

24 images

24 iMAGES

La grande illusion *Le dernier empereur*

André Roy

Number 37, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22292ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Roy, A. (1988). Review of [La grande illusion / *Le dernier empereur*]. *24 images*, (37), 49–51.

LE DERNIER EMPEREUR

La grande illusion



Pu Yi (Richard Vuu) au chevet de la vieille impératrice douairière (Lisa Lu)

André Roy

Faut-il s'étonner qu'après six ans d'absence sur les écrans Bernardo Bertolucci nous revienne avec un film historique, superproduction de 25 millions de dollars? On peut répondre oui ou non, mais là n'est pas la vraie question. Elle suscite tout de même moins d'appréhension que celle-ci: comment un cinéaste dont l'œuvre malgré ses faiblesses demeure passionnante, se tirera du guépier de la superproduction historique — surtout si on se souvient de son **1900**? Tombera-t-il comme alors dans la haute stylisation en violentant les événements et dégringolera-t-il dans le pompérisme? On sort heureux de la projection du **Dernier empereur**, rassuré sur un cinéaste qui a su, face au spectacle à grand déploiement et à la machinerie lourde de la grosse production, privilégier sa réflexion sur l'Histoire et préserver sa singularité.

homme ridicule, en passant par **La stratégie de l'araignée** et **1900**, Bernardo Bertolucci a envisagé les événements historiques à partir de l'itinéraire d'un ou de deux individus; dans **1900**, c'était toutefois moins celui d'Olmo et d'Alfredo que celui de tout un peuple, d'où l'échec du regard trop vaste et didactique sur quelque chose — le peuple, la masse — qui ne peut être une figure à laquelle peut s'attacher le spectateur. Ici, il se concentre sur un individu pris dans les pièges de l'histoire avec un grand «H», Pu Yi, dernier empereur chinois, et quelques autres personnages, circonscrivant son récit dans trois ou quatre lieux importants (la Cité interdite, la prison, l'hôtel, etc.). Ce qui peut paraître contradictoire, l'Histoire semblant commander multitude de figures et de lieux, mais cette méthode a permis d'apporter un poids d'intensité et une épaisseur à une entreprise (la superproduction) difficilement gérable cinématographiquement parlant.

Une psychanalyse forcée

Rappelons la trame de cette fresque: un petit prince âgé de trois ans est arraché à sa famille pour être porté devant le chevet de la vieille impératrice douairière Tsheu-Hi, retranchée dans la Cité interdite. Nous sommes en 1908, quatre ans avant la promulgation de la république et l'abdication de la dynastie mandchoue. En 1924, l'empereur est délogé de la Cité interdite où il vivait comme au Moyen Âge, traité comme un dieu par ses courtisans et ses 3 000 eunuques. Puis les événements se précipitent, le Japon occupant la Mandchourie et aidant Pu Yi à constituer un État sous le nom de Mandchoukouo qui perpétuerait la dynastie mandchoue. Puis c'est la guerre qui se termine par Hiroshima. Pu Yi, prisonnier des Soviétiques, est rappelé en terre chinoise au lendemain de la Grande Marche qui a porté Mao au pouvoir. Après dix ans dans un camp de rééducation, il obtient son

Du **Conformiste** à **La tragédie d'un**

pardon et devient horticulteur au Jardin botanique de Pékin, simple citoyen chinois.

Voilà la trame historique, mais la structure du film est plus rusée. En fait, nous retrouvons dès le début le dernier empereur, déchu, au moment où il arrive au camp de rééducation communiste. Les flash-back procéderont des dix années de réclusion forcée de Pu Yi, années où il doit écrire sa vie et faire son autocritique mais qui peuvent se comparer à une analyse à partir de laquelle le passé resurgirait à la mémoire dans ses moments douloureux. Les événements y trouvent et nouent leurs fils et doivent révéler les traumatismes. Comme l'a indiqué Bertolucci dans un entretien, cette «psychanalyse forcée» qu'est la rééducation doit dévoiler une vérité: les soubresauts de la vie des individus renvoient à ceux de l'Histoire dont les retournements assurent pérennité et mutation. Pu Yi prend conscience, au fur et à mesure de son retour sur le passé, de son être-là à travers les situations différentes vécues par lui et ses acolytes.

