Document généré le 25 avr. 2024 00:47

**Ciné-Bulles**
**Le cinéma d'auteur avant tout**

# Critiques
## *Europa*
## *Madame Bovary*
## *Tous les matins du monde*

Mario Cloutier, Michel Euvrard et Pascal Boutroy

Volume 11, numéro 4, août–septembre 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34039ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Cloutier, M., Euvrard, M. & Boutroy, P. (1992). Compte rendu de [Critiques / *Europa* / *Madame Bovary* / *Tous les matins du monde*]. *Ciné-Bulles*, *11*(4), 54–57.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

***Europa***

*35 mm / coul. et n. et b. / 110 min / 1991 / fict. / France, Suède, Danemark, Allemagne*

***Réal.*** *: Lars Von Trier*
***Scén.*** *: Lars Von Trier et Niels Vorsel*
***Image*** *: Henning Bendsten, Jean-Paul Meurisse et Edward Klosinsky*
***Son*** *: Per Streit Jensen et Pierre Excoffier*
***Mus.*** *: Joakim Hobel*
***Mont.*** *: Hervé Schneid*
***Prod.*** *: Peter Aalbæk Jensen et Bo Christensen*
***Dist.*** *: Max Film Distribution*
***Int.*** *: Jean-Marc Barr, Barbara Sukowa, Udo Kier, Ernst-Hugo Jaregard, Erik Mork, Jorgen Reenberg, Henning Jensen, Eddie Constantine, Max Von Sydow (narrateur)*

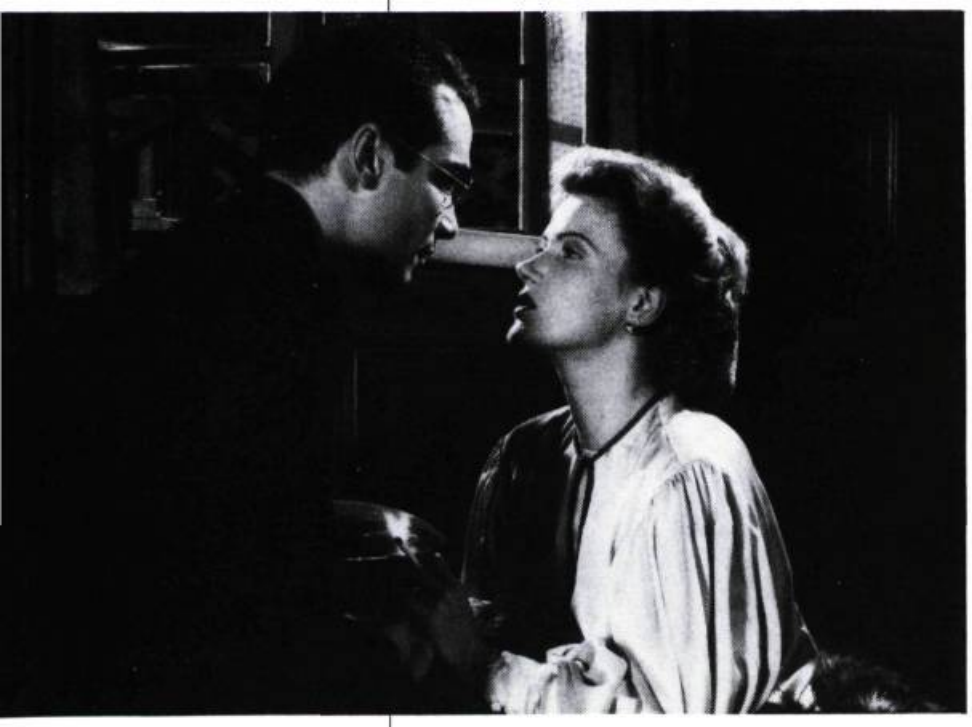
## EUROPA

de Lars Von Trier

par Mario Cloutier

Lars Von Trier n'a jamais eu peur des mots ou des images. Surtout ceux à la hauteur de ses ambitions et de ses contradictions. **Europa** est un film à la fois fascinant et dérangeant, complet et raté. Porteur d'un discours exigeant, le cinéaste danois place la barre très haut et il faut reconnaître qu'au passage, il atteint à un niveau de plénitude artistique dont bien peu de cinéastes peuvent rêver. Autrement dit, même à moitié réussi, **Europa** procède d'un style original et fort, et rejoint d'emblée le petit peloton des pratiquants d'un cinéma à tête chercheuse.

