence tout autant à l'obséder. Mais à ses questions posées au maître d'hôtel sur les morts étranges à Venise, celui-ci feint la bonhomie et l'ignorance.

Contre le sentiment de souillure, celui du sacré s'élève. Pour ne pas dépérir dans le scandale, l'amour d'Aschenbach voudrait symboliquement la marche normale de l'union sacrée. Il suit Tazio, sa préceptrice et ses sœurs jusque dans l'église. S'ensuit alors une filature à travers les voies étroites de Venise, Aschenbach se cachant derrière les angles, Tazio s'arrêtant et se retournant à l'ombre des portiques. Ce jeu de la filature invente la forme de leur relation unique, à distance et en silence. La vie

commune, leur inconscient amoureux l'aborde dans le jeu tacite et l'interaction furtive.

Cette poursuite d'amour se confond avec l'enquête que mène Aschenbach pour découvrir la vérité sur l'épidémie, le danger confortant l'extraordinaire de leur relation. Quand il découvre la vérité de la bouche d'un employé d'une agence de tourisme — le choléra venu du Gange dévorant déjà Venise — il lui vient comme première pensée de prévenir la mère de Tadzio. Dans son imagination, sa main touche pour la première fois les cheveux d'or du jeune homme. Les prévenir, ce serait entrer en contact direct avec Tadzio, donc ruiner leur inconscient amoureux : Aschenbach ne prévient pas.

La vie sans âge

L'épidémie est l'amplification tragique du véritable drame qui se noue contre leur relation : l'écart d'âge. L'avènement partout de la mort horrible par le choléra est l'expression de l'horreur de la vieillesse dont Aschenbach est le héros pathétique. « *Rien au monde n'est si impur que l'impureté de la vieillesse* » : paroles injustes lancées jadis par son confrère, qui s'immiscent encore et le gangrènent. Pour lutter contre la dégradation du temps, le grotesque le gagne. Il devient vieux beau, se fait farder et peindre les cheveux.

Se sauver du temps : la création artistique et l'amour seuls le permettent. Dans son inconscient avec Tadzio, il y a dépassement de l'idée commune du temps, d'une part par la rupture avec leur

propre temps — sa morale et ses mœurs — dans le scandale de l'écart de l'âge ; d'autre part, dans le regard créateur qu'inspire Tadzio à Aschenbach, et qui projette au-delà des apparences et ouvre sur l'infini.

Tout se passe dans la séquence finale de *Mort à Venise* pour en finir avec la contradiction entre le temporel et l'éternel. À bout de force et sûrement atteint par l'épidémie, Aschenbach rejoint la plage quasi déserte de l'hôtel, étendue infinie de sable dont on ne distingue plus dans le cadre les limites. Filmée en plongée, la plage vue du ciel reçoit les échos d'un chant slave semblant provenir du fin fond des âges dans la bouche d'une jeune Russe aux airs de caryatide éternelle ; le sable partout offre la vision métaphysique d'un hors-temps, mais aussi la voix évanescence, le vent qui passe, l'écume qui s'enroule et se déroule inlassablement. De son large cadre, la caméra balaie d'un ample et calme mouvement ce paysage désert, de gauche à droite, et trace dans l'espace la figure d'un immense sablier, symbole ambigu d'une éternité mobile, de l'écoulement intarissable dans le renversement du haut et du bas. C'est l'éternité dans le mouvement.

Sur la plage, Aschenbach voit Tadzio se libérer d'une lutte avec un camarade et s'éloigner dans l'eau. L'adolescent s'arrête et pose, tel une sculpture, devant le soleil couchant qu'il pointe avec une grâce inouïe. Devant cette vision sublime, Aschenbach agonise. Au seuil de la vie et de la mort, dans cet *état liant*, il ne voit plus alors qu'avec les yeux de l'artiste transformant

le monde — son regard dédoublé par l'appareil photo installé au bord de l'eau entre lui et Tazio — et forge de son ultime amour un mythe : Tazio n'est plus incarnation humaine mais figure d'éternité, statue d'ombre au seuil du temps, à contre-jour sur le fond rose du ciel sublime ; le garçon est devenu Hermès psychopompe, faisant passer de la vie à la mort.

Au fond, Aschenbach aura rencontré Tazio pour *pouvoir* mourir, donner un sens à sa mort en la peuplant de belles figures, et ainsi conquérir par l'esprit la destruction du corps, où mourir se révèle, comme en art, transformation du monde par la pensée dans le dépassement du physique et du contingent. Tazio est le modèle de sa mort grâce auquel il peut l'imaginer et la sublimer, quand Aschenbach offre à Tazio une image solitaire de l'existence, une présence incongrue, un mystère dans son destin familial bourgeois. L'adulte et l'enfant auront après tout été l'un pour l'autre des figures imaginaires.

Thibaut Morand

La (nouvelle) loi de Murphy

Interstellar
Christopher Nolan
2014

En étudiant une anomalie gravitationnelle découverte par sa fille Murphy, Joseph Cooper découvre avec elle un site caché de la NASA, dirigé par le professeur Brand. Il apprend qu'un trou de ver est apparu dans la galaxie, et que douze astronautes ont été envoyés à travers ce trou de ver pour explorer douze planètes potentiellement habitables, car la Terre ne le sera bientôt plus. Trois signaux positifs ont été reçus sur Terre (Miller, Mann et Edmund). Cooper, ancien pilote, accepte la mission proposée par le professeur Brand, et quitte la Terre. La fille de ce dernier, Amelia, fait partie de l'expédition. La station Endurance franchit le trou de ver ; s'arrête sur le premier site (Miller), inhabitable ; puis sur le second site (Mann), inhabitable également. Seuls rescapés, Cooper et Amelia Brand effectuent un vol prolongé aux abords du trou noir Gargantua, et Cooper se sacrifie pour que cette dernière puisse rejoindre le site d'Edmund. Cooper pénètre dans le trou noir et arrive dans le tesseract. Depuis ce lieu étrange, il parvient à communiquer avec Murphy, finit par transmettre les coordonnées du site de la NASA, puis grâce au robot Tars, les données nécessaires à la résolution de l'équation du professeur Brand. Cooper est expulsé du trou noir et sauvé par une station habitée par les humains. Il y revoit sa fille Murphy, plus de 100 ans après l'avoir quittée sur Terre. Enfin, Cooper part retrouver Amelia Brand sur la planète Edmund.

Nouveaux héros ¹

Au croisement de la science-fiction et du mélodrame, *Interstellar* est une singulière histoire d'amour entre un père et sa fille, traversée par la question du Progrès de la science. Americana futuriste et délocalisée, le film raconte

¹ Titre du numéro 91 de *L'art du cinéma*. Le texte « Pas impossible, nécessaire », co-écrit par André Balso, Élisabeth Boyer et Charles Foulon, y est consacré à *Interstellar*.

comment Cooper (Matthew MacConaughey) et Murphy Cooper (jouée successivement par Mackenzie Foy, Jessica Chastain, Ellen Burstyn) œuvrent en commun pour sauver une humanité à l'agonie sur Terre. La question de la jeunesse, celle de la vieillesse, et le rapport qu'elles peuvent avoir sont au cœur du film de Christopher Nolan, qui désoriente de manière radicale le spectateur sur son rapport au temps. La plus criante de ces désorientations provient de la confrontation entre les âges subjectifs respectifs de Cooper et Murphy, confrontés à la durée objective du film, celle qu'éprouve le spectateur. Le film met ainsi en regard un père joué par un acteur unique qui physiquement et subjectivement ne vieillit pas, et sa fille qui passe par les trois âges de la vie que sont la jeunesse, l'âge adulte et la vieillesse et est jouée par trois actrices différentes. Le temps objectif du film, au-delà de sa durée intrinsèque, se calque sur le temps subjectif de Cooper, avec qui l'on est, par son omniprésence à l'écran et la mise à distance de Murphy, forcé de s'identifier. Cooper est une sorte de point temporel fixe (au moins clairement repérable), autour duquel le temps de Murphy semble graviter.

Le plus troublant est que cette histoire inouïe nous est donnée comme plausible scientifiquement. Incroyable mais vraie. *Interstellar* peut se concevoir comme une mise à jour du *2001* de Stanley Kubrick, une version laïcisée pourrait-on dire. L'humanité y est prise selon le prisme de la science physique plutôt que celui de la métaphysique, il n'y a pas de transcendance insondable (le monolithe) et le « *Ils* » qui désigne les êtres

mystérieux à l'origine du trou de ver apparu dans la galaxie s'avère finalement être un « *Nous* » : les forces conjuguées de la science et de l'amour s'établissent comme des conditions de vérités immanentes.

À travers une réflexion sur les pouvoirs croisés de l'amour et de la science, *Interstellar* interroge sur la question du Progrès de l'humanité : comment le présent peut-il être créateur plutôt que destructeur ? Comment être, subjectivement, dans la vie plutôt que la survie, dans la réinvention (de l'humanité) plutôt que dans la conservation (de l'espèce) ? Le film nous donne à repenser le temps (et donc notre monde), sa durée et son écoulement, de la manière la plus moderne qui soit. À tel point qu'il paraît indispensable de revoir *Interstellar* pour pouvoir pleinement mesurer la portée de ses idées-cinéma et saisir son rapport unique et singulier au présent, pour en saisir le motif global, une structure distordue faite d'interférences entre mouvement linéaire et logique circulaire.

Fantômes de science-fiction

Il faut aussi revoir *Interstellar* pour réaliser à quel point le sujet du film, ou plutôt son exposition, est concentrée dans son ouverture. Le film prend d'abord, pour quelques secondes, une forme documentaire. Une vieille dame raconte en quelques phrases, face caméra, le monde de sa jeunesse passée : son père agriculteur, le blé mort de maladie, l'omniprésente et suffocante poussière. Dans une rupture rapide, soudaine, le film change

radicalement de tonalité et montre le début d'un énigmatique crash aérien : alors que le pilote hurle pour demander « *de la poussée* », il voit les moteurs de son engin spatial brutalement coupés, ce que confirme la communication radio par un étonnant « *On coupe, Cooper, on coupe tout* ». Nouveau *cut* : Cooper se réveille en sueur, la nuit, de son cauchemar et sa fille, la jeune Murphy, réveillée par ses cris, vient prendre de ses nouvelles. « *Je t'ai pris pour le fantôme* », lui dit-elle, ce à quoi il répond que les fantômes n'existent pas.

Le fantôme (cette mention rend perplexe la première fois que l'on voit le film), qui fait tomber les livres de sa bibliothèque, intrigue la jeune Murphy plus qu'il ne lui fait peur. Si bien qu'elle enquête sur lui, intimement persuadée qu'il a quelque chose d'important à lui dévoiler. Ce fantôme se caractérise donc par une *familière étrangeté* qui prendra tout son sens par la suite puisqu'il est en réalité une manifestation de son propre père : Cooper – le pilote – qui dans peu de temps la quittera « pour l'inconnu du vide spatial avec l'espoir de la sauver, elle et l'humanité toute entière »¹ et qui à la fin du film erre dans le *tesseract* (sorte de bibliothèque – celle de la chambre de Murphy – déployée selon une infinité d'instantanés présents) dans le but littéralement *insensé* de communiquer avec elle, et avec lui-même.

Ce fantôme dont il est tout de suite question après le cauchemar est d'une certaine manière le fantôme du pilote dont l'existence

1 Ibid.

a pris fin depuis le crash de son avion, et que Cooper le néo-agriculteur porte en lui. Ce crash est, sans ambiguïté aucune, associé à l'abandon par l'Humanité de tout espoir en la science. On peut même considérer le crash causé par cette interruption non comme un simple manque de carburant mais comme une décision unilatérale, brutale, soudaine, de stopper toute recherche scientifique et donc spatiale. « *On coupe tout* ». Le film, à travers ce crash rêvé (et d'ailleurs éludé) d'un ancien Cooper appelé justement à être ressuscité, nous dit que le désastre se tient là : pas tant dans le fait que la Terre se meurt à petit feu que dans cet abaissement des consciences qui provoque l'arrêt de toute recherche scientifique. Une coupure qui condamne l'Humanité à la survie, ou plutôt au compte-à-rebours de sa disparition au gré des tempêtes de sable et des maladies céréalières. Finalement, plus largement, le spectre dont il est métaphoriquement question ici, et dont Cooper-pilote est l'avatar, est sans doute aussi celui de la foi en la science, en une science au service de l'humanité (c'est en ce point que l'amour intervient). Ce qui se joue là est la fidélité à une haute idée de ce qu'est l'Humanité : ne plus croire en la science, ne plus croire en l'amour, c'est ne plus croire en l'Humanité. Le professeur Brand (Michael Caine) et le docteur Mann (Matt Damon) seront des avatars de cette impasse mortifère, les *villains* de l'Histoire.

Dans *Interstellar*, le surgissement du fantôme n'a rien de surnaturel, ses manifestations, certes d'une grande étrangeté, s'expliquent scientifiquement (en tout cas le film les explique,

les intègre narrativement dans une causalité scientifique¹). Ce spectre bienveillant est finalement une manifestation de la force de l'amour qui existe entre Cooper et Murphy. Christopher Nolan détourne la figure du fantôme, la réinvente en la soustrayant au fantastique et à l'épouvante, pour l'offrir à la science-fiction. Cette opération semble traversée par l'idée que l'on doit accepter, pour un accès véritable au réel, l'étrangeté de la réalité physique contemporaine.

Un père, une fille

Alors qu'elle n'est qu'une gamine de treize ans, Murphy est dans la gravité. Contrairement à son frère aîné Tom (Timothée Chalamet) qui « grandira dans une soumission désespérée à la poussière »², Murphy paraît d'emblée concernée par l'avenir de l'humanité, dans une vue à long terme. La famille formée par Cooper, ses deux enfants et son beau-père Donald (John Lithgow) est scindée en deux, et ce clivage n'a rien à voir avec l'âge. La curiosité, l'énergie, le caractère rebelle de Murphy et Cooper s'opposent à la passivité et au fatalisme de Tom et Donald. Au-delà de l'amour réciproque, manifeste, entre le père et sa fille, le film insiste subtilement sur un certain manque de réciprocité dans l'éducation prodiguée par Cooper à Murphy. Très exigeant avec elle, il la pousse pour qu'elle exploite au mieux ses

1 Pour que la fiction, qui s'appuie sur les théories scientifiques modernes (gravitation, trous noirs, relativité, physique quantique, théorie des cordes), reste scientifiquement cohérente, Christopher Nolan a fait appel au physicien théoricien américain Kip Thorne. « *The science of Interstellar* », le livre qu'ils ont co-écrit, est paru peu après le film.

2 Ibid.

capacités, mais n'est pas toujours très attentif : considérant sans doute qu'il n'a rien à apprendre d'elle, il ne la prend parfois pas suffisamment au sérieux. Tom, qui ne cesse de traiter sa petite sœur d'abrutie et la cantonne à un rôle de « miss catastrophe » en évoquant la *loi de Murphy*¹, n'est pas tendre non plus. Tout ceci semble frustrer Murphy, ses sourcils souvent froncés en attestent, comme ils attestent de sa capacité de réflexion, de son questionnement permanent.