Si le souvenir est une succession de chocs affectifs, d'événements qui ont amené déchéance et dégradation, le temps, lui, établit un rapport de signification entre petits et grands moments. Comme dans la remémoration en analyse, la conscience sera soumise à un jeu de métaphores et de métonymies. Le retour sur soi et l'autocritique deviennent une façon pour Pu Yi de s'ouvrir sur le monde extérieur, lui qui a toujours été enfermé. Le travail de la mémoire est régression dont on doit un jour sortir vainqueur; Bertolucci le montre très bien quand à la fin Pu Yi voit un enfant de trois ans gravir le trône que lui-même avait gravi près de 60 ans plus tôt. La scène, qui boucle le film, est empreinte de sérénité, si différente du brouhaha qui caractérisait le début; Pu Yi a compris que l'Histoire change dans sa pérennité.

L'enfermement

Cette permanence est justement illustrée par une métaphore, celle de l'enfermement, qui court tout au long du film. Prisonnier, Pu Yi l'a toujours été: de son règne dans la Cité interdite et de son exil dans l'état vassalisé par les Japonais, le Mandchoukouo, jusqu'au camp de rééducation des communistes. Inconscient, il ne se rend pas compte que tout empereur qu'il est, il ne jouit d'aucune liberté. Ainsi avec sa belle bicyclette, offerte par son précepteur R. J. (interprété par un superbe Peter O'Toole), signe occidental presque scandaleux dans une Chine moyenâgeuse, il ne peut franchir les portes de la Cité interdite. Même sa vie de play-boy durant la période du Mandchoukouo est limitée par les murs d'un hôtel, dont l'ar-



Le précepteur britannique (Peter O'Toole) et les eunuques de la cité interdite



Pu Yi (John Lone) prisonnier de son règne dans la cité interdite

chitecture pompeuse et glacée rappelle celle des années Salò, du fascisme italien du *Conformiste*. Sa liberté est fautive et fait de lui un fantôme, une marionnette que l'Histoire ballottera d'autant plus.

Prisonnier à la fois volontaire et involontaire, Pu Yi habite les divers lieux, qui constituent son enfermement, comme un cocon rassurant. Arraché violemment à sa mère pour être porté sur le trône en tant qu'héritier du Grand Dragon de la Chine éternelle, il vivra cette séparation comme une blessure profonde qui le marquera: sa vie d'enfant subira alors une coupure dont il ne se relèvera jamais. Toujours avec notre référence à la psychanalyse, nous pouvons dire que la vie de l'empereur (bébé, enfant, adolescent et adulte) est placée sous le signe du manque, d'un vide à combler — qu'illustrera d'ailleurs

la belle scène, fébrile et lente à la fois, où Pu Yi, enfant en pleine détresse, tète le sein de sa nourrice.

Pu Yi est sans mère (le précepteur et les eunuques en sont en quelque sorte la substitution) comme sans patrie. Comme il sera plus tard sans enfant. Marié à deux femmes, qui rappellent les couples féminins du *Conformiste* et de *1900*, il vivra comme un autre trauma l'assassinat d'un fils dont il n'est pas le père (elliptique, la scène est terrifiante).

Un homme ridicule et tragique

Toute sa vie est ainsi tissée d'événements incontrôlés que renforce l'Histoire. Destin dérisoire pour un Pu Yi en pantin sans volonté ni inconscient, dont les moments de révolte apparaissent aussi absurdes

que ridicules. Cette absurdité et ce ridicule qui l'accablent rendent pourtant tragique son destin; nous sommes vraiment plongés dans «la tragédie d'un homme ridicule». **Le dernier empereur** est **La grande illusion** chinoise d'un personnage dont la puissance est aussi irréelle que son pouvoir. Le royaume de Pu Yi est imaginaire, la Politique et l'Histoire le révélant tel en tant que forces objectives en lutte pour ainsi dire contre les forces obscures (inconscientes) de l'individu. La Politique et l'Histoire, c'est la désillusion, l'intrus qui fait irruption comme le chien dans un jeu de quilles. Elles sont la vulgarité, le degré zéro de la réalité comme le montre la scène de tennis interrompue par les militaires de la nouvelle république de 1924.

rain encore une fois mais piégé politiquement.