Le pari du film et celui de Von Trier est de faire entrer le spectateur dans un état proche de l'hypnose dès les premières images, à l'aide de la voix du narrateur, Max Von Sydow. Que l'effet soit réussi ou non dépend de chaque spectateur. Mais l'effet était-il bien nécessaire ? La manipulation que souhaite exercer le cinéma s'incarne de toute manière et simplement, comme dans la majorité des films de fiction, dans l'identification avec le personnage principal, Léopold Kesser (Jean-Marc Barr). Il s'agit d'un jeune Américain, dont les parents ont fui l'Allemagne nazie, et qui revient dans son pays d'origine détruit et divisé. Employé comme conducteur de wagon-lit, il tombe amoureux de Katharina (Barbara Sukowa), la fille du directeur de la compagnie ferroviaire. Malheureusement, des factions rivales se mènent une lutte sans merci : pris entre les nazis et les pro-alliés, Léopold doit faire un choix dramatique. Son indécision finira par lui coûter la vie en un suprême clin d'œil qui en dit long sur le regard de Von Trier : Kessler-Barr meurt dans l'eau, lui, le plongeur recordman du **Grand Bleu**.



Jean-Marc Barr et Barbara Sukowa dans ***Europa***

Comme Léopold, nous entreprenons un voyage en pays méconnu, où la grande machination américaine d'après-guerre se heurte à la violence des résistants nazis. Étranger à ces manigances et naïf face à son rôle de « reconstructeur », il nous entraîne jusqu'à l'absurde de sa mort inutile. Lars Von Trier réussit donc à faire passer des messages, des impressions et des sensations, mais l'émotion, celle qu'il réclame à grand cri dans son manifeste du 29 décembre 1980 — « Versez seulement une larme solitaire ou une unique goutte de sueur et j'échangerai volontiers tout ' l'Art ' du monde pour cela » —, ne réussit pas à percer la muraille en beau marbre froid de son édifice intellectuel.

Car c'est bien là le problème de Von Trier. Qu'il l'admette ou non, le cinéaste danois fait plus un cinéma de tête qu'un cinéma des tripes. Son film est une œuvre d'art réfléchie et réflexive, extrêmement « construite », voire sophistiquée. Les métaphores éclatent de toutes parts : l'Allemagne repart en grand sur la voie tracée par les Américains ; entre deux perfidies, seul l'amour est vainqueur ; la vie est absurde et la mort encore plus ; l'eau lave tout, des péchés des uns aux vices des autres... Il faut bien le dire, le cinéaste semble également attiré par le style classique hollywoodien et par un certain romantisme.

Lars Von Trier ne s'en est jamais caché, il pille à droite et à gauche comme un élève discipliné parmi les grands maîtres, qu'ils soient de gauche ou de droite. **Europa** est l'œuvre d'un rusé faussaire qui ne saurait tracer un tableau classique et réaliste, trop occupé qu'il est à attirer notre attention sur autre chose que l'émotion que pourrait faire naître le récit : une composition audacieuse, des scènes très élaborées qui utilisent à la fois profondeur de champ et mouvements de caméra, des plans aériens inpressionnants, le choc des projections arrières avec acteurs en avant-plan, l'utilisation du noir et blanc et

de la couleur ainsi que des citations à la queue leu leu — Hitchcock, Welles, Dreyer, Brecht (le cinéaste lui-même joue le rôle d'un juif aux cheveux rasés et aux petites lunettes rondes à la Bertolt)... Les scènes de la première rencontre Léopold-Katharina ou de la mort du père de celle-ci, plutôt que d'atteindre à l'authenticité des sentiments qui les sous-tendent, frôlent la caricature tellement les effets qui les composent se superposent en un triomphe de style pur.

