

Les innocents

Michel Beauchamp and André Roy

Number 38, Summer 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beauchamp, M. & Roy, A. (1988). Review of [*Les innocents*]. *24 images*, (38), 54–56.

LES INNOCENTS

par Michel Beauchamp

Le romanesque sur la scène du présent

D'entrée, dans le cinéma de Téchiné, davantage que de mise en scène il est question de forme, de ce «goût de beauté» qui habite le cinéaste. Préoccupation stylistique qui rejoint une conviction très ancrée d'un cinéma tourné vers le spectateur, sans griffe apparente d'auteur, héritier d'un cinéma populaire dans la veine du grand cinéma français d'avant l'ère de la qualité française décriée par la Nouvelle Vague. Dans le bagage cinéphilique et littéraire du cinéaste, on retrouve aussi bien Vigo et Carné que Faulkner et Dostoïevski. Le programme annoncé n'a donc rien de mineur, l'entreprise du cinéaste balaie de larges pans de l'histoire du cinéma, sans visées dénégatrices, dans un esprit d'aboutissement, dans un état d'innocence mesurée propice au rétablissement d'un cinéma magicien.

Mais Téchiné n'avance pas les yeux bandés. Son projet d'un cinéma global est fondé sur une nostalgie féconde qui n'admet pas le décalque, et s'il se réclame du romanesque, c'est pour le projeter sur la scène du présent où se livre chaque fois une véritable tragédie contemporaine. Cette ambition de travailler sur le débordement, sur des histoires où il en advient toujours «trop», renvoie au souci plastique du cinéaste, à son incessant combat avec la forme. Une forme dont la qualité presque délictueuse tendait également vers un débordement de beauté, jusqu'à *Hôtel des Amériques*, tournant de l'œuvre qui a rectifié le parcours de Téchiné et l'a mis en piste pour les trois œuvres suivantes, autant d'étapes, sur le mode ascendant, vers la maturité (en excluant *La Matiouette* et *L'atelier*, deux œuvres de commande pour la télévision française dont on dit le plus grand bien).

Hôtel des Amériques devait sonner le glas d'un style très affiché, une sorte de dispositif de l'image un peu désincarné, frisant le maniérisme, antinaturaliste toutefois mais détaché d'un cœur fictionnel dense. Encombré par son talent, Téchiné

révèle dans *Barocco* et *Les sœurs Brontë* ses obsessions cinéphiliques, qu'il délaïsse avec *Hôtel des Amériques* où il essaie malaisément de soutirer d'une histoire tenue un effet de tourmente. Incomplètement réussi, le film porte en lui le germe de la réussite des films à venir, car Téchiné y résoud l'énigme de la beauté qui le poursuit en trouvant où loger sa muse. Désormais, elle accompagnera le film sans le brouiller, enveloppera l'œuvre, lui consignait sans honte sa facture (comme on dit simplement «Quel beau film!»), sans charger l'image de sens, sans exposer son inquiétude ni inquiéter le spectateur dont Téchiné recherche toujours l'adhésion.

Libre, le cinéaste affronte dès *Rendez-vous* la tempête, celle des sentiments déchaînés dont la mise en scène se charge de juguler le flot en jouant sur le temps. Sur la temporalité plutôt, car le romanesque vient bouleverser tout repère chronologique et procède à la dilatation ou la contraction de la durée, en toute liberté. Ce qui détermine le récit, c'est le réseau des sentiments entre les personnages, les liens inextricables qui les brident et les propulsent dans l'intemporel, lieu prédestiné des fables. Sans aucune concession au réalisme, le bloc des trois derniers films du cinéaste donne la primauté aux êtres, regroupés en trio ou en quatuor, êtres secoués par l'ampleur de leurs sentiments et dont la vive trajectoire est comprimée dans le film au risque de le faire éclater. Autour d'une rencontre décisive (Nina avec le fantôme dans *Rendez-vous*, Lili avec le bagnard dans *Le lieu du crime*, Jeanne avec Saïd et Stéphane dans *Les innocents*) se nouent les destins, dans une précipitation et une fureur dont Téchiné trouve le modèle dans la tragédie antique (un extrait d'*Antigone* est cité en épilogue des *Innocents*).