Forces négatives, la Politique et l'Histoire incarnent parfaitement ici le principe de réalité contre le principe de plaisir. Elles viennent déchirer le cocon dans lequel vivait Pu Yi, rappelant le premier arrachement, celui d'avec la mère. C'est cette réalité, à laquelle il ne peut rien comprendre, qui le surprendra dans sa vie de monarque fantôme du Mandchoukouo; il sera puni pour une double trahison: parce qu'il est allié des Japonais et parce qu'il vit en Occidental. Chaque fois elle l'enfoncé encore plus dans la déchéance (thème bertolucciien entre tous s'il en est un).

La dialectique ne naît pas d'un affrontement, mais de la contamination d'un élément dans un autre: l'Histoire dans la vie individuelle. Cette corruption d'un destin singulier est montrée en douceur, comme à voix basse, lentement. Le rythme est donné par les mouvements de caméra, amples mais jamais étirés complaisamment; il y a là une façon risquée de casser la beauté des plans qui risquait de fétichiser les corps et les décors. L'image n'est jamais hypostasiée; sa beauté s'ouvre sur d'autres beautés. Ainsi ce fameux rideau jaune soulevé par le vent qui attire Pu Yi enfant: il laisse découvrir les milliers de serviteurs agenouillés dans la cour de la Cité interdite (scène impressionnante). Lorsque le petit empereur s'approche du drap jaune, fasciné, il découvre ce qui était caché: belle métaphore sur le visible qui fait apparaître l'invisible — une sorte de surimpression faite avec des moyens du bord comme le cinématographe à ses débuts.

Il me semble que cette scène est caractéristique de l'attitude du cinéaste face à son sujet et au défi de la superproduction: il est humble. Fini ici le Bertolucci qui voulait donner une leçon d'Histoire avec son **1900**, sûr de son point de vue. Il avance à petits pas, ne bousculant pas inutilement la chronologie mais la complexifiant en des moments clés qui s'intègrent parfaitement dans la totalité temporelle (les flashes-back sont échelonnés sur les dix ans de réclusion de Pu Yi).

S'il fallait beaucoup d'humilité — et probablement beaucoup de plaisir à raconter une histoire, à se faire ici conteur —, il fallait également une grande force pour maîtriser la machinerie d'une superproduction: longue préparation, tournage étalé sur six mois, histoire (celle de la Chine, encore mystérieuse pour l'Occident), casting occidental et oriental, etc. Les moyens mis en œuvre pour un film de deux heures quarante tenaient d'un défi — qui a souvent failli (comme le montre par exemple le dernier Cimino, **The Sicilian**): que le cinéma soit gagnant à la ligne d'arrivée. C'est ce qui s'est heureusement produit avec **Le dernier empereur**, point culminant de l'œuvre entière de Bernardo Bertolucci. □



Pu Yi, une marionnette ballottée par l'Histoire



La tentation des paradis artificiels pour Joyau Oriental (Maggie Han) et l'impératrice Wang Jung (Joan Chen)

C'est l'épingle qui crève la bulle: Pu Yi sera expulsé du nid rassurant de la Cité interdite pour devenir la marionnette des Japonais dans le Mandchoukouo, n'ayant pas plus de pouvoir qu'avant, faux souve-

Un singulier destin

Entre passé et présent, enfermement et liberté, homme ancien et homme nouveau, pérennité et mutation, enfant et adulte, père et mère et leur substitution, entre deux femmes (les deux épouses, etc.), telle est la dialectique du film qui compose une structure binaire très serrée. Mais cette dialectique n'est jamais manichéenne parce que c'est la figure de l'individu Pu Yi qui importe pour Bertolucci. La fresque historique est métamorphosée ici en peinture intimiste. Malgré les foules et les événements qu'il appelle, le film est concentré autour de quelques personnages seulement (ce qui évite le réductionnisme et le schématisme de **1900**): outre l'empereur, il y a la nourrice, le précepteur, les deux épouses, l'officier japonais et le rééducateur communiste.

LE DERNIER EMPEREUR

Italie-Angleterre 1987. Ré.: Bernardo Bertolucci. Scé.: Bernardo Bertolucci et Mark Peploe. Ph.: Vittorio Storaro. Mus.: Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su. Mont.: Gabriella Cristiani Int.: John Lone, Joan Chen, Peter O'Toole. 165 minutes, couleur. Dist.: Cineplex Odéon.