Donald est pour autant un homme bon, qui essaie de maintenir, dans l'adversité, l'unité familiale. Son fatalisme le met cependant à distance de Cooper, et est conforme à la doxa étatique, celle qui va jusqu'à affirmer que l'humanité n'est jamais allée sur la lune, que la recherche scientifique est vaine, si ce n'est dans le domaine agricole. Donald ne croit pas que « quelque chose » puisse se passer, qu'un événement puisse avoir lieu. Il ne croit pas en la science dans le sens où il ne croit pas à la nécessité d'un questionnement du réel. « *Tu nettoieras ça quand tu auras fini de prier* » dit Donald à Cooper alors qu'il est absorbé, avec Murphy, dans la contemplation d'étranges bandes de poussière qui viennent d'apparaître dans la chambre de sa fille, juste après une tempête. Faisant fi de cette remarque, Cooper va s'asseoir sur le sol pour étudier cet étrange phénomène. Et Murphy de l'accompagner, assise en tailleur, légèrement en retrait, silencieuse. La jeune fille observe, prend modèle sur son père, heureuse qu'il prenne

1 Cet adage populaire, du nom d'un ingénieur aérospatial américain, est une sorte de loi du pessimisme qui affirme que « tout ce qui est susceptible d'aller mal ira mal ».

– enfin ! – à bras le corps un problème (« le fantôme ») qu'elle était jusque là seule à réellement soulever. Moment de plénitude entre les deux personnages, la rêverie scientifique partagée par Murphy et Cooper amènera à la découverte des coordonnées (cryptées en morse) du site caché de la NASA et est le point de départ de leur aventure commune. Une aventure scientifique qui sera malheureusement sous le régime de la séparation.

Au moment de partir, Cooper sait déjà, étant donné la spécificité de sa mission, qu'il a peu de chances de revoir un jour Murphy. Le départ pour l'espace est un moment tragique : le père sait qu'en acceptant de quitter la Terre pour tenter de sauver l'humanité, il brise en même temps le cœur de sa fille.

Réaliser l'impossible (en l'occurrence sauver l'humanité) requiert d'avoir une haute idée de ce que l'on est, de ce que l'on peut, de ce que l'on doit. Ce n'est effectivement pas de prières dont l'humanité a besoin, c'est de pensée, de courage et d'aventure.

Adversités : temps de désorientation

La séquence qui fait suite au franchissement du trou de ver fait alterner les visites des planètes potentiellement habitables et les retours à la station Endurance. Elle ne cesse, jusqu'à son dénouement (l'accueil de Cooper dans la station qui porte son nom), d'être bouleversante : par les émotions de cinéma inédites qu'elle produit, mais aussi par les désorientations spatiales et temporelles qu'elle induit.

Nolan commence par nous faire ressentir, de manière presque physique, l'idée de relativité, comme pour nous y initier. Avant d'aller explorer le monde de Miller, Cooper décide de stopper la rotation de la station. La Terre, que l'on voyait tourner sur elle-même de manière singulière, à travers les hublots, telle une grande roue de loterie, s'arrête alors peu à peu de tourner. La pause silencieuse qui se fait sur la Terre désormais devenue stable, immobile, nous laisse le temps de réaliser que ce mouvement apparent, incongru, n'était qu'une illusion liée au point de vue des astronautes, à notre propre point de vue.

Les épisodes liés aux visites respectives des sites de Miller et de Mann sont traités selon des montages très différents, mais sont tous deux marqués par un omniprésent suspense, ce qui accentue leur *effet de présent*. Le suspense est subtilement amplifié par la pulsation de l'accompagnement musical, qui à plusieurs reprises, se soustrait ponctuellement à son ampleur symphonique globale, pour souligner sa rythmique sous-jacente, un simple martèlement métronomique évoquant le tic-tac d'une pendule.

Le premier épisode se caractérise par une quasi absence de montage, le temps y est donné de manière continue, sans alternance avec ce qui se passe sur Terre, et pour cause : la dangerosité de la planète liquide parcourue par des vagues gigantesques à intervalles réguliers (et donc inhabitable) est amplifiée par son écoulement du temps propre puisque, à cause de la proximité du trou noir et de la gravité qu'il génère, une heure sur ce monde correspond à sept années sur Terre. Les quelques instants, qui

plus est, vains et effrayants, passés là par Cooper, Amelia Brand (Anne Hathaway) et Doyle (Wes Bentley) seront équivalents à 21 ans de vie terrestre : au retour sur la station, Cooper découvre, dévasté, les messages reçus lors de cet intervalle de temps. La vie de son fils – son mariage, son bébé, la mort de Donald, puis de son enfant – défile sous ses yeux, au gré de messages successifs de moins en moins enjoués. À la toute fin de ces messages, alors que le noir s'est fait sur l'écran, apparaît soudain, tel un fantôme, le visage de Murphy, désormais adulte (Jessica Chastain). Cette dernière manifeste une colère intacte, comme le jour (récent pour lui) où il l'a quittée, et elle s'adresse à lui de manière véhémence, lui reprochant son abandon. Dans cet épisode, se joue une ellipse hors normes qui soustrait à nos yeux, et à la vie de Cooper, plus de vingt années sur Terre. À travers la déchirante douleur d'un père découvrant les messages de ses enfants devenus « plus âgés » que lui, Nolan nous fait cette fois éprouver la relativité du temps et le caractère impitoyable de son écoulement. Il entame en même temps, par cette première distorsion, une forme d'abolition de la notion de durée : celle-ci, ayant perdu aux yeux du spectateur son caractère mesurable, fait désormais difficilement sens.

Le docteur Mann est un homme aussi hostile que le monde sur lequel il a atterri, et qu'il a lâchement désigné à la NASA comme habitable. L'adversité a changé, et n'est pas seulement celle d'une nature dangereuse. Il y a là l'idée d'un face à face de l'homme avec l'homme, plutôt qu'avec les éléments. Durant cet épisode, le montage évolue radicalement, devient alterné :

alors que Cooper et Amelia découvrent peu à peu la duplicité, la lâcheté et la dangerosité de Mann, Murphy découvre sur Terre la supercherie de Brand, qui depuis des années « fait échouer son équation » en la faisant tourner en rond. « Lorsque la trahison du vieux Brand est révélée par un message de Murphy, Mann assume froidement ces mensonges car pour lui la seule solution est de laisser mourir l'humanité entière, et d'en conserver seulement l'espèce »¹. Mann va même jusqu'à tenter de tuer Cooper, et essaie de prendre seul le contrôle de la station Endurance pour s'enfuir. Il échoue cependant et endommage la station qui part à la dérive. Le silence de l'explosion de la station accentue le caractère critique de la situation et continue d'étirer le temps, de ralentir son écoulement.

Pendant ce temps sur Terre, Murphy met le feu aux récoltes de son frère pour détourner son attention et emmener son neveu et sa belle-sœur, aux poumons malades de poussière, se faire soigner. L'accompagnement musical (Hans Zimmer), dont la continuité englobe l'alternance du montage parallèle qui met en regard ce qui se joue sur Terre et dans l'espace, voit son rythme s'amplifier progressivement. Le suspense est à son paroxysme lorsque Cooper essaie avec sa petite navette de s'arrimer à la station tournoyant à la dérive, dernier espoir pour lui et Amelia, seuls rescapés, de s'en sortir. Cooper, après son exploit, se sacrifie alors pour permettre à Amelia de partir sur le monde d'Edmund et plonge au cœur de Gargantua.

¹ Ibid.

Cette plongée, comme un écho au final de *2001*, achève la désorientation. Cooper échoue dans un lieu géométriquement étrange, le *tesseract*, qui s'apparente à une bibliothèque infinie et d'où il peut observer, derrière des rangées de livres, sa fille Murphy dans le passé, à l'âge où il l'a quittée. Le temps semble arrêté, ce qu'appuie le silence musical ponctué par la lourde respiration de Cooper, puis ses cris, sous le coup de l'émotion, et de son incompréhension. Il tente alors d'empêcher son propre départ, dans le passé. Le « *stay* » adressé à lui-même, d'abord inutilement hurlé à travers les étagères est finalement codé en morse par le déplacement des livres de la bibliothèque. Mais on le sait, Murphy a déjà déchiffré ce message et l'a montré à son père, en vain. Cette injonction désespérée de Cooper pour lui-même est à la fois paradoxale – s'il ne part pas dans le passé, son existence présente n'a plus de sens – et pathétique car elle traduit le regret de ses propres choix passés.

Amour et cristallisation du temps : réorientations

C'est notamment grâce au retour de Tars (une intelligence artificielle aussi amicale et rassurante qu'était inquiétant le HAL de *2001*) par communication radio que Cooper va peu à peu reprendre ses esprits et se *ressaisir* à l'intérieur du *tesseract*. Selon de multiples instants – présents pour elle, passés pour lui – au sein desquels il peut étrangement naviguer, Cooper peut voir Murphy dans sa chambre (seule ou parfois avec lui-même) se concentrer, froncer les sourcils, prendre des notes face à sa bibliothèque

« hantée ». En s'accordant à la présence réfléchie et pugnace de sa fille, il réalise qu'il n'est pas question de changer le passé (c'était son premier réflexe, désespéré), mais de construire le futur. Il peut adresser à sa fille (et à lui-même), dans le passé, des messages clairs par le truchement d'anomalies gravitationnelles que lui-même crée en agissant sur les livres, sur la poussière ambiante ou sur les aiguilles de la vieille montre qu'il lui a laissée.

Un moment soustraite, la musique de fond réapparaît alors et sa pulsation s'amplifie à nouveau peu à peu pour accompagner le retour du montage alterné. La tonalité a cependant radicalement changé, le suspense et la désorientation ayant disparu : sur Terre, Murphy adulte s'attarde dans sa chambre de petite fille, revisite ses souvenirs d'enfance, manipule les objets qui la peuplent et finit par tout comprendre. Ce cheminement de pensée lui permet de se réconcilier avec son passé, comprenant enfin que son père alias *le fantôme*, ne l'a jamais abandonnée. Et les informations que lui délivre la vieille montre cassée lui permettront de terminer son équation, c'est-à-dire de sauver l'humanité. De son côté, dans le *tesseract*, Cooper sort de son sentiment d'urgence pour enfin s'accorder au présent patient de Murphy, être pleinement attentif à elle. Par ce processus, il se réconcilie aussi avec son passé : la séparation était un choix nécessaire pour sauver Murphy, et l'humanité avec elle. Il n'est sans doute pas fortuit que le trou noir porte le nom de Gargantua, héros de la Renaissance. Ce géant stellaire qui avale tout est certes terrifiant par son pouvoir destructeur, mais c'est aussi par lui que l'espoir finalement renait.

Ces réconciliations, ces réorientations en miroir, en un même lieu (le « foyer », le point focal qu'est la chambre de Murphy) mais en des temps différents, nous apparaissent simultanées, par la magie du montage.

Le *tesseract*, où le temps peut être arpenté comme l'espace, est une matérialisation de l'amour entre Murphy et Cooper, le film est explicite sur ce point. Le temps y est comme solidifié, cristallisé, ce qu'appuie le montage. La vieille montre de Cooper, qui recèle dans le bégaiement de sa grande aiguille les secrets de Gargantua est l'image circulaire d'un temps intense, qui se dilate à l'infini, à tel point qu'il en vient à faire du sur place. L'amour est une force physique, quantifiable, capable de traverser les dimensions : c'est le discours que porte Amélia Brand, dont Cooper prend enfin¹ la mesure.

Sans moi tu ne serais pas là

L'avancée scientifique, la plus décisive qui soit, qui découle de cette aventure est une construction à deux. « *Sans moi tu ne serais pas là* » dit Murphy à son père alors que son père refuse de l'amener à la recherche du lieu mystérieux dans le désert (le site de la NASA). La phrase est généralisable : la réussite finale de la mission de Cooper, la possibilité même d'existence du *tesseract*, tout cela repose sur les calculs de Murphy à l'âge

¹ Cooper, au moment du choix du site à visiter (celui de Mann ou celui d'Edmund) après celui de Miller, n'écoute pas l'intuition d'Amélia (elle préfère le second), sous prétexte que son jugement est faussé par l'amour qu'elle porte à Edmund. Cette erreur de jugement, ce manque de confiance dans l'*amour*, souligne le processus qui reste à accomplir chez Cooper.

adulte. Mais la réciproque est aussi vraie. Sans l'aventure spatiale de Cooper, Murphy n'aurait jamais pu résoudre cette équation, et sortir l'humanité de l'ornière. La circularité qui ainsi se crée à travers une forme de maïeutique réciproque souligne la fertilité de ce rapport père-fille, exemplaire dans l'idée que chacun, par des efforts acharnés bien que souvent séparés, inspire l'autre. La construction commune, la complémentarité (le pilote, la physicienne) et l'interactivité des rôles, tout cela souligne aussi l'idée que toute avancée de la science ne peut être que collective. Le caractère indistinct, indiscernable de la paternité de l'invention scientifique qui in fine sauve l'humanité est exposé avec humour. Juste après son passage dans le *tesseract*, lorsque Cooper apprend – par un médecin/scientifique venu à son chevet – que la station où il a été recueilli porte son nom, il s'en gargarise quelque peu. Sauf que le célèbre Cooper en question, ça n'est pas lui mais sa fille Murphy, et le sourire gêné de son interlocuteur face à sa méprise rend la scène savoureuse. L'élève a dépassé le maître et la leçon d'humilité laisse rapidement et visiblement place, chez le papa, à une immense fierté.

L'amour entre Cooper et Murphy constitue le cœur d'*Interstellar*, et l'on garde en mémoire, pour longtemps, la force des moments partagés (ou non) entre le père et la fille selon un triple rapport (père/enfant, père/jeune femme, père/vieille dame) dont le cheminement produit des émotions indélébiles et inédites. Ce qui frappe, c'est que ce rapport, malgré sa multiplicité, sa diversité et son évolution apparaît toujours dans sa capacité

opératoire. L'âge ne compte pas lorsqu'on est pris dans la force de l'instant, du Présent. Pour le dire plus généralement : un sujet n'a pas d'âge.

La ligne et le cercle, la science-fiction et le mélodrame

Interstellar nous avait installés d'emblée dans une boucle. La vieille dame qui ouvrait le film sur un mode documentaire, c'était Murphy. De la vieillesse à la jeunesse, puis de l'âge adulte à la vieillesse, la trajectoire de Murphy paraît circulaire.

Le motif du cercle est aussi associé à la station Cooper : par sa forme, mais aussi par ses lois physiques propres, sa gravité centrifuge abolissant étrangement les idées de haut et de bas.

À l'opposé, la ligne est le motif qui caractérise au premier abord le personnage de Cooper, caractérisé comme force de progrès. Jusqu'à l'épisode du *tesseract*, Cooper paraît sûr de ses capacités et de ses décisions (ce qui ne le rend pas infaillible pour autant), il hésite rarement, même lorsque les décisions à prendre sont douloureuses, et ne regarde pas en arrière, comme pour mieux continuer à avancer.