Si *Les innocents* est le plus beau film de Téchiné, c'est parce que le cinéaste porte encore plus loin son désir de transférer la vie par le romanesque, qui s'em-

pare ici d'un événement relevant du fait divers pour l'investir d'une dimension allégorique. Car on pourrait parler d'un simple mélodrame social si la sensibilité du cinéaste n'avait saisi, d'abord par la stupéfiante justesse du titre, les motifs de la haine qui court dans la petite ville méditerranéenne. Ce qui nous est progressivement révélé, c'est un arrière-plan politique où sont fomentés des complots d'extrême-droite auxquels Stéphane a participé avec une conviction douloureuse, geste qui suscite la vengeance de Saïd à son endroit. Jeanne débarque dans la ville pour retrouver son jeune frère sourd-muet, et est aussitôt happée par les deux acteurs du drame. En position d'innocence devant leur portée symbolique, elle ne peut qu'aimer les deux, seule face au mutisme, celui du corps de Stéphane, brisé, émergeant d'un long coma à la suite de l'attentat, marqué d'indécidabilité et d'innocence coupable; celui de Saïd, double ennemi de Stéphane que le racisme a fait taire. Incompatibles et pourtant coexistants, l'arrivée de Jeanne déclenche leur inévitable parcours vers la mort.

Si *Les innocents* est le plus beau film de Téchiné, c'est aussi parce qu'il emprunte une voie moins sûre et ne se laisse pas figer dans un système dont *Le lieu du crime* marquait l'aboutissement. Moins tenu que ce dernier, *Les innocents* dérive, sa structure narrative est plus lâche et le cinéaste assume pleinement le parti pris difficile d'un filmage frontal et scrutateur, jouant sur la plénitude du plan plutôt que son parasitage. L'écran est le théâtre du drame, la perspective est réduite, les lieux sont autant de montées et de descentes, de la ville, de la salle de spectacle où, dans la scène centrale, se joue le cœur du film sur fond de musique symphonique, une voûte étoilée comme décor. Les corps silencieux de Jeanne, Saïd et Stéphane s'y meuvent, cherchant une manière d'être présents au monde. □



Alain (Stéphane Onfroy) et Jeanne, (Sandrine Bonnaire) celle par qui la tragédie arrive.

LES INNOCENTS

par André Roy

Tragédie pure

Unité d'action, de temps, de lieu. On connaît ces trois lois de la tragédie classique, que le cinéma d'André Téchiné, depuis *Rendez-vous*, semble de plus en plus respecter. Mais ce respect n'entraîne pas le film dans une mise en scène traditionnelle, loin de là. Le cinéma de Téchiné est beaucoup plus moderne qu'il ne le laisse croire en apparence.

Comme dans la tragédie, *Les innocents* offre une histoire de fatalité, de destin et de mort. Jeanne (Sandrine Bonnaire) est une sorte d'ange noir qui provoquera la mort sans le désirer, ramassant en elle le destin de tous les autres. Son arrivée dans une «ville blanche» (une ville du sud de la France est le lieu unique) ravive une brûlure ancienne, réveille la haine — plus proche que jamais de l'amour —, ressuscite presque les morts. Ou, plutôt, ressuscite par deux fois un mort comme le mon-

trent si bien la scène de la rencontre avec Stéphane (Simon de la Brosse) sortant de la mer et lui racontant qu'il revient de loin (un coma à la suite d'un attentat) et la dernière séquence du film quand il tente de se relever alors qu'on le croyait déjà mort.

Jeanne est l'instrument du destin mais un instrument actif, ne découvrant pas un secret à la façon d'un inspecteur, mais le révélant à la façon d'une photographie dont les sels sont activés par les acides. Elle qui était venue voir et chercher son frère sourd et muet, noue tous les liens d'un drame ancien pour en faire surgir un plus terrible encore. Dans sa quête de la vérité, elle y perdra si on peut dire des plumes, perte littéralement symbolisée quand elle jette ses vieux vêtements à la poubelle et se fait couper les cheveux. Elle y perdra aussi deux amours: Stéphane et Saïd (Abdel Kechiche).

En fait, Jeanne ressemble plus à une sainte qu'à une innocente; ce qu'elle constate autour d'elle est un monde de haine, de mal. Pour ce faire, Téchiné élargit son histoire à un contexte social précis (le racisme en France et les exactions de l'extrême-droite), donnant ainsi à son récit une résonance supplémentaire. Rappelons que Saïd est un maghrébin. Mais cet arrière-plan politique, plutôt que de jouer sur le stéréotype ou la caricature, singularise encore plus les personnages; ils sont plus complexes et plus contradictoires que jamais chez Téchiné: plus que jamais chargés d'affects.