Mais rien n'est si simple et ces caractérisations premières sont en trompe-l'œil. Nous disions que le temps de Murphy gravite autour de celui de Cooper, mais si l'on y réfléchit bien c'est plutôt du contraire qu'il s'agit : le temps de Murphy est linéaire, ne subit pas de distorsion, contrairement à celui de Cooper. Non seulement le temps de Cooper se dilate, mais il effectue aussi une boucle dans le *tesseract*, à travers sa connexion au passé. L'illusion de linéarité

du temps de Cooper vient en fait de notre propre point de vue, et de notre identification au personnage. C'est ce que nous apprend la notion même de relativité : la perception d'un mouvement est relative au référentiel dans lequel on se place. Toujours est-il que pour Cooper comme pour Murphy, c'est en accédant à la circularité que les choses se dénouent. La circularité non pas pour rompre la linéarité, mais plutôt pour l'augmenter, lui donner un véritable *sens*. Le cercle seul est l'image d'une répétition sans invention, la ligne celle d'une avancée sans mémoire ni fondement. Dans le mouvement global du film, les deux motifs font synthèse et du point de vue temporel, cette alliance de la ligne et du cercle dessine l'image moderne d'un temps créateur, où se jouent de nouvelles approches, croisées, de la science et de l'amour.

Le sauvetage de la station Endurance par la petite navette de Cooper, sublimé par le mouvement musical, est une métonymie de ce propos. À une vitesse qu'on imagine supersonique, Cooper rattrape (en ligne droite) la station qui avance en tournoyant, puis lance la rotation de sa propre navette pour pouvoir s'amarrer. Le montage alterne les points de vue (intérieur/extérieur navette) pour mieux clarifier la manœuvre et en souligner sa difficulté. La scène se termine sur le point de vue intérieur, et la folle réussite de Cooper se traduit par un arrêt progressif de la rotation de la station, signe paradoxal que les deux *rotations glissées*¹ se sont peu à peu accordées.

¹ Nom, en mathématiques, de la transformation géométrique qui compose un double mouvement d'avancée (translation) et de circularité (rotation).

La scène de retrouvailles entre Murphy et Cooper est aussi intense que brève. « La troisième et dernière actrice qui interprète Murphy centenaire, offre à l'héroïne la simplicité et le bonheur de la vraie lumière de la vieillesse, celle qui sait qu'elle a patiemment réellement vécu. »¹

Dans cette chambre où Murphy est entourée de ses nombreux enfants et petits-enfants, la présence de Cooper est incongrue. Son corps abstrait de science-fiction, sans âge, saisi dans une apparente jeunesse éternelle, paraît déplacé dans cette scène au réalisme appuyé. Il est alors logique que la trajectoire de Cooper ne s'arrête pas là : ce dernier, sur la suggestion de Murphy, s'éclipse donc rapidement afin d'aller rejoindre Amelia Brand sur le monde d'Edmund, viable lui, et donner un nouvel élan à l'humanité.

Murphy porte le mélodrame, l'intensité du présent. Cooper soutient, lui, la tonalité épique, l'énergie, l'élan du progrès. Sans Murphy, *Interstellar* serait un film de science-fiction. Sans Cooper, ce serait un mélodrame. Dans un geste néoclassique, en les croisant, Christopher Nolan réinvente ces genres centenaires et en montre la jeunesse.

Lucas Hariot

¹ Ibid.

Le désir du cinéaste

Douleur et Gloire **Pedro Almodóvar** **2019**

Salvador Mallo (Antonio Banderas) est un cinéaste espagnol connu. Depuis le décès de sa mère et une opération du dos, vieux et souffrant, il se renferme de plus en plus. Il décide de ne plus créer de films, malgré l'étonnement de ses amis et même de son médecin, qui l'incitent sans succès à se remettre au travail. Une série d'événements va le réveiller petit à petit de la dépression où il s'enfoncé : retrouvailles avec Alberto (Asier Etxeandia) un acteur avec qui il a fait un film trente ans auparavant, puis avec Federico (Leonardo Sbaraglia), son grand amour. Il retrouvera même dans une exposition un dessin de Eduardo (César Vicente), un jeune ouvrier à qui Salvador a appris à lire et à écrire quand le cinéaste était enfant et pour qui son désir s'est éveillé pour la première fois.

En découvrant le personnage de Salvador au présent, nous découvrons aussi son passé, à travers ce que nous croyons d'abord être des flashbacks de son enfance, bien que la ressemblance des personnages du passé avec ceux du présent soit quasi inexistante. C'est surtout sa mère de ses souvenirs lointains, jouée par Pénélope Cruz, qui est très différente de celle des souvenirs récents, jouée par Julieta Serrano. Ainsi nous apprendrons à la fin que les « flashbacks » sont en réalité déjà des scènes d'un nouveau film que le cinéaste est en train de créer. Le film instaure ainsi une temporalité très surprenante où le passé et le futur se rejoignent, se superposent.

À partir des souvenirs de son enfance, qui lui reviennent de manière inattendue en différentes occasions, le cinéaste retrouve petit à petit son désir de faire des films. Une forme de dialogue s'ouvre ainsi entre le jeune et le vieux Salvador, qui sont à la fois le même personnage et en même temps étrangers l'un à l'autre.

Souvenirs

Le petit Salvador était dans une école de curés (seule façon d'étudier pour quelqu'un d'une famille pauvre). Nous l'apprenons par un souvenir drôle où le professeur de musique fait connaissance avec les garçons de sa classe et découvre avec inquiétude que personne ne sait chanter. Sauf Salvador lui-même qui ne le savait pas mais s'avère avoir du talent. Devenu soliste du chœur à l'école, il a été dispensé de cours d'histoire-géographie, de sciences naturelles et d'histoire de l'art.

« *Ils ont fait de moi un parfait ignorant* » nous explique maintenant le vieux Salvador. Nous sommes encore au début du film, dans une forme d'introduction, avec des images modernes. Nous voyons diverses cartes de géographie d'Espagne puis du monde. Le cinéaste nous dit qu'il a appris la géographie plus tard en voyageant pour la promotion de ses films, et que sa connaissance en géographie s'élargissait avec son succès en tant que cinéaste.

Les cartes de géographie sont remplacées par celles d'anatomie et d'imageries de toute sorte : Salvador a appris à connaître son corps à travers la douleur et les maladies, à partir de ses trente

ans environ. Il souffre de divers maux de tête, d'insomnie, de pharyngite chronique, d'otite, de reflux, d'ulcère, d'asthme, de tous types de douleurs musculaires, d'acouphènes... Ce récit à connotation quelque peu hypocondriaque, souligné d'une musique dramatique, est curieux car il nous fait entrer progressivement dans la subjectivité du vieux Salvador qui connaît à présent des tas de choses que le petit garçon souriant et chantant dans le chœur devait être en effet très heureux d'ignorer.

« *Je souffre aussi de troubles abstraits* » nous confie-t-il plus loin et les dessins sur l'écran deviennent abstraits eux aussi, des formes colorées. Il cite la panique et l'anxiété, l'angoisse, et enfin la dépression. « *Les nuits où je suis assailli de plusieurs douleurs, je crois en Dieu et je le prie. Les jours où je ne souffre que d'une douleur, je suis athée* », conclut-il.

Malgré l'étonnante complexité des allers-retours entre le garçon et le vieil homme, le film est d'une grande précision et clarté. Il se construit autour d'une véritable réflexion sur le cinéma lui-même : sur ce que c'est que faire des films. Il est composé d'images très hétérogènes : contemporaines, surtout celles de l'appartement moderne de Salvador à Madrid, mais aussi parfois de l'hôpital ou du cabinet médical ; anciennes, celles de l'arrivée de Salvador en tant que petit garçon (Asier Flores) et de sa mère dans un village espagnol pour rejoindre le papa qui a commencé à s'y installer. On voit un passé extrêmement différent de la vie actuelle, comme un film dans le film, qui fait ressentir d'emblée l'étendue d'une vie et tous les changements qui surviennent au long de celle-ci.

Le premier souvenir vient au cinéaste alors qu'il est dans une piscine, il est sous l'eau en apnée, tout est bleu avec les ombres flottantes. C'est ainsi que commence le film, par ce plan qui a quelque chose d'énigmatique. On pense à la naissance, sauf qu'ici ce semble être celle d'un adulte. Il est aussi comme endormi, suspendu, blessé ou mal en point. Le plan sous l'eau, sans respiration, dure étonnamment longtemps, aussi pense-t-on à la mort. On nous montre la longue cicatrice d'une opération dans le dos qui dans cette composition fait penser à une césarienne, bien que déplacée sur le corps. Si bien qu'on se demande s'il va se noyer, ou bien naître, ou bien donner naissance à quelque chose. C'est alors que lui vient le premier des souvenirs auxquels on assistera.

Nous sommes transportés avec lui dans une journée éclatante, auprès de sa mère et leurs voisines qui chantent magnifiquement en lavant le linge dans un ruisseau. L'eau est brillante sous le soleil. L'enfant les écoute et les regarde émerveillé, avec bonheur. C'est un garçon souriant, beau, plein de vie.

Nous retournons auprès du vieux cinéaste qui sort enfin sa tête de l'eau, prenant une profonde respiration, pour ensuite aller croiser de manière fortuite Zulema (Cecilia Roth), une amie qui s'étonne de ce qu'il ne travaille plus. C'est à elle qu'il demandera l'adresse d'Alberto.

Ce film qui travaille beaucoup avec le souvenir n'est cependant pas du tout un regard nostalgique sur le passé. C'est une sorte de

tissage complexe de rencontres qui réactivent le désir. Il touche ainsi à un point commun entre un film et un souvenir. Ils se construisent tous deux en subjectivité et non pas autour d'une prétendue exactitude de ce qui s'est passé.

Alberto : l'addiction

Salvador va donc à la recherche d'Alberto, avec lequel il s'est brouillé et a rompu le contact trente ans auparavant, suite à une dispute survenue lors du tournage d'un film. Alberto prenait de l'héroïne et Salvador avait été extrêmement mécontent de son jeu, car il n'avait pas joué le personnage tel que le cinéaste l'avait imaginé. Toutefois, il va aujourd'hui à sa rencontre car il a revu le film et a trouvé l'interprétation d'Alberto meilleure. « *C'est ton regard qui a changé, mon cher, le film est le même.* », lui répond Zulema tendrement en souriant, un peu comme si elle parlait à un enfant boudeur.

Cette question des choses, des détails et du regard qu'on leur porte, intervient en partie dans la différence entre le film actuel et ce qu'on pourrait appeler le film de l'enfance de Salvador. Sous le regard de l'enfant tout est merveilleux, à commencer par sa mère. Mais aussi « la caverne » qui leur sert de maison, le ruisseau, et Eduardo qui dans son souvenir a le corps d'un athlète grec. Le cinéaste semble chercher à emprunter au petit Salvador ce regard-là sur le monde, ce regard qui rend possible de faire des films.

La question du regard ou du point de vue intervient aussi au moment où Alberto fouille dans l'ordinateur du cinéaste et tombe sur un texte que celui-ci a écrit et qui s'intitule « L'addiction ». C'est lui qui va d'abord le considérer comme une œuvre, alors que le cinéaste, lui, considère qu'il ne travaille plus. Il répond à l'acteur : « *C'est juste un texte que j'ai écrit pour oublier son contenu* ». Mais Alberto y voit déjà quelque chose de nouveau. Dès sa première lecture, il le place sur une scène de théâtre, comme un monologue. Almodóvar nous montre lui aussi déjà la pièce en train de naître dans la tête d'Alberto.

Salvador finit par lui offrir le texte pour s'excuser de la manière dont il l'a maltraité encore une fois, son caractère ayant pris le dessus. Étant donné le contenu personnel du texte il préfère ne pas le signer. Il s'agit de la relation amoureuse entre Salvador et Federico, et l'addiction de Federico, qui consommait lui aussi de l'héroïne à l'époque. Il lui donne seulement quelques conseils sur la scénographie de sa pièce et sur le jeu : les bons acteurs ne sont pas ceux qui pleurent mais ceux qui essaient de retenir les larmes. Passe ici une allusion au mélodrame qui fait écho au travail d'Almodóvar lui-même. Mais aussi aux questions liées aux émotions et à la retenue, à la précision, qui manifestement sont au cœur de ce film : ce qui est montré et ce qui reste hors cadre, volontairement.

Le texte touche au désir d'Alberto : il va diminuer sa consommation d'héroïne pour se remettre au travail et jouer effectivement une pièce de théâtre à partir de ce texte. Non

seulement le texte est ainsi transformé en œuvre, mais l'acteur lui-même est transformé tout à coup. Éléphant, touchant dans son travail sur le plateau, il n'a plus rien à voir avec celui qu'on nous montre au début du film : fatigué, mal rasé, habillé sans soin, et consommant de la drogue, ce qu'à son grand étonnement, Salvador lui demandera d'essayer lui aussi. C'est pour Salvador lui-même un début d'addiction, car la drogue atténue ses nombreuses douleurs mais aussi peut-être la souffrance liée à un processus créatif qui ne se relance qu'avec difficulté.

Parmi les spectateurs de la pièce « Addiction », il y aura Federico, qui s'y retrouve par hasard alors qu'il est en voyage à Madrid pour une histoire d'héritage.

Federico : l'amour

L'amour est donné ici dans son rapport au désir et à la création : la réalisation de films pour Salvador, qui s'inspire dans son travail de cinéaste de ce qu'il a vécu avec Federico. La question du désir et de la retenue donne ici aussi quelque chose de très subtil. Les anciens amants décident de ne pas passer la nuit ensemble. Mais nous devinons la passion qu'ils ont l'un pour l'autre.

Le jeu d'Antonio Banderas est très fin dans la scène de leurs retrouvailles, et on voit passer un grand nombre d'émotions sur le visage de Salvador, mais aucune ne prend le dessus. On le voit tout excité à l'idée de revoir Federico après tant de temps, craintif de l'impression qu'il lui laisserait, ému et attendri de le voir, gêné et triste quand il lui dit qu'il n'a personne, tandis que

Federico a une épouse et des enfants, pris de désir lors de leur baiser quand ils se disent au revoir. On sent passer tout cela, et en même temps, ce qui compte est le regard porté par les amants sur ce qu'a été leur amour. Ils semblent avant tout heureux qu'il ait pu avoir lieu. Ils s'en font l'aveu l'un à l'autre dans ce qui est une sorte de déclaration d'amour après coup, longtemps après.

Cette rencontre met fin à l'addiction du cinéaste lui-même dans le temps présent car il avait continué à prendre de l'héroïne suite à sa rencontre avec Alberto. Il s'engage de manière plus décisive vers l'idée de refaire des films et de se prendre en main d'une certaine manière, puisqu'il téléphone aussitôt à son amie Mercedes (Nora Navas), qui s'occupe souvent de lui, et qui est en partie une figure d'épouse, lui expliquant à une heure improbable de la nuit qu'il faut absolument qu'il se rende chez le médecin. Elle est étonnée de cet appel dont elle ne saisit pas immédiatement les tenants et les aboutissants, mais est d'accord pour l'accompagner.

Eduardo : le premier désir

Nous voyons Salvador dans ce film créer deux œuvres : « L'addiction » qui deviendra une pièce de théâtre. Et « Le premier désir » qui sera son nouveau film.

Le premier désir de Salvador concerne le jeune Eduardo, quand avec sa mère l'enfant arrive dans un petit village pour rejoindre son père. Nous devinons leur pauvreté par de nombreux détails : le fait que la mère et l'enfant soient obligés de passer la

nuit dans la gare en route, la pauvreté du logis que leur présente le père en arrivant, et que la mère appelle « une caverne ». Mais les images sont toujours aux couleurs éclatantes, lumineuses, et ont un aspect joyeux, parfois drôle.

Nous découvrons que le petit Salvador aime déjà le cinéma. Il se promène avec son album et les autocollants où figurent les portraits d'acteurs et demande très sérieusement à sa mère si Elizabeth Taylor reprisait les chaussettes de Robert Taylor. Ils sont à ce moment-là dans une gare où ils sont obligés de passer la nuit. La mère reprisant sa chaussette est fatiguée et désespérée par le fait de devoir dormir par terre. Mais l'enfant, lui, est joyeux et amusé. Il dit que la gare lui plaît. En effet dans le souvenir de l'enfant et dans la scène du nouveau film de Salvador elle est montrée très propre avec un carrelage d'un rouge magnifique.

« La caverne » où ils auront à habiter n'est pas moins magnifique. « *C'est une caverne !* » s'écrie la mère avec horreur, ce qui est suivi de l'exclamation ravie de l'enfant : « *Une caverne !* ». Le petit Salvador se précipite à l'intérieur et découvre émerveillé que la pièce centrale a une ouverture sur le toit à travers laquelle on peut voir le ciel.

C'est dans le village qu'il fera la rencontre d'Eduardo. Le jeune homme et sa fiancée demandent au petit garçon de les aider à rédiger une lettre, car Eduardo n'a pas eu l'occasion d'apprendre à lire et écrire. La mère de Salvador saisit l'occasion pour proposer au jeune ouvrier que son fils lui donne des cours d'écriture en échange de travaux qu'il pourrait faire dans la

maison : son mari passant beaucoup de temps à l'extérieur et ayant des problèmes d'alcool, souffrant d'une addiction lui aussi, elle a besoin d'aide.

À travers les différents souvenirs nous verrons petit à petit s'embellir « la caverne », par les soins d'Eduardo : les murs blanchis à la chaux, les carrelages en couleur. Une tendre amitié naît entre lui et le petit garçon qui prend très au sérieux la tâche de lui apprendre les lettres, avec de bons résultats.

Un jour, pendant la pause qu'il prend de son travail, Eduardo, passionné par le dessin, entame un portrait de Salvador en train de lire un livre, puis dit qu'il le terminera à la maison. Il décide ensuite de se laver. Salvador apporte une serviette au jeune homme nu, et il est frappé d'un désir si fort qu'il s'évanouit.

C'est dans une exposition que le vieux cinéaste tombera par hasard sur ce dessin de lui-même par Eduardo. La rencontre entre le petit Salvador et le vieux Salvador se matérialise tout à coup. La matérialité soudaine de ce dessin surgit de l'enfance devient une métaphore pour le désir tenu depuis l'enfance qui est nécessaire pour créer. Il achète le portrait et découvre derrière une lettre qu'Eduardo lui avait envoyée et qu'il n'avait jamais reçue. Il se met alors au travail sur son nouveau film.

Le film nous amène de nouveau à la gare où la mère et l'enfant dorment. Madone à l'Enfant sur le quai d'une gare. Le voyage vers ce village semble pour Salvador le voyage vers son enfance. C'est à ce moment-là qu'on nous fait découvrir qu'il s'agit d'un tournage en cours. Le cadre s'élargit tout à coup légèrement,

juste pour laisser entrevoir les caméras et autres équipements ainsi que Salvador à sa place de réalisateur. Ce n'est que l'espace de quelques secondes, déjà suffisamment parlantes avant que l'écran ne s'assombrisse.

Nous touchons dans ce film à la fidélité de Salvador à son désir depuis l'enfance. Il y porte un regard aimant et courageux sur l'histoire de sa vie, sur ses amours, comme elles se sont passées, hors de tout aspect idyllique. Malgré le souvenir douloureux de l'aveu de sa mère qu'il n'était pas le fils qu'elle voulait, le cinéaste affirme avoir décidé, avoir voulu, lui, être cet homme-là. Il continue donc à l'être en entamant le travail sur son nouveau film.

Jelena Rosic

Comme par enchantement

Cry Macho Clint Eastwood 2021

Mike Milo (Clint Eastwood), ancienne légende du rodéo, travaille dans un ranch, au Texas, où il s'occupe des chevaux. Un an après l'avoir licencié, son ancien patron Howard Polk (Dwight Yoakam) lui demande d'aller chercher son fils Rafael dit Rafo (Eduardo Minett) à Mexico où il vit avec sa mère Leta (Fernanda Urrejola) depuis sa naissance. Cette dernière, une mondaine inquiétante, lui indique où trouver son fils qui gagne sa vie en faisant des combats de coq, pour s'en débarrasser par la même occasion. Mike trouve facilement Rafo (et son coq Macho) et ils s'entendent rapidement pour retourner aux États-Unis. Le trajet du retour est ralenti par la poursuite des hommes de mains de Leta qui, furieuse d'avoir été éconduite par Mike, souhaite finalement garder son fils, par le vol de leur voiture, par les interventions policières, mais aussi parce que Mike rencontre une femme, Marta (Natalia Traven), et sa famille dans un village isolé. L'hospitalité de cette dernière offre l'occasion à Mike d'initier Rafo au déboufrage des chevaux sauvages. Mike, qui a perdu sa femme et son fils dans un accident longtemps auparavant, rencontre à nouveau l'amour. Il entreprend également une nouvelle carrière de soigneur d'animaux domestiques. Mike puis Rafo apprennent que si Howard veut récupérer son fils c'est moins parce qu'il lui manque que parce qu'il est une monnaie d'échange dans des transactions financières entre lui et la mère. L'adolescent décide malgré tout d'aller à la rencontre de son père, de son ranch. Mike retourne au Mexique près de Marta (avec Macho que lui offre Rafo au moment de passer la frontière).

Jouences

Cry Macho est un film dont la limpidité surprend, à la mesure de son titre énigmatique¹. L'émotion du spectateur est ainsi constamment déjouée. En effet, nos inquiétudes se trouvent fréquemment sans objet : les péripéties dangereuses de la mission qui nécessite de faire passer une frontière à un enfant lorsque l'on n'est pas son parent, les périls réels incarnés par des opposants malveillants, ou tout simplement les étapes difficiles du récit de transmission (auquel on s'attend) entre un vieil homme et un adolescent présenté par sa mère comme une bête sauvage, sont éludés ou rapidement résolus.

L'ellipse, la soustraction ou la simple absence de ces moments attendus redispotent notre imagination vers un autre enjeu et réorientent notre pensée vers de nouveaux possibles, défaisant les oppositions (supposées indépassables par l'opinion) entre jeunes et vieux, entre croyants et athées, entre le Mexique et les États-Unis, par exemple. Ce qui advient dans l'évidence du récit est la complémentarité ou plutôt la réciprocité de ces éléments, leur mise à égalité par des processus qui font sortir chacun de son trou, que ce soit le Texas ou une rue mal famée de Mexico. Tout peut recommencer pour celui qui cède à l'attraction de l'aventure loin de chez lui, sans limite d'âge, et pour celui qui s'ouvre à l'altérité, en confiance et qui découvre la bonté comme une détermination générique de l'Humanité.

¹ Le titre ambigu pourrait être traduit ainsi : « Alerte au macho » ou « Pleure, macho ». Invitation à défaire l'orgueil et la toute-puissance supposée des plus forts ?

Rien n'est jamais fini et c'est le cinéma qui nous offre cette idée. *Cry Macho* est traversé par des genres hollywoodiens dont le système a plus de cent ans, par la filmographie de Clint Eastwood réalisateur, par les héros qu'il a joués au cours des soixante dernières années. Sans nostalgie aucune, le film s'empare de tout cela, de ce réservoir de fictions et de possibles, non sans humour, pour créer une histoire limpide où une énergie circule entre les personnages parce qu'ils se rencontrent, qu'elle les lie et en fait des amis. La simplicité de l'intrigue offre un monde où un *gringo* peut devenir en un clin d'œil un *mexicano* grâce à une simple veste enfilée, où un jeune Mexicain peut devenir un cow-boy, où chacun peut trouver son lieu, son « home » comme le dit la chanson country du début, où les frontières sont des lieux de passages aisés et non des murs. Chacun va devenir autre que celui qu'il était, installé dans la tristesse pour l'un ou dans la petite délinquance pour le second, et renaître en quelque sorte.

Qui est Macho ?

En tout premier lieu, c'est le nom du coq du garçon. Rafo livre fièrement son histoire à Mike. Autrefois faible coquelet, il est devenu un combattant redoutable qui gagne la plupart de ses duels. C'est Rafael lui-même qui l'a élevé, qui l'a rendu fort, qui l'a sauvé. Il est présenté par Rafael comme une part de lui-même ou plutôt comme un idéal, l'image de ce que le garçon souhaiterait devenir. Macho est aussi devenu un animal familier, que l'on prend aisément dans les bras et qui se laisse caresser. Rafael l'a sauvé et Macho sauvera à son tour les deux personnages lors de

l'ultime assaut de l'un des sbires de la mère de l'adolescent. En cet animal la force s'allie à la vigueur et à l'intelligence de la situation. C'est aussi cette vigueur que Rafo offre à Mike à la toute fin du film quand il lui donne le coq, signe qu'un processus s'est opéré en lui et qu'il n'a plus besoin de son coq. Mike en aura peut-être besoin pour accomplir sa vie mexicaine.

Plus tôt dans le film, après qu'ils se sont fait voler leur voiture, Mike et Rafo décident de rejoindre à pied le prochain village. La séquence se clôt sur deux plans en fondu enchaîné qui permettent une légère ellipse temporelle : de dos nous voyons Rafo, Macho entre les deux et Mike qui avancent calmement dans le soleil déclinant. Le fondu accompagne et dynamise l'avancée sereine. Ce plan qui est autant un plan de western qu'un souvenir de fermeture d'un film de Chaplin, fait de Macho la forme animée d'une force qui régénère et qui passe de bras en bras, qui circule entre les personnages. Rafo a appris la survie, Mike lui apprendra la vie.

Macho est aussi le qualificatif de celui qui est fort, sans faille aucune et dont l'orgueil résulte d'une absence apparente de faiblesse. Mike a été un *macho* dans ses spectacles de rodéo et il l'est encore sous les yeux éblouis de Rafo quand il le voit dompter un cheval sauvage. Ce dernier ne peut s'empêcher de s'exclamer : « *Macho !* » Tout cela est d'autant plus savoureux que Mike depuis le début trouve ridicule le nom du coq donné par l'enfant et le désigne comme un *chicken* qui pourrait bien finir au barbecue. De même son discours sur le rodéo dans la

dernière partie du film surprend, le décrivant dangereux et absurde au même titre que la gloire individuelle qu'il génère et tout ce que cela connote de l'esprit américain conquérant le monde sauvage.

La force s'origine ici dans la faiblesse ou dans une profonde douleur. Elle est salvatrice véritablement car elle fait grandir ou rend à la vie. Comme le chant du coq accueille le lever du jour, chaque matin du monde, Macho est un facteur de renouveau, de régénérescence toujours possible.

L'amitié et la confiance : mise à égalité de la jeunesse et de la vieillesse

À deux reprises au début du film, dès la séquence d'ouverture puis lorsque Mike se dirige vers le Mexique, un travelling latéral accompagne des chevaux qui courent et la voiture qui roule parallèlement, sur une route qui jouxte le pré. Le même plan embrasse calmement deux mouvements, deux vitesses, alors mis à égalité, si proches tout en étant si différents. Il y a une forme de réciprocité entre les chevaux et Mike dans sa voiture. Une fluidité gracieuse naît de ces deux mouvements qui se côtoient, parallèles dans le plan, véloces et paisibles à la fois, pris dans la joie d'avancer, avant de se disjoindre. L'aventure de Mike prend les atours du western. Les deux motifs (les chevaux et la voiture) viennent régulièrement dans le film au secours l'un de l'autre, pallient le manque de l'autre, prennent la place l'un de l'autre : la voiture quand on ne peut plus chevaucher, le dressage

quand la voiture est en panne. La mise à égalité, la réciprocité, la circulation des énergies entre ces deux motifs d'où s'originent des mouvements parallèles, sont les lois qui régissent également la relation entre Mike et Rafo.

La première surprise du film pour le spectateur est le caractère de l'enfant. Décrit par sa mère comme un démon définitivement corrompu, il apparaît au contraire juvénile avec son visage joufflu. Le corps de l'acteur, ses rondeurs d'adolescent, son regard qui s'illumine quand le personnage s'enthousiasme, sa volubilité, déjouent nos attentes. Mike n'a pas besoin d'argumenter pour convaincre l'enfant, dès leur première conversation, de le suivre jusqu'au Texas. Par les récits de l'enfant sur Macho et l'éducation qu'il lui a donnée et sur sa vie dans la rue (ou chez sa mère épisodiquement), on comprend, malgré son jeune âge, qu'il est débrouillard, intelligent, qu'il sait endurer la douleur. Certes les combats de coq disent quelque chose de sa dureté, mais ce qui apparaît d'emblée est son ouverture à l'inconnu et à l'aventure – au rêve américain aussi. De même, quand il s'agit d'intimider Mike qui refuse ensuite de l'emmener, Rafo se cache dans son pick-up et lui vole son portefeuille pour le forcer à lui faire passer la frontière. Le catalogue des accusations possibles qu'il formule alors vis-à-vis de Mike est important (et identique à celui de sa folle de mère, ce qui est inquiétant) : viol, maltraitance, enlèvement... Cependant ces menaces apparaissent rapidement plus comme des réflexes, dont sa roublardise et son expérience l'ont rendu expert, que comme de réelles idées à

mettre en œuvre. Il s'est élevé seul, a miraculeusement échappé à la corruption du monde autour de lui, corruption qu'il connaît et maîtrise. C'est lui qui, à la fin du film, les débarrassera des policiers cherchant de la drogue dans leur voiture en leur donnant de l'argent.