Jeanne est jetée dans la mêlée, dans une fosse aux lions, dans un milieu dont elle ne connaît pas les lois. Elle est le détonateur du drame, celle par qui la tragédie arrive, à la fois impuissante et déterminée (Téchiné a une façon de filmer Bonnaire, en la rendant fragile sous sa dureté). Mais

si Jeanne déclenche le drame, faisant se confronter d'anciens ennemis (Stéphane et Saïd), elle n'est pourtant pas, comme on pourrait le croire, le personnage central du film. Cinq personnages principaux sont mis en scène: outre Jeanne, Stéphane et Saïd, il y a Klotz (Jean-Claude Brialy en chef d'orchestre homosexuel extrêmement émouvant) et Alain Stéphane Onfroy, le petit frère de Jeanne). Cinq protagonistes qui tressent un nœud inextricable de rapports, cinq monades, cinq blocs d'intensité différents.

Chacun est traité sur un même pied d'égalité. Qu'il soit d'extrême-droite comme Stéphane ou homosexuel comme Klotz, le cinéaste n'est jamais envers eux méprisant ni jamais condescendant (comme il aurait pu l'être avec le maghrébin Saïd). En ce sens, il a tiré de Hitchcock (lui qui était si préoccupé de garder son public jusqu'à la fin du film) cette grande leçon: que tous les personnages, principaux comme secondaires, doivent être aimés par le réalisateur, même les méchants. (Parenthèse ici: c'est pourquoi, par exemple, j'ai été si sévère envers *Le déclin de l'empire américain* parce que je trouvais que Denys Arcand flouait froidement tous ses personnages, signe qu'il ne les aimait pas.) Il y a là, dans cet équilibre entre les personnages, dans cet amour que leur porte Téchiné, ce qu'il faut bien appeler un point de vue moral, qui donne aux *Innocents* ce surcroît d'émotion, inestimable et nécessaire au cinéma. Cet auteur rappelle que l'esthétique est une affaire d'éthique.

La tragédie ici — comme celle des précédents films de Téchiné — se fonde sur la rencontre, croisement de trajectoires qui prend la forme d'une collision. Dès le début, il y a entre Jeanne et Saïd collision — que le scope par sa largeur illustre magnifiquement —, quelque chose qui tient du hasard, de la volonté et du destin, mouvement d'agressivité et d'offensive (lui, la connaît par une photo). Dès le début le film trouve ainsi son énergie, sa vitesse de croisière, une vitesse d'exposition en accéléré. Comme Jeanne, le film fonce déjà à toute allure, bougeant sans cesse, tremblant, court-circuitant tout. La multiplication des personnages aidant, le spectateur est entraîné dans une spirale, une histoire littéralement vertigineuse. Si on a parlé à propos de Téchiné de romanesque, c'est que justement le récit tient chez lui d'une avidité narrative, est porté par une dépense diégétique. Le film est un maître-mot où chaque protagoniste a une énergie à décharger, où chacun vit à tout prix avant la mort (comme toute tragédie, *Les innocents* est placé sous le signe de la mort.)

Cette vitesse unit et dissout le couple, qui peut être multiple: Jeanne-Stéphane, Jeanne-Saïd et, antérieurement, Stéphane-Saïd (car le film fait apparaître l'histoire à peine voilée d'un amour homosexuel dont le personnage de Brialy est le signe évident). Mais qui dit vitesse dit temps (nous arrivons à notre troisième vecteur de la

tragédie). Un temps comprimé, contracté, brut, qui a beaucoup moins affaire avec l'ellipse qu'avec le parti pris physique de la rencontre. La rencontre ne laisse pas de place; comme elle abolit l'espace entre deux personnes, elle annule le temps. Ce temps est énigmatique; on ne sait pas très bien si le film se déroule sur plus d'une journée. Ramassé, il défait toute linéarité; il a fonction de creuset; chimique, il produit ce mélange complexe de différences et d'affects chez les personnages. Il nourrit les contradictions des individus, maintient la tension et la violence, impose une très grande fluidité à la narration (on peut dire que tout coule de source, tant la main de Téchiné est ici très sûre).