Les réelles péripéties du film sont celles de la construction de l'amitié qui lie les deux personnages. Ce qui est en jeu et en péril est la confiance réciproque. Rafo affirme d'emblée qu'il ne fait confiance à personne – tout en acceptant pourtant immédiatement de suivre Mike. Lors de leur premier arrêt dans un café, sur la route du retour, Rafo commande de la téquila, ce que refuse Mike qui, lui, prend une bière. Rafo obtempère et demande un soda. Mike s'absente pour téléphoner, les commandes arrivent pendant ce temps-là. Rafo échange les boissons et boit la bière. Mike le voit faire depuis l'extérieur. Au lieu de le gronder ou de lui dire explicitement qu'il a tout vu, il boit son verre et décline les qualités de la bière mexicaine. Personne n'est dupe (ou presque) et une forme de complicité naît de cet accord. Entente tacite qui sera mise en acte dans la scène suivante pour confondre et neutraliser Aurelio, l'homme de main de Leta aussi violent que grotesque, venu récupérer Rafo.

De fait, Rafo a immédiatement reconnu l'intelligence (il le lui dit) et la bonté de Mike (comme Marta plus tard). C'est le point de départ de sa confiance. Le trajet du retour vers les États-Unis accompagne le mouvement de cette construction, comme leur séjour dans le village où Mike apprend à Rafo à débourrer les

chevaux sauvages. Les ellipses du montage permettent d'aller vite sur les étapes de l'acquisition d'une forme de maîtrise équestre par Rafo. Il se retrouve sur un cheval presque dompté quand au plan précédent on voyait Mike accomplir le même travail. L'élimination des étapes de la formation mène à l'idée que cette réussite est collective et que c'est là l'essentiel : « We did it together » déclare Mike au jeune homme. Les deux personnages, pourtant si différents en apparence, sont à égalité, se nourrissent (voire se guérissent) l'un l'autre.

« *Tu es mon premier ami* » déclare plus tard Rafo quand il se sent trahi par Mike et il lui retire sa confiance après avoir appris la véritable motivation de son père. Quoi qu'il en soit, c'est bien une amitié qui s'est construite entre ce vieil homme et cet adolescent, et qui se confirme à chaque obstacle de leur parcours mais également par leurs réussites communes. Un ami est effectivement quelqu'un qui veut votre bien, qui est désintéressé, qui ne juge pas. La maturité de Mike a rejoint la confiance de l'enfant d'oser l'impossible, d'être dans l'ouvert, de partir à l'aventure. L'amitié n'existe que dans le travail en commun, dans l'action, dans la confiance réciproque, peu importe l'âge. Chacun est le motif du processus de l'autre. Ils apprennent la confiance simultanément, jusqu'à la fin du film – surprenante. Si Mike laisse partir Rafo de l'autre côté de la frontière et retrouver son père, c'est qu'il a confiance en sa capacité désormais de choisir sans lui, de s'orienter en pleine subjectivité, de reconnaître le lieu où il sera heureux quand il aura fait pleinement l'expérience

des deux pays. La vieillesse n'est pas une somme des savoirs – Mike dit clairement à Rafo, que plus on vieillit, plus on se rend compte qu'on ne sait rien. L'ignorance du « maître » est la première condition des possibles pour l'enfant. La vieillesse est une capacité à créer des possibles, en relai.

L'ombre et le soleil : la surprise de l'amour

Le travail sur la lumière dans *Cry Macho* est singulier. La plupart des séquences, notamment au Texas dans la scènes d'intérieur ou à Mexico au début du film, sont particulièrement sombres, et pas seulement parce que les scènes se déroulent la nuit. Le soleil du Mexique par la suite semble lui-même voilé, peut-être un soleil d'hiver sans chaleur intense, et ne rougeoie qu'en se couchant, accentuant d'autant plus l'ombre d'ébène des arbres solitaires. Pour autant, l'obscurité ou la pâleur ne semblent pas être le signe d'un déclin, d'une fin. La picturalité ici n'est pas de l'ordre de celle des vanités, il n'y a pas de réel clair-obscur nous rappelant notre finitude. Cependant la lumière irradie ponctuellement, par éclats : les rayons du soleil s'épanouissent en faisceaux sur la croupe d'un cheval à la lisière de sa silhouette et décomposent la lumière. Un autre plan met en scène Marta et Mike devant la chapelle de Marie où se sont installés Mike et Rafo en attendant de faire réparer leur voiture. Marta leur apporte discrètement un petit déjeuner à l'extérieur du lieu sacré. Mike l'interpelle. Furtivement, alors qu'elle est en contre-jour, un léger déplacement de son buste place son magnifique visage en plein soleil, quelques secondes. Dans les deux situations,

l'éblouissement rend évidente la beauté infinie de la nature, des animaux d'une part, et de l'autre la certitude désormais que la rencontre amoureuse est réelle. Une épiphanie a lieu : non pas une visitation divine mais une promesse d'amour ou d'infini au cœur du monde.

Tout en étant beaucoup plus jeune que Mike, comme lui Marta est veuve et a perdu un enfant – sa fille dont elle élève désormais les fillettes. Cependant ce ne sont pas ces malheureuses ressemblances qui fondent leur histoire. Tout se passe de fait entre les mots ou dans la musique des langues. Ils ne partagent pas de langue commune, Rafo faisant l'interprète pour son plus grand plaisir. L'attention de chacun permet de déceler chez l'autre ses traits essentiels : Marta voit la grande bonté de Mike, à sa façon de dormir sans ronfler, Mike perçoit le réel courage de Marta qui, sans connaître Rafo et Mike, les protège de la curiosité malveillante du shérif adjoint, le houspillant et le chassant de son restaurant. Chacun comprend ce dont l'autre a besoin. Ce sont les gestes bienveillants, l'hospitalité, le partage des rituels ancestraux, qui fondent l'amour, quand les différences d'âge et de culture notamment pourraient paraître indépassables. Le film accorde le thème de Mike, la chanson country de Will Banister, et le thème de Marta, par leur douce tonalité mélancolique mais aussi par la guitare. Par la résonance, l'art ouvre à l'idée de l'universel.

Les deux personnages masculins ne cessent de revenir dans la salle du restaurant de Marta *La Luna* : lors de leur premier arrêt

pour se restaurer et se reposer, puis lors de leur retour après avoir fait demi-tour sur le chemin vers le Texas et enfin à la fin quand Mike revient seul au village. Il y a comme un double mouvement dans les trajets : la ligne plus ou moins droite des routes vers les États-Unis et le cercle ou l'ellipse dont le centre est Marta, son restaurant, son village. Deux scènes de danse se déroulent dans le restaurant de Marta : lors du premier séjour prolongé de Mike et Rafo et à la toute fin du film. La lenteur des mouvements de la danse, loin de toute hésitation, souligne l'intensité de leur subjectivité. Dans la dernière séquence, les fondus enchaînés accompagnant la danse et les tendres baisers de Mike et Marta créent un mouvement infini, suspendu dans l'espace et le temps, comme pour toujours.

Le corps de Clint Eastwood

Tel qu'il en use et surjoue en tant qu'acteur dans le film, le corps d'Eastwood est la vieillesse. Sa voix éraillée, ses longues mains noueuses, ses gestes lents, ses jambes amaigries, la peau très pâle de son visage aux traits tirés : tout dit la faiblesse en apparence – et en réalité aussi. On se dit que les forces vont manquer à Mike pour accomplir la mission et c'est sur ce point que nos craintes se portent. En même temps, ce corps connu du spectateur, ce regard vif inaltérable, accueillent par sédimentation les autres rôles d'Eastwood¹ (en tout cas dans notre mémoire de spectateur) – mais autrement. Il ne s'agit pas d'en voir la somme

¹ Les figures héroïques : cowboy solitaire, amoureux, justicier, chanteur de country, maître de guerre...

mais plutôt la possibilité de nouvelles inventions pour l'acteur. L'élégance est nouvelle, dans la douceur et la mesure des gestes. La fougue de la chevauchée précédant l'accident de rodéo est remplacée par un travail plus méthodique et contrôlé dans le présent. Le miracle du doublage rendant cela possible. Ses mains de vieillard sont encore dextres (il répare le juke box) et semblent magiques comme si un fluide de vie et d'amour transitait par elles. Il donne l'impression de soigner les animaux en les regardant attentivement et globalement, mais surtout en les caressant ou en les prenant dans ses bras. Par ses mains il communique. Il y a une scène particulièrement émouvante dans le film : la rencontre de la famille de Marta. Les petites filles font tranquillement leurs devoirs à une table de la salle du restaurant, Mike et Rafo s'y installent également. L'une des petites filles demande de l'eau à sa grand-mère en langage des signes. Mike intercède et la sert, dans la pleine compréhension de la situation. Elle le remercie en posant sa petite main sur celle de Mike. L'amour et la confiance n'ont pas besoin des mots.

C'est par ce même geste que Marta se déclarera plus tard dans le film, lors d'un dîner. Sa main posée sur celle de Mike, provoquant une sorte de décharge, (comme le ferait pour le cœur un défibrillateur), semble le rendre à la vie. L'inspiration qui suit est profonde – surprenante dans le jeu d'Eastwood. Pourtant cette bouche qui s'est ouverte pour respirer pleinement, puis pour sourire, a aussi révélé la fragilité du personnage, un peu plus haut dans le film : dans la chapelle, Rafo et Mike

discutent, de religion, de Dieu, des générations humaines qui s'engendrent et de la famille. Mike, allongé sur le dos, chapeau sur les yeux, révèle à Rafo qu'autrefois il a eu un fils, décédé avec sa mère dans un accident. L'énoncé des mots s'accompagne d'un tremblement furtif, inédit encore dans le jeu d'Eastwood. La faille est immense.

De façon plus anecdotique, Eastwood montre qu'il peut encore se battre, certes contre un adolescent, et gagner. La lenteur n'exclut pas la vivacité. Il n'oublie pas également de croiser son élégance et les dérangements intestinaux que la rencontre du Mexique rend inévitables. Le vieux corps d'Eastwood n'est pas un corps de petit vieux. Il semble infini en inventions et en ressources. En jeunesse ?

Un film néoclassique

Le film étonne par sa familiarité évidente avec les autres films d'Eastwood et en même temps par sa singularité. Chacun peut reconnaître les échos aux plus beaux westerns et mélodrames d'Eastwood. Inutile d'en faire la liste et d'en expliciter les preuves¹. De même, la rencontre avec la jeunesse criminelle n'est pas nouvelle dans le cinéma d'Eastwood. Le film dispose dès son ouverture des motifs eastwoodiens : des notes de musique égrenées sur un piano, un ample décor naturel, un pick-up d'un autre âge...qui pourraient nous donner l'impression de déjà-vu. Il n'en est rien.

1 Même si le clin d'œil au dernier plan de *Space Cowboys* par le dernier plan du film est aussi improbable que malicieux.

La modernité du film d'Eastwood tient dans un geste soustractif par rapport aux genres. C'est comme si le film soustrayait les attendus du récit, les étapes de la fable du western classique, le romanesque du mélodrame, la violence du film noir, les errances du road-movie, pour s'orienter sur sa propre voie, inventée pour Rafo, et à travers lui pour la jeunesse du monde. C'est bien de ce jeune personnage dont il faut faire quelque chose, pour Mike comme pour Eastwood. Quel ami ou père exemplaire devenir pour la jeunesse dans un monde corrompu ? Les paysages sublimes, les chevaux magnifiques, dormir à la belle étoile, c'est ce qu'offre Mike à Rafo, c'est ce qu'Eastwood nous offre. Eastwood réinvente encore sa manière néoclassique, pour la jeunesse.

Cry Macho est un film néoclassique dans le sens où il convoque les genres hollywoodiens par la typologie des personnages : le western avec le cow-boy solitaire et la fiancée et peut-être aussi le jeune homme un peu délinquant à réorienter ; le film noir et la femme fatale (Leta) ; le mélodrame et ses amants. Cependant les motifs et les topoï (dormir à la belle étoile auprès du feu par exemple) ne composent pas finalement un genre unique et clairement identifiable : le film tient aussi bien du western, du mélodrame et du road-movie (et plus accessoirement du film noir) mais les tonalités généralement associées à ces genres sont lointaines. L'ampleur épique du western, la mélancolie du mélodrame, par exemple, sont discrètes dans *Cry Macho*. C'est peut-être la tension dramatique du film noir ou du film de gangster

qui pourrait être la plus évidente, ponctuellement. Cependant la soustraction ou la dilution relativement rapides des dangers de même que l'humour en atténuent la teneur.

Finalement le film puise son originalité et sa force, dans les sujets corrélés aux genres du western et du mélodrame, en liant la question du pays (et plus discrètement celle de la *frontier*) à celui de l'amour. Le fond biblique présent dans bien des westerns et porté par Rafaël et Marta (aux prénoms bibliques) rencontre ici les conceptions de Mike, sans religion. L'amour de l'autre devrait être la fondation de toute politique.

“Never too late to find a new home”¹

Si le temps biologique existe incontestablement² et marque les corps, les temporalités – subjectives – de l'amitié, de l'amour et de la recherche d'un lieu pour vivre en paix, se déploient bien autrement, en ouvrant les existences à une forme de jeunesse (à une vie qui insiste) chaque fois renouvelée. Par là-même c'est aussi le monde que réinvente le film en posant la question de ce que pourrait être un pays vivable, puisque c'est bien un « *home* » que trouve Mike au Mexique dans le village de Marta – petite ville sans nom dont l'anonymat est une invitation à l'abstraction, à l'universel. C'est une forme de micro-utopie qui se constitue progressivement, où chacun est mis à égalité, où l'entraide gratuite et désintéressée existe, où le partage est la règle.

1 Refrain de la chanson de Will Banister (le thème de Mike)

2 « Je ne sais pas comment on soigne la vieillesse » confie Mike à Rafo quand il s'agit de soigner le chien très fatigué du shérif adjoint.

Le film nous donne à voir et à penser ce que serait un monde sans peur. Les deux scènes de passage de la frontière sont à ce titre formidables (alors qu'aujourd'hui la frontière entre le Mexique et les États-Unis est dans l'imaginaire collectif – et en réalité – un barrage terrible de barbelés et de béton, militarisé). À deux reprises, le spectateur s'inquiète de ce passage. On se dit que la police va créer des problèmes. Le premier passage (dans le sens États-Unis – Mexique) prend un tour comique : le policier mexicain commence par s'occuper des trois passagères sexy de la voiture précédant celle de Mike. Il se montre extrêmement accueillant, les drague aussi bêtement que bruyamment et les laisse passer sans sourciller. Le visage se ferme immédiatement quand il contrôle Mike et lui demande ce qu'il va faire au Mexique. Ce dernier déclare tout bonnement être avec les trois jeunes femmes – ce qui n'amuse pas spécialement le policier (qui le laisse passer malgré tout). L'humour du vieil homme est aussi bien le signe qu'il recèle encore en lui une vraie jeunesse, qu'il est encore fringant et vif (et ouvert à toutes les aventures – celle-ci apparaissant finalement comme plausible après tout). Au-delà de la blague potache, on voit bien que la circulation des gens ne fait en rien vaciller le monde, au contraire. Lors du passage de la frontière par Rafo à la fin du film, les policiers sont inexistant dans le plan. La question de la frontière devient insignifiante, accessoire. C'est bien un monde débarrassé de la peur de la police qu'offre aussi (le village de) Marta – police incarnée par le shérif adjoint Reyes qui semble une menace pour Mike et Rafo.

C'est encore par l'humour que le film désamorce définitivement son potentiel de nuisance supposée. Alors que Mike est consulté pour guérir des animaux, qu'il prodigue des conseils à leurs propriétaires, le shérif arrive avec sa femme. On se dit que Mike va avoir des ennuis pour pratique de la médecine animale illégale, sans licence, quand bien même il agit gratuitement. Finalement on comprend que le shérif adjoint a besoin de l'aide de Mike et que la vraie menace pour lui, pour tous, est la colère de sa femme si leur chien n'est pas rétabli. Le plan sur le visage renfrogné de la femme (totalement désespérée en fait à l'idée de perdre son chien) est tout bonnement hilarant en disproportion à nos inquiétudes. Par le refus des maîtres de voir leur animal vieillir, cet épisode dit aussi quelque chose de l'opinion. Ils préfèrent penser que leur chien est atteint d'une maladie. Souvent la vieillesse est confondue avec la maladie, maladie qui pourrait être soignée voire guérie. Mettre à distance la mort, empêche alors d'envisager la vieillesse comme la conscience heureuse d'avoir pleinement vécu, et de pouvoir éventuellement continuer à le faire.

Le film postule un monde à l'envers en quelque sorte, soit *un monde parfait* où la police est inoffensive, où un vieil homme peut devenir l'ami d'un enfant et l'amoureux d'une femme bien plus jeune que lui. Un monde parfait où l'anglais et l'espagnol sont mis à égalité¹ avec la langue des signes, où l'on peut évoluer sans

¹ L'anglais et l'espagnol cohabitent déjà largement aux États-Unis et se transforment mutuellement.

frontière murée et sans papiers (car c'est bien ce qui arrive à Mike à la fin du film, son séjour durable va faire de lui un sans papier). Le retour de Mike au Mexique, c'est le choix d'un pays vivable. C'est aussi un autre possible que le film affirme : un monde où le Mexique deviendrait paisiblement la jeunesse de l'Amérique du Nord, un renouveau, une sève forte de promesses.

Céline Braud

Chili 1976

Manuela Martinelli

2022

L'éducation d'Ademoka

Adilkhan Yerzhanov

2022

POURQUOI mettre en rapport ces deux films ?

Le premier scrute, en 2022, soit cinquante ans après le coup d'état fasciste de Pinochet, ce que pouvait bien être la vie quotidienne d'une famille sans implication particulière dans l'opposition au régime et à la terreur fascistes. La question qui obsède le film est celle de sa réalisatrice, Manuela Martinelli : « *C'est l'une des années les plus sombres et les plus cruelles de la dictature. Comment imaginer que ce qui se passait dans la rue n'affecterait pas l'espace domestique ? Comment pouvions-nous faire comme si de rien n'était et vivre notre quotidien tandis qu'à l'extérieur les dissidents étaient jetés dans l'océan ?* » L'héroïne du film, Carmen, est une femme d'une classe aisée, venue superviser des travaux dans la maison de vacances de la famille en bord de mer, lorsqu'elle se voit chargée, par un prêtre de ses connaissances, de soigner un jeune homme blessé, qu'il héberge clandestinement. La mise en rapport de ces deux

mondes – celui du consentement silencieux à l’ordre fasciste et celui des jeunes combattants qui lui résistent – est aussi la mise en évidence des tensions entre l’existence protégée d’une femme âgée qui va découvrir les exigences absolues du secret et l’exposition à vif d’une jeunesse qui se bat le dos au mur et ne peut compter que sur des appuis précaires et de hasard. Le film va s’attacher non pas à montrer mais à faire éprouver comment la dictature fasciste empoisonne toute vie, la rend irrespirable : les rapports familiaux, les rapports de subordination, les rapports professionnels, tout est contaminé par l’impossibilité de se porter librement, publiquement, au secours du jeune résistant traqué.

Le second est l’œuvre d’un jeune cinéaste kazakh, Adilkhan Yerzhanov, qu’on pourrait dire fils à la fois de Chaplin et de Godard. *L’éducation d’Ademoka* tourne lui aussi autour d’un couple jeunesse/vieillesse, qui finit par inventer comment se donner réciproquement appui. D’un côté, une toute jeune fille, encore adolescente, Ademoka – appartenant à un groupe de nomades venus du Tadjikistan, qui tentent de survivre, sans papiers, sans statut légal, et constamment pourchassés par la police, dans les marges d’un Kazakhstan à la fois industriel et rural, lieu d’un capitalisme dans lequel les apparatchiks de l’époque soviétique ont trouvé à se recycler. De l’autre côté, un enseignant de lettres, écrivain aussi, clochard alcoolisé et céleste mis au ban de son université, et qui se mue en ange gardien d’Ademoka, avec la volonté de la faire entrer envers et contre tout, et tous, à l’université.

Le premier film résonne comme un avertissement, dans un moment où partout en Europe et dans le monde des organisations fascistes s’emparent du pouvoir ou s’en rapprochent et où liberté leur est laissée de proclamer des programmes identitaires criminels, tel un candidat à la présidence de la République prônant l’expulsion de deux millions de personnes au nom de leur religion, ou telle autre appelant à inscrire dans la constitution l’interdiction des droits sociaux et de certains métiers aux étrangers.

Le second désigne, avec une sobriété et une économie de moyens, mais aussi une drôlerie digne des grands burlesques, l’ignominie de la traque mondiale faite aux sans-papiers et l’exigence absolue que les droits vitaux fondamentaux (ici celui de l’éducation et du travail qui en découle) soient assurés à toutes et tous, en tous points de la terre.

En un sens l’ambition didactique du premier film – au sens fort et large du terme : ce dont il s’agit de faire l’apprentissage – est à l’opposé de celle du second. En effet, dans un moment historique où, au Chili même, le révisionnisme sur l’ère Pinochet gagne du terrain et où toute l’Europe semble avoir oublié l’infamie et les crimes qui ont culminé dans une guerre mondiale effroyable, il s’agit de faire ressentir que sous dictature fasciste un pays pourrait sur pied et que nul ne peut y vivre innocemment. D’où l’importance dans *Chili 1976* de la mise en rapport improbable d’une femme qui est déjà une grand-mère, qui semble vouée aux affaires domestiques et à l’accueil de ses petits-enfants, avec un

jeune hors la loi, Elias, qui lui est d'abord présenté comme un voyou, mais dont elle discerne vite qu'il s'agit d'un résistant. La scène de cette reconnaissance est une des plus émouvantes du film. De l'un à l'autre passe une amitié, presque un amour. D'où aussi que la subjectivité de cette femme, Carmen, est au cœur du film, ainsi que les infinies difficultés et périls qu'entraîne la moindre incursion dans l'action clandestine. Trouver des médicaments, des bandages, pour soigner le blessé suppose de les mendier, et de mentir pour cela, à son propre fils, médecin hospitalier. Établir des contacts avec les amis d'Elias demande d'apprendre à se déplacer sans être suivi. Tandis que, dans la vie de tous les jours, toutes sortes de choses se mettent à faire signe de la terreur qui règne : pendant que Carmen établit une liste de courses à faire sous la dictée de la vieille femme qui est l'intendant de la maison, dans un coin de la cuisine, des ouvriers en train de manger évoquent à mi-voix quelqu'un qui a été pris dans une patrouille militaire et qu'on n'a jamais revu. Un matin où Carmen emmène ses petits-enfants à la plage au bord de l'Océan, en contrebas de la falaise, elle aperçoit un cadavre autour duquel s'affairent des policiers. Un soir où elle s'est attardée dans une course pour le jeune blessé, elle tombe dans un contrôle militaire. Au beau milieu d'un film, la télévision s'interrompt pour diffuser un discours de Pinochet sur le redressement du pays. Et plus Carmen avance dans son engagement pour essayer de sortir le jeune blessé du refuge trop précaire que lui donne l'église, plus les signes angoissants de surveillance se multiplient : une

prise de contact échoue ; pendant qu'elle essaie de retrouver un lien, sa voiture est fouillée. Sur la route elle est suivie par une voiture qui se rapproche et fait de menaçants signaux de phare. Lorsque, espérant la semer, elle s'arrête dans un café, elle tombe sur un homme dont les questions arrogantes et inquisitrices font soupçonner qu'il est un mouchard. Pendant que ses petits-enfants jouent dans une pinède, un individu approche d'elle et, dans sa peur, elle abandonne portière ouverte la voiture d'où elle les surveillait pour les appeler et les chercher. Un énigmatique « voisin » lui rapporte un peu plus tard ses papiers d'identité et de voiture avec le commentaire de « faire attention » à ne plus les perdre, car elle n'aura pas toujours « autant de chance ».

De cette femme, qui n'était en rien politiquement engagée, le film laisse entrevoir pourtant son dégoût viscéral du fascisme, d'abord par une allusion à l'été où « elle a dévissé », « perdu pied », selon ses propres dires. Puis à travers une scène qui la conduit à la nausée quand elle doit endurer de la bouche de la femme du supérieur de son mari à l'hôpital (femme qui pourrait de surcroît être la maîtresse de son mari) un discours sur le besoin que selon ses dires l'hôpital, à l'image du pays tout entier, aurait d'un homme fort.

La bande son remarquable presque entièrement musicale (œuvre de Maria Portugal) a la charge de nous faire partager plus que les émotions de Carmen – quasiment le rythme auquel bat son cœur et la fièvre avec laquelle travaille son cerveau

dans les circonstances successives où elle se trouve jetée. (On lit d'ailleurs, au générique de fin, que ce sont des morceaux qui ont été composés en effet situation par situation, chacun portant le titre de la situation dans laquelle il intervient).

En revanche, dans *l'Education d'Ademoka*, il s'agit de transmettre de la façon la moins emphatique possible le caractère universel de la persécution des sans-papiers, la simplicité des principes qu'il faut mettre en œuvre pour y mettre fin, et les alliances nécessaires pour les porter. Ce qui semble peser comme une montagne sur le monde actuel, il convient en un sens de le ramener à des dimensions simples, élémentaires. Il en va ainsi des deux personnages principaux : Ademoka est une jeune adolescente très ronde, aux cheveux teints en rouge, sur lesquels elle a posé un chapeau jaune, elle est toujours vêtue de bleu et transporte avec elle un sac à dos jaune où elle conserve le petit trésor de ses dessins gribouillés sur des cahiers d'écolier. Cette silhouette porte la figure du sans-papier comme celle de Charlot, avec son chapeau ses souliers crevés sa moustache et sa canne, a composé en d'autres temps celle du vagabond chassé par toutes les polices et tous les propriétaires. Akhav (Achab ?), écrivain et professeur de littérature, mis au ban de l'université, porte en lui des pans entiers de la littérature mondiale, nourriture qui lui est aussi matérielle et essentielle que celle qu'on mange. Il est capable de réciter du Ronsard, de citer Hugo ou *Moby Dick*, et bien d'autres, selon les circonstances. Hommage doit être rendu à l'incroyable acteur qui le joue, Danyar Alshinov, qui le dote de

tics qui le rendent à tout moment imprévisible. Son repoussoir est le sémillant prof d'anglais et d'informatique venu proposer ses services à une clientèle d'étudiantes enamourées – ce personnage exhibant le caractère dérisoire et comique de l'aplatissement intellectuel dans un monde ordonné par le capital.

Le film opère ainsi une sorte de réduction synthétique de toutes les situations en les concentrant sur quelques personnages récurrents. Ainsi, pour montrer l'abjection de la traque policière, point n'est besoin d'images violentes et terrorisantes : deux policiers derrière un bureau au milieu de nulle part barrant une route et signant l'expulsion ou la libération suffisent. Pour montrer le passage des frontières, un trou de lapin sous un grillage suffit. Un campement nomade ? Quelques abris et installations domestiques entre des carcasses d'avion sur un aéroport abandonné. Une rafle ? Une camionnette de police où on force à monter celles et ceux qui ne parviennent pas à s'échapper à temps. La contrainte au travail de mendicité ? Deux voyous descendant de leur voiture pour donner des ordres et menacer. La bureaucratie universitaire ? Une brochette d'enseignants alignés derrière des tables et cornaqués, Kazakhstan oblige, par un ancien apparatchik recyclé dans le capitalisme.

Tout dans ce film est d'une beauté limpide parce qu'il réduit à leur épure les situations les plus dures. De même que la légèreté du personnage de Charlot donnait le courage de voir la misère et d'être du côté des Misérables, de même le cinéma d'Adilkhan Yerzhanov allège et simplifie, en la ramenant à l'essentiel, la très

de dure situation faite aux personnes qui se déplacent pour vivre, trouver une éducation, un travail, se soigner, nourrir leur famille, et auxquelles aucun de ces droits humains fondamentaux n'est reconnu. Et à son tour il donne le courage de voir et de prendre parti.

Chili 1976 s'achève en tragédie : pas seulement parce que les forces de répression finissent par trouver le jeune Elias et le massacrer, mais parce que Carmen fait l'apprentissage épouvantable qu'en un sens, voulant l'aider, et malgré tout le courage qu'elle y a mis, c'est elle qui l'a tué, comme elle le dit elle-même, par une maladresse involontaire qui a probablement conduit les tortionnaires jusqu'à lui. La dernière image du film est atroce. Il ne nous a pas montré le carnage, seulement ses traces, après que tout ait eu lieu. Mais il nous montre en revanche Carmen portant le gâteau d'anniversaire de sa petite fille et devant, une nouvelle fois, dissimuler derrière lui la douleur de n'avoir pas pu sauver de la mort le jeune homme qu'elle a soigné et aidé de toutes ses forces. Il fallait une actrice aussi intense dans sa sobriété qu'Aline Küppenheim pour maintenir cette scène dans un tragique brut, dénué de tout pathos.

L'éducation d'Ademoka s'achève sur une victoire : en dépit de tous les obstacles, Ademoka est acceptée à l'université. Mais c'est à Akhav que revient le dernier mot : rien n'est fini, il faudra continuer à ouvrir des chemins.

Avertir des périls, encourager et alléger, ces deux films contemporains remplissent chacun à sa manière de très hautes tâches. Des films qui montrent, comme l'écrit Alain Badiou dans *Le cinéma comme événement*¹, « qu'il peut exister entre les gens, entre les groupes, entre les objets eux-mêmes, des relations irréductibles aux relations de communication ». Des films dont nous avons le plus grand besoin parce que leur fonction est rien moins que « de reconstruire un présent » qui fait défaut, « de montrer, monter en images l'intensité du présent ».

Judith Balso

¹ In *Voyages mentaux philosophiques*, Collection Résonances, Stilus 2023.