Le temps, moment de transformation et de transfiguration, par lequel chacun change et n'est plus le même, fait passer de l'innocence au mal, de la vie à la mort. Il révèle chacun à lui-même. Il est une explication permettant de comprendre cette histoire complexe, enchevêtrée des *Innocents*, mélange d'utopie (par exemple, Alain nageant vers l'Afrique) et de culpabilité (il y a eu avant tentative de meurtre de Stéphane contre Saïd, qui s'en est sorti par un coup de couteau qui a plongé Stéphane dans le coma).

Ce temps-vitesse, qui permet la réunion et l'éclatement, repose sur un contraste filmique: le travail de la caméra et de la photo, du scope et du plan-séquence, de la largeur de l'écran pour une histoire intime et de la supposée lenteur du plan-séquence. Les mouvements de la caméra ne vont pas d'un personnage à l'autre mais les accrochent comme ils accrochent tel objet sur une table (presque un insert) ou une action en arrière-plan (comme la place où l'on danse et que traversent, dans leur poursuite, Stéphane et Saïd). Les travellings unissent et séparent (la rencontre Stéphane-Jeanne-Saïd dans la salle de concert, moment magique avec son noir, les silhouettes découpées sur un fond de scène étoilée). Ils font entrer les uns et expulser les autres selon l'action. Ils font également entrer le hors-champ qui est à la fois l'arrière-plan social et le drame qui a déjà eu lieu avant. Le mouvement physique de la caméra est indissociable du temps de fusion des sentiments, du croisement des destins, de la coexistence de la lumière solaire du Sud et du climat noir de la nuit citadine qui favorise la mort.

Les innocents est tout mouvement (un critique a parlé de mouvement du cœur et de la caméra). Je dirais, moi, que tout est mouvement de beauté et d'émotion, et ce, à l'état pur, incadescent. On en sort (vous excuserez ma métaphore mais elle est exacte) brûlé. □

LES INNOCENTS

France 1987. Ré.: André Téchiné. Scé.: André Téchiné, Pascal Bonitzer. Ph.: Renato Berta, Mus.: Philippe Sarde. Mont.: Martine Giordano. Int.: Sandrine Bonnaire, Simon de la Brosse, Abdel Kechiche, Jean-Claude Brialy, Stéphane Onfroy, Tania Lopert. 96 min. Couleur. Dist.: Cinéma International.

L'Histoire se répète

A l'heure où les Américains font de Rambo et Oliver North des héros nationaux, voilà un film étonnant qui bouleverse singulièrement les données de notre conscience politique. *Walker* est à coup sûr un événement, à la fois par l'ambition de son propos, par l'excès qui préside à sa mise en scène et par l'originalité de son sujet.

Le scénario est basé sur l'histoire authentique de l'Américain William Walker¹ qui, au siècle dernier, s'est fait nommer président du Nicaragua. Ce mercenaire, dont la présence au Nicaragua servait à défendre les intérêts des investisseurs américains, est aujourd'hui un personnage oublié des livres d'histoire, sans aucun doute parce que son entreprise avait échoué. Il voulait, disait-il, apporter stabilité politique et démocratie en Amérique latine. Il n'y a mené que violence, guerre et dictature.

Malgré les apparences, *Walker* n'est pas la simple biographie d'un homme qui s'empara du Nicaragua par les armes. À travers le portrait de William Walker et le récit de son expédition, Alex Cox, qui démontre une fois de plus un goût marqué pour la provocation (après *Sid and Nancy* portrait hyperréaliste de deux marginaux et *Repo Man* mélange peu banal d'observation sociale, de fantastique et de film d'action) réalise plutôt une critique historique de la présence et de l'ingérence américaines en Amérique centrale. Son message, bien que métaphorique, est clair: les Américains agissent aujourd'hui de la même manière qu'ils le faisaient il y a plus d'un siècle.

Au lieu d'une reproduction à peu près réaliste, comme dans *Missing* de Costa-Gavras, Cox préfère la déformation satirique et fantasmagorique de la réalité nicaraguayenne. Il donne à son film les allures d'une satire grotesque et absurde, imaginaire, au parfum révolutionnaire qui frôle plus d'une fois le délire visuel.

Le procédé est simple mais original. À partir d'une base narrative parfaitement ancrée dans la réalité historique de l'Amérique centrale du milieu du XIX^e siècle, l'auteur fait surgir une série d'éléments anachroniques qui multiplient les allusions à la réalité contemporaine. L'ensemble s'articule selon une trame logique, propre au drame historique, mais notre attention est constamment attirée par des digres-