« ...Parce que Godard ! »

À vendredi, Robinson

Mitra Farahani

2022

A^V*VENDREDI, ROBINSON* déplie devant nous une trame inédite, nouée par un montage qui doit peu à la chronologie. Cependant, une correspondance via Internet y prend naissance, dissonante, fragile et même paradoxale, dans une extraordinaire distance tenue entre les deux protagonistes dont la réalisatrice souhaitait provoquer la rencontre : Jean-Luc Godard et Ebrahim Golestan, cinéastes de l'avant-garde des années 60 dans leur pays, la France et l'Iran. Approximativement de la même génération, ils ne se sont cependant jamais rencontrés. Tous deux sont à présent très âgés¹ : Godard, célèbre dans le monde entier – même si certains de ses films restent méconnus –, vit retiré dans sa maison de Rolle en Suisse ; tandis que l'écrivain et traducteur Golestan, cinéaste à ses débuts, dont les films ont été peu diffusés en France, nous est presque à tous inconnu. Il s'est exilé en Angleterre, et demeure depuis quarante ans dans un manoir du Sussex.

¹ Jean-Luc Godard, né en 1930 à Paris est mort en septembre 2022 en Suisse, à l'âge de 92 ans. Ebrahim Golestan, né en 1922 à Chiraz en Iran, est mort en août 2023 dans le Sussex à presque 101 ans.

Projet cher à la réalisatrice iranienne, son tournage débute en 2014 – à l’époque où sort *Adieu au langage* de Godard. Les prises de vues et de sons s’étaleront sur plus d’une année, puis elle consacrera une longue période au montage : *À Vendredi, Robinson* sortira à la rentrée 2022.

Le film s’ouvre à vif sur un écran noir où s’inscrit un générique détaillé, tandis que des sons, des appels ébrèchent le silence, des lueurs et des éclairs : mise en scène opératique à laquelle participe la diction appuyée de Golestan, qui se joue de la nuit, déclame en farsi une fable persane. Nous sommes étrangers dans les échos d’un palais où transite l’ombre du conteur, où surgissent le crépitement des flammes, une gigantesque cheminée, l’orage – et nous sommes intrigués et confiants. La vraie poésie ne cherche pas à égarer, et le film la déclare première – encore plus précieuse « *en temps de détresse* ».

En outre, nous sommes prévenus, le Godard que nous connaissons est un des protagonistes du film, sa voix comme grimée en anglais formule la prédiction d’une telle rencontre. Aussi l’étrangeté de ce *À Vendredi, Robinson* nous rassure, nous enchante même. Mitra Farahani, la réalisatrice, dont la jeune voix s’élève dès le prologue, s’y inscrit en héritière : pleinement entremetteuse – elle a échafaudé la rencontre – et présence vive, elle hantera discrètement le hors-champ jusqu’à la fin du film. D’emblée, à la question « *Pourquoi Godard ?* », elle se contente de cette réponse impériale, au timbre candide : « – *Parce que... Godard !* »

Le pari – un jeu au Présent

Golestan accepte volontiers le jeu et suggère cette règle au départ : c’est qu’il sera question entre eux de cinéma, et précisément de « *Comment l’humanité apparaît au cinéma* ». Plus tard, la voix de Godard lancera depuis l’obscurité de l’écran, un « *Pourquoi pas ?* » plus casse-cou, enchaînant aussitôt une proposition de charpente pour l’aventure : un échange d’e-mails : chaque vendredi avant minuit, l’un envoie un message et le vendredi suivant, l’autre y répond. Voilà d’où est né ce titre, comme un salut amical, « *À vendredi, Robinson !* », accord qui instaure d’emblée une dissymétrie et une égalité entre eux : « *Une correspondance – qui peut-être ne correspondra pas* », suggère et se réjouit sans doute le dialecticien Godard.

Non seulement le film repose sur un pari, mais l’idée du jeu commande de part en part le film, avec deux joueurs aux styles parfaitement distincts.

L’amorce d’une actualité « *Radio Lido* » de la Mostra de Venise de 1961 (celle de *L’Avventura* d’Antonioni) tente de situer le réalisateur Ebrahim Golestan avec son film venu d’Iran, *La Brique et le Miroir*. Mitra Farahani laisse entendre l’engagement politique de l’homme un moment dans le Parti communiste iranien, ses travaux de producteur, de réalisation. Puis elle coupe : « *Non, pas une biographie !* » Par son geste d’interruption, elle marque de façon véhémement son intention de partir du présent et désigne Pasolini comme intercesseur, dont la voix familière

en italien, quasi spectrale dans l'enregistrement, ressuscite le vingtième siècle : « *Io sono una forza del Passato* » – ainsi est-il affirmé la puissance du Présent, seul capable de ressaisir les racines vives du passé.

« *Je suis une force du Passé (...) ou bien je regarde les crépuscules / les matins sur Rome (...), sur le monde / comme les premiers actes de la Post-histoire (...), à chercher les frères qui ne sont plus.*¹ » Le film, à travers la parole du poète-cinéaste² disparu, réinscrit le Pasolini immortel au côté de deux personnages qui ont marqué le vingtième siècle, et du point encore plus ultime de ce qu'augure le Présent de ce sombre vingt-et-unième siècle que nous partageons.

La vraie, l'ultime correspondance, c'est Mitra Farahani qui l'accomplit par le montage. Réalisation finale considérable, si on se souvient que Godard a fourni dans chaque message des documents complètement inattendus et à la fois si liés et disjoints qu'ils constituent une matière cinématographique brute, voire brutale. Ainsi, il est presque impossible, même après plusieurs visions du film, de se souvenir de la succession exacte des séquences. En revanche, ce qui perdure remarquablement au niveau global, c'est l'émotion ressentie en quelques climax singuliers, événementiels : parce que des rencontres ont lieu – instants imprévisibles même si espérés, effets de présent du film – qui incitent à voir et revoir le film.

1 In *Poésie en forme de rose*, édition bilingue, Payot-Rivages poche 2022.

2 Pasolini est né en 1922, à Bologne, la même année que Golestan..

Démêlés de deux personnages avec une canne

Si Golestan est saisi le plus souvent au travail assis à son bureau, on le voit aussi se déplacer en prince dans la splendeur sobre de sa demeure : sa petite silhouette trapue, un rien courbée, semble glisser, même dans l'obscurité. Alerté jusque dans la lenteur, il porte sa canne souvent de façon détachée, ersatz de baguette de magicien, balancier parfois, celui du danseur de corde, ou même serrée sous le bras, comme un parapluie, au cas où. L'accessoire dénote chez lui la prudence autant que l'audace et la fierté du grand âge assumé. La nécessité de son appui n'est jamais pathétique mais guide l'escalade et la descente du somptueux escalier, adoucies par la possible présence d'Ashi, l'épouse complice – et aussi par celle de la réalisatrice, non loin. Derrière les baies immenses veille aussi l'insigne beauté d'un parc. Golestan se sait filmé, et joue l'air de rien. Éclairé de cheveux blancs, son franc visage rasé, bienveillant, alterne avec une barbe neigeuse de patriarche. Sans compromis avec lui-même, dans la maîtrise, il accepte aussi l'imprévisible, le risque : que soient filmées ses émotions, ses remarques, dans le relevé de sa correspondance, et de brèves captures de son intimité.

De Godard, tout le monde connaît l'image, aussi entre-t-il en scène hors-champ : sa toux de fumeur invétéré le précède. Sa voix également, qui résume sa présence : ses aphorismes, ses sentences et grommellements parfois. À l'extérieur, dans une ruelle, il est précédé par la frappe implacable et mate de sa canne – telle

l'apparition de l'Aveugle dans *L'île au trésor*, qui impressionne tout jeune lecteur. Notre seul repère visuel est le bord du chemin cahotant qui progresse vers nous – rythmé par l'essoufflement du cinéaste, qui porte la caméra – on le réalise quand son ombre finit par mordre frontalement le champ. Cette vibration du son et de l'image suffit à livrer l'idée d'une vieillesse pénible pour le corps – quand l'espace se conquiert, pas seulement le temps. Plus tard, emphase et paradoxe propres au cinéaste : aussitôt fabriquée, créée, picturale, l'image fixe de son ombre au chapeau, posée sur le loquet de sa porte, est un véritable « autoportrait » en noir et blanc qui insiste et éclaire le personnage. Sorte de couverture de polar. Liée à cette dimension légendaire, nous apparaît la solitude volontaire du cinéaste – celle d'un homme qui s'enferme aussitôt chez lui, préférant les persiennes closes et la lampe en plein jour. Filmé dans l'ombre – espace fragmenté – l'intérieur de sa maison apparaît d'abord étriqué, sommaire, sorte de tanière d'un ours, ou de n'importe quel vieux. L'escalier de l'étage avec sa rampe en corde rappelle l'agencement d'un navire où l'espace est compté et fonctionnel, entretenu : on sourit de voir Godard prompt à passer un coup de mini-aspirateur de-ci, de-là. C'est Fabrice Aragno qui filme Godard, et nous pouvons deviner, par l'audace des cadres et des éclairages, la précision de leur entente, et une certaine dose d'humour, fruit aussi d'un travail d'équipe. Encore un paradoxe de la solitude, qui n'est pas recouvrable par l'adjectif *seul*. « *Ma solitude reconnaît la vôtre* », confiera plus tard Jean-Luc Godard à Ebrahim Golestan, qui lui, vit avec sa femme.

Le contraste entre les deux habitations, les deux existences, est à première vue maximal, presque sans commune mesure. Et cependant le film les redimensionnera beaucoup, les rapprochera. Les deux personnages ont en commun d'être des travailleurs acharnés, de posséder une farouche intégrité, comme de détenir dans leurs corps usés une dimension athlétique – sans aucun doute un atout lors de leurs séjours respectifs à l'hôpital. En outre, ils sont environnés d'une nature un peu sauvage : le lac suisse peut prendre des allures océanes, et le parc anglais sous le givre, dans une immobilité de tableau, être soudain traversé par des cerfs. En maints endroits l'abstraction et la ductilité du cinéma transfigurent un lieu, font affleurer l'indicible. Dans l'appartement de Godard, un unique rayon de lumière découpe sur un tapis un échantillon des éclats fastueux de toute la Perse. De même l'instant où Golestan, s'adressant à Godard et au monde entier, cite pour son propre compte le poète de *La Bohème* de Puccini, le « *E come vivo ? (Et comment je vis ?)* » et sa réponse joyeuse, l'affirmation : « *Vivo ! (Je vis !)* ». Alors, par une sorte de justice – autre capacité du montage –, la puissance de l'opéra transite sans frontières d'un lieu à l'autre. Godard, comme surpris dans son intérieur, le cigare à la bouche, est aussi ce poète – occupé à trier un monceau de vêtements sortis d'une sècheuse inépuisable. Ses gestes du quotidien ménager sont ainsi frappés de l'idée d'abondance et peuplés de couleurs. Les paroles du ténor, « *Dans ma joyeuse pauvreté / Je gaspille en grand seigneur / les rimes et les hymnes d'amour* », sont d'autant plus émouvantes qu'elles alludent aussi

bien au concret qui tisse la vie ordinaire qu'à l'inestimable des richesses (y compris prosaïques) de l'art – paroles en somme parfaitement ajustées au cinéaste. Ainsi le final « *J'ai l'âme d'un millionnaire* » – tandis que Godard répète à part lui une citation sur la désespérance d'un monde meilleur¹ – raille son dire, et résonne comme un impératif universel de bonheur (et non pas de tristesse), de création, de transmission : il prononce l'égalité des deux artistes, une intense proximité, quelles que soient leurs différences. Parce que tout art est fondamentalement un labeur difficile, endurent et gratuit. Ainsi, l'art du cinéma est égalitaire dans ses fondements, mais aussi dans ses inventions, ses opérations – à l'opposé du naturalisme qui, par son mimétisme, même en prétendant dénoncer l'inégalité et l'injustice, perpétue l'immutabilité du vieux monde, l'état des choses. Autrement dit, le naturalisme au cinéma est affaire de vieux esprits, de cette vieillesse précoce, sans âge, sans plus aucun ressort de jeunesse, incapable de concevoir l'invention de nouveaux possibles.

Montage et fantômes - le cinéma et le réel

Le premier contenu du message de Godard restera comme une surprise absolue, qui laisse Golestan aussi stupéfait que perplexe. De même le spectateur.

Cet envoi est un défi, de celui qui exhibe sa fortune sur la table dès sa première donne. Ainsi le mot forgé par Godard

¹ « *On n'est jamais suffisamment triste pour que le monde soit meilleur* »... (E. Canetti)

de « *Working class* » participe de façon séditeuse au jeu – tel une espèce de bannière du pouvoir des mots, la classe *des mots-roi*, une classe qui se substituerait à la « *working class* » de jadis, celle de l'émancipation des travailleurs, liée à l'idéal politique du 20^{ème} siècle. De la même « *main* » jaillit la carte maîtresse, l'image de la tête aux yeux exorbités de Saturne dévorant son fils. Ce détail de la peinture de Goya, la violence de l'apparition, son aspect repoussant, voire effrayant, le regard même de ce père entre l'horreur et la stupéfaction de son propre acte, traversent tout spectateur. Le film laisse voir la perplexité de Golestan, y compris quant à la longue citation de Godard – ils s'écrivent en anglais¹ – où il est question de « *rédemption* », « *de sa propre mort sagement désespérée* » (...) « *de ne pas conduire cette critique avec des mots qui ont simplement l'apparence de la vie* ».

Or Golestan, tandis qu'il lit dans un anglais à la diction parfaite toutes les paroles du message, parvient mal à dissimuler sa contrariété devant ces documents assemblés. Nous sommes de même interdits devant cette bouche bouchée par un corps impossible à avaler, ou à vomir, devant la noirceur de la tragédie fixée pour toujours dans ce mouvement paradoxal. Quant au texte du message, ardu, combiné à l'image, il se conjugue en une double réaction pour Golestan : luttant pour maintenir la correspondance, il ignore la « *working class* » ; mais au contraire de ce à quoi

¹ Golestan parle l'anglais, et aussi le farsi avec sa femme, ainsi qu'avec la réalisatrice. Il connaît aussi le français. On entend quelques paroles dans cette langue.

Godard aspire, il isole la peinture et y répond par une longue lettre – par des mots, des paroles écrites – selon sa connaissance ample de l'œuvre de Goya, qu'il inscrit dans l'Histoire tragique des guerres, déclinée jusqu'à « *Hiroshima et Nagasaki* ». Il reprend ainsi à sa façon l'idée de Godard des temps tragiques traversés. Il interprète aussi cette bouche asphyxiée de Saturne par l'idée que Godard se retrouve « à bout de souffle ». Cette interprétation, facile en apparence, signale une gêne que Golestan chassera de façon énergique en coupant court avec son propre refus de l'idée du suicide, de l'interruption de la vie – comme ce qui fait cesser l'acharnement et diminue les possibles¹.

Cependant, plus tard Godard précisera sa pensée, le malentendu – entouré de ses outils de travail, devant ses appareils de montage, ses écrans : « *Mais nous sommes vivants – et vous m'interrogez, vous, avec quelque chose qui n'est pas vivant et qui cherche en moi quelque chose qui ne peut pas vivre, et cela est une souffrance. C'est l'angoisse.* » Il est évident que Godard, en acceptant de jouer, a accepté de mettre à disposition des autres quelque chose de *vivant*, c'est-à-dire de trouver hors l'épuisement de ses forces une réserve de jeunesse. Et si Godard entend garder la main dans cette partie, il tient bon sur le cinéma, son cinéma, et bannit le débat d'opinion.

C'est que Mitra Farahani, en ces moments de réception des messages de Godard, où elle est spectatrice également,

¹ Cet acharnement à vivre se retrouve dans l'œuvre de Beckett : toujours fondé, réaffirmé en situation, surtout dans l'amour. Mais Godard parle du point de la vie.

parfois perplexe elle aussi, ne tend aucune perche à son vieux compatriote. On réalise que Golestan connaît fort peu l'œuvre de Godard, et on s'en étonne. Elle se contente de veiller à ce qu'il ne se décourage pas, ce qui apparaît possible à deux reprises : « *Je ne ressens rien...* », « *Je suis complètement à la ramasse* », dira Golestan. Mais à quatre-vingt-seize ans Ebrahim Golestan est un penseur obstiné. La difficulté pour lui, comme pour beaucoup de spectateurs, c'est qu'il cherche à saisir un sens selon une logique qui puise dans des savoirs au lieu de « voir et entendre » ce qui se donne réellement. C'est-à-dire, selon Godard, de dire « *Adieu au langage* », et de *penser en cinéma* la mise en relation de ses moyens multiples, de cette complexité dont il use – au présent, devant nous – pour saisir un réel. Réel porté par l'émotion, qui inclut, s'approprie les autres arts et les détourne. De fait, il existe un malentendu entre les deux hommes. On voit bien par ailleurs qu'il ne s'agit pas d'un débat de générations. Cependant, quel que soit notre regard de spectateur, on assiste à ces dialogues de sourds, de « *lignes parallèles qui ne se rencontrent pas* », et cette dissymétrie même des positions en jeu se révèle enseignante.

« **Je vois ce qu'il veut dire, mais je n'y comprends rien** »

Dans un autre envoi, Godard groupe quatre éléments, qui figurent sur l'écran d'ordinateur sans aucun commentaire (ainsi il tient compte de la tactique de son partenaire) : un collage de Matisse, *La femme en bleu*, un échantillon grossi de l'écriture en farsi de Golestan, une vidéo prise sur le vif avec des ouvriers, et un fragment incliné d'une page de *Finnegan's Wake*.

Autrement dit, il s'agit de considérer ce qui apparaît dans ces quatre cartes comme un hasard du jeu, au creux de la main, de déceler dans cet éclectisme premier une unité possible dans l'élément sensible même : de se placer en étranger véritable – pas celui qui connaît ou reconnaît, mais l'étranger que nous sommes dans ce présent et qui se demande quelles relations établir entre le travail créatif d'un artiste qui a peint et morcelé un corps féminin en repositionnant ses éléments. Ou ce qu'il en est de ces courbes de l'alphabet persan isolées sur une lettre ? Quant à ce travail des ouvriers des travaux publics occupés à souder le bitume fissuré, à rétablir la solidité du sol, qu'en penser aussi ?

C'est tâcher de comprendre, de façon non discursive, comment se compose l'humanité réelle. Ainsi nous en approchons l'idée, non seulement touchés par la similitude formelle des quatre éléments – qui sont eux-mêmes des fragments détachés et libres de ce qui sert à construire. Nous sommes guidés aussi par l'émotion qui persiste après la vision du film – ce qui inclut les questions que se pose Golestan devant nous, et qui traversent notre esprit. Parce que tandis qu'il réfléchit, que son visage cherche jusqu'à l'épuisement avoué, nous apprenons l'art du montage, des relations cinématographiques. Spectateur à distance et totalement impliqué, nous devançons la clairvoyance du vieil écrivain, mais grâce à lui aussi nous comprenons en cinéma, parce que nous ne cherchons plus un sens caché, mais un sens là devant nous, plus simple, plus concret que ce que nous projetions.

Ces ouvriers, tels des Martiens familiers caparaçonnés d'orange, sont nos égaux à la vie rude, aux mains habiles – telles celles du peintre qui réinvente en bleu et courbes déliées l'idée de la dimension multiple d'une femme – ou bien l'écrivain à l'âge vénérable devant nous, qui écrit-pense en formant de sa main – à presque cent ans – les caractères bouclés de sa langue, et qui au présent cherche, cherche à comprendre... « *Là, je suis trop fatigué !* ». Golestan dit sans détours ce besoin de pauses exigées par le grand âge, la nécessité vitale de ne pas courir, d'avancer posément, paradoxalement, de prendre son temps. Et auprès de lui, se devine dans le hors-champ la patience intense de Mitra Farahani.

C'est le quatrième élément, la découpe d'une page de *Finnegan's Wake* – si difficile à lire qu'il n'y est jamais parvenu, prévient l'obstiné Golestan « *J'ai lu toutes les exégèses* » – et qui se met à expliquer comment Joyce l'a composé (il y a quatre-vingts ans) avec des mots bâtis de plusieurs langues. Et cela conduit Golestan vers une intuition qui le rapproche de la nouvelle modernité du cinéma : il suggère que « *peut-être Godard cherche à faire quelque chose comme ça.. ?* », non pas à produire une signification, mais quelque chose d'autre. Et c'est exactement ce qu'il finit par conclure des *jeux* de Godard, affirmant qu'il est vraiment « *playful* », joueur, malicieux, mais « *wisely* », sagement, ajoutant en français « *savamment* », « *knowingly* », de façon avisée. Idée qui est concentrée dans l'exclamation finale

de Golestan : « *Je vois ce qu'il veut dire, mais je n'y comprends rien.* » – qui est pour lui un aveu de demi-impuissance et aussi de reconnaissance, tel l'enfant à qui il suffit de « voir » au sens d'« entendre » ! Tout être capable de jeunesse apprend ainsi : tenir bon sur son émotion.

En retour, le sourire sur le visage de Godard est une résurrection de tout son être – et peu importe si ce contrechamp est dû au génie du montage de Mitra Farahani, à l'écoute infinie dont elle est capable pour conduire son film. C'est la défaite d'une pose de Godard, où vêtu de gris sombre, le profil découpé et le regard sévère, il imitait le modèle de la gravure de Dürer *la Mélancolie* : le réel bonheur d'être entendu, reconnu par un de ses pairs – qui plus est, ce contemporain qui a traversé le grand vingtième siècle « *sur des lignes parallèles (censées ne jamais se rencontrer)* ». Cette reconnaissance par Ebrahim Golestan est l'aboutissement d'un effort si tendu, d'un suspense si intense, qu'elle persiste comme une émotion mémorable du film, parce que la jeunesse de ces deux hommes – différente et égale – y affleure maximalement. On partage ce moment d'éternité. Jeunesses ici en complicité avec la réalisatrice et les spectateurs.

Correspondances

L'écrivain Ebrahim Golestan, praticien de la langue, poète et traducteur, a eu l'intuition du *comment* procèdent les jeux multiples de Godard, c'est-à-dire ses films, son cinéma – qui est si souvent Poème. Il procède par relations, par liens entre éléments

qu'il rapproche, dont il conçoit le montage. Ajoutons : par rimes, par silences, avec des cartons « *Au contraire* », « *Chemin qui ne mène nulle part* », « *Le premier vendredi dans la boîte* », « *Allegro ma non troppo* » : toutes les inventions audacieuses, y compris du cinéma muet, perdurent et ressurgissent autrement. Comme les très gros plans de visages silencieux, les plans larges alternés, comme ces fantômes qui traversaient les murs dans les premiers Sjöström et qui à présent ont aussi la faculté d'habiter tranquillement d'autres murs – comme les envois filmés de Godard projetés dans le salon de Golestan. De même, les rapprochements, les parallèles et les récurrences de thèmes sont nombreux. Ainsi Mitra Farahani, complice de l'illustre malade, tournera le pendant à la vidéo des ouvriers bitumeurs en Suisse, en filmant deux infirmières indiennes anglaises, invitées à poser fièrement dans le couloir de l'hôpital où est soigné Golestan.

Ailleurs, le thème du déshabillage semble naître de cette contemplation du tableau de Piero della Francesca, *Le Baptême du Christ*, envoyé à Godard pour la nouvelle année. Golestan raconte à Mitra Farahani son émotion intense dès son premier regard posé sur ce tableau, il y a longtemps, en découvrant cet homme à l'arrière-plan en train d'ôter sa tunique : une émotion pareille l'étreint toujours, au présent, alors qu'il lui est toujours impossible d'assigner à ce geste une signification, tandis qu'il en décline alors plusieurs. En vérité, l'émotion est composée de ce frottement multiple du sens – ce qui ne signifie pas qu'on est « libre » de s'émanciper du réel de la peinture – de ce qu'on voit

et ressent – car c’est la recherche de la cohérence de l’œuvre qui importe. Et justement, le tableau agrandi à l’écran semble n’avoir jamais été donné avec autant d’acuité (sauf l’original en présence quand c’est le regard alors qui isole des détails, qui pense le montage, la composition). Mais ici par la grâce du cinéma, l’offrande du poète Golestan à Godard et à tous devient une émotion partagée, filmée par Farahani. Ce détail, un instant détaché, appartient pour toujours au tableau, ne peut être pensé sans se référer à l’ensemble. Cette séquence résume pour tous la jeunesse éternelle de l’art, et Golestan touche ici à ce qu’il avait décidé de tenir : qu’il soit question de la façon de *comment l’humanité apparaît au cinéma*. C’est le jeune homme qui se déshabille derrière le Christ, l’air de rien.

Or, comme un leitmotiv, à plusieurs reprises Godard ôte ses pulls, y compris une fois avec une simplicité déconcertante, avant de s’allonger sur son lit pour lire à la lumière d’une mini-lampe. Geste de l’intimité, d’une solitude qu’il met en partage.

Voies croisées : une jeune guide pour *L’art du cinéma*

Mitra Farahani est cette autre voie du film, la guide au sens propre, claire et obstinée, celle d’une jeunesse qui ne juge pas, mais entend, rapproche et éclaircit, et qui respecte absolument le génie singulier de ses pairs. Quel que soit leur propre chemin artistique, elle assume d’être enseignée par eux. La cinéaste, plus proche du cinéma contemporain de Godard, finira par donner naissance à un film merveilleusement didactique. Passionnée tout

autant de littérature, de peinture, de poésie, et des connaissances sans pareilles de son compatriote, elle rapproche les artistes, y compris Beethoven, le musicien qui défie les siècles, et Pasolini, le poète, et les spectateurs à la hauteur de sa jeunesse vive, de la modernité du cinéma, pour susciter et maintenir à travers son film la confiance en la pensée de chacun. Son film, en train de se faire, crée un suspense des relations mêmes, rarement éprouvé ainsi, parts connues et inconnues en partage avec les protagonistes du film, dont elle est en même temps l’actrice. Parce qu’elle s’inscrit aussi comme une des figures du film, par sa soustraction même, Mitra Farahani assume son absence à l’image, autant que sa détermination. C’est elle qui place la caméra, qui assure le filmage dans le palais de Golestan. Nous apercevons son image dans un plan large, son profil fin de médaillon sous son casque de cheveux noir, sa beauté, à travers le regard ému de Golestan, qui l’écoute et reprend sa diction du fragment d’un poème en farsi.

La réalisatrice fait entrer Beethoven dans le film sur ce mode direct : Golestan de profil en très gros plan écoute avec bonheur le vieux Wilhelm Kempff, qu’on voit au piano sur un petit écran, puis le film laisse transiter la musique dans d’autres lieux. Comme pour étayer la conviction de Golestan de s’obstiner à vivre afin de ne pas diminuer les possibles, Farahani met en récit le courage et les épreuves de Beethoven : la maladie, sa surdité précoce, ses échecs publics parfois, puis ses résurrections, la mort repoussée, et les œuvres qui vont surgir, inespérées, grandioses, modernes. Le montage met en correspondance ce qui est la vie intense de

chacun, comme celle du musicien, et les œuvres, c'est-à-dire ce qui survit pour toujours.

Elle montera ainsi, au présent sans transition, un fragment du film de Golestan, *Les Collines de Marlik*, de 1963, où il a saisi une découverte archéologique : on y voit la rondeur d'un crâne dégagé délicatement de la terre – *La belle endormie* » dit le commentaire – par une équipe d'archéologues et d'ouvriers penchés sur lui en cercle comme l'équipe médicale entourant la naissance d'un nouveau-né.

Mitra Farahani filme et monte le film de façon à apprivoiser les fantômes, en affirmant la vie : elle rapproche les siècles. Elle nous transmet l'amour pour ses deux *égaux* si dissemblables, dont la vieillesse est aussi avérée que fondée en jeunesse par la puissance de travail des deux artistes – captivés, soucieux du présent et de l'avenir, même s'ils l'affrontent chacun sur un mode singulier. Cela se donne parfois à la lisière du burlesque, comme l'optimisme de Golestan, sa confiance en la capacité de l'homme « à trouver le bien y compris au cœur de la désolation » ou quand il semble s'échapper de son buste en plâtre à peine retiré (un vrai masque mortuaire), l'air de rien, s'éloignant de dos avec sa canne, tel Charlot : presque centenaire, il désacralise la mort. Ou mélancolique comme Godard, triste souvent, plus proche de l'impénétrabilité d'un Buster Keaton, mais qui ponctue ses apparitions de farces, d'images ou de sons sidérants, de gags et de beauté – signant de son génie la façon qu'il a de désigner ce qui importe de réel dans un monde opaque. Il émane chez

les deux hommes dans leur vieillesse assumée une fidélité à l'enfance, encore plus consciente, affirmée, chez Godard.

Le montage convoque l'amour : le Godard fasciné toujours par le dialogue aussi joué que déjoué des anciens amants réunis du film *Johnny Guitar*; où l'impératif de mentir oblige la vérité des regards. Ou encore l'apparition fugitive d'une femme aimée, le fantôme de l'actrice Anna Karina courant après un homme, dans *Alphaville*. Ou bien le bonheur partagé de Golestan et Ashi : avec un sourire amoureux, il écoute les conseils de sa femme (« *Dis-le en quelques mots ; je les connais tes exemples, abrège !* »). Et la réponse ironique de l'homme avère sa tendresse : « *Je t'ai appelée parce que tu as le don d'avoir un avis sur tout !* »

À travers un montage savant, mais aussi grave et enjoué, sans aucune psychologie ni désir de débusquer l'intime, Mitra Farahani parvient à nous enseigner le poids, la richesse et aussi la relativité du temps, à expérimenter ce qu'il peut y avoir de divin en l'humanité. L'art lui-même est une victoire de la vie, de la jeunesse, sur la mort.

Élisabeth Boyer

**Sur notre site
www.artcinema.org
vous trouverez des textes inédits
les sommaires complets de tous les numéros,
des index par films, par cinéastes, par auteurs,
les textes des numéros épuisés
(N° 1 à 15, 17, 21/23, 24, 25/26, 32/34)**

**Vous pouvez également commander
les numéros disponibles
(paiement en ligne sécurisé PayPal)**