Au lieu de progresser sur les rails du destin allemand, **Europa** effectue une valse-hésitation, parce que son réalisateur n'a pas su décider s'il faisait œuvre d'identification ou de distanciation. Il n'a pu se résoudre qu'à nous faire vivre avec et par Léopold, puisque, comme lui, il hésite à user uniquement de manipulation. Grand styliste et véritable grammairien du septième art, Lars Von Trier ne saurait limiter la palette de ses couleurs, tant il a le verbe facile. Chaque plan hyper-travaillé et planifié ne peut qu'avoir un effet distanciateur, autrement salutaire à notre réflexion sur la situation allemande post-hitlérienne.

Si cette critique paraît quelque peu mitigée, il faut y voir un écho à l'ambiguïté des passions que le film soulève. D'une part, on est heureux d'avoir fait partie du voyage, rassurés quant à la beauté du paysage et à l'habileté du conducteur mais d'autre part, on se demande bien où cela nous a mené, un peu comme cette famille juive fébrile à l'idée du retour en Allemagne qui, en descendant du train en pleine campagne, ne découvre finalement que des ruines en lieu et place de son ancien village. Elle n'avait qu'à rester dans le train, après tout. L'important c'est le voyage...

C'est vrai, **Europa** agit comme une drogue. Le « trip » est si agréable qu'on en redemande. Mais une fois revenu sur terre, il faut bien l'admettre, on n'est guère plus avancé qu'avant. ■

## MADAME BOVARY

de Claude Chabrol

par Michel Euvrard

La rencontre, longuement méditée nous dit-on, de Chabrol avec Flaubert avait de quoi exciter au moins la curiosité : les rapports ambigus de Chabrol avec la bourgeoisie, dont il dénonce les turpitudes en même temps qu'il s'en délecte, son goût pour la province et pour ses « monstres », son appétit de bonne chère, son sens de la caricature semblaient le désigner pour affronter « Madame Bovary ». Or son film démontre une nouvelle fois que prétendre donner en une heure et demie ou deux heures de film l'équivalent d'un roman de 437 pages serrées, un roman qui n'est pas un roman de gare, un roman de surcroît aussi connu que ***Madame Bovary***, est un pari stupide.

Chabrol fait l'impasse sur l'enfance, l'adolescence et le premier mariage de Charles Bovary, et commence le film à sa première visite, professionnelle, chez le père Rouault, qui s'est cassé la jambe, donc à sa première rencontre avec Emma ; à partir de là, il prend le parti de la fidélité.

Tous les personnage sont là — à une exception près, que je dirai tout à l'heure. Isabelle Huppert joue Emma avec dynamisme, et dessine assez bien la courbe du personnage, mais son physique, qui ne correspond pas du tout aux descriptions très précises de Flaubert, ne lui permet pas de rendre cette accentuation de certains traits masculins dont il parle. Le Bovary de Jean-François Balmer est attendrissant de bonne volonté, de balourdise et de bonté impuissante — trop attendrissant, justement, et pas assez irritant. Je ne voyais pas du tout Homais sous les traits de Jean Yanne, mais il est, sinon grandiose comme il faudrait, dans le pontifiant et l'odieux, du moins plausible. Lheureux, le marchand de nouveautés, cause directe de la perte d'Emma, devrait, me semble-t-il, être plus jeune, moins ecclésiastiquement doucereux, plus brutal, inquiétant et proche des « monstres » balzaciens. Tous les épisodes y sont aussi, de la noce de Charles et d'Emma jusqu'à la mort de celle-ci, en passant par le bal à la Vaubyessard, la première soirée à l'auberge à Yonville, les comices agricoles, la soirée à l'opéra à Rouen et la promenade en fiacre, tous rideaux fermés, dans les rues de la ville, etc.

Tout y est, mais raboté, ramené à un pur niveau narratif, une hauteur moyenne, tronqué parfois d'un épilogue pourtant significatif : le bal à la Vaubyessard du champ-contrechamp sur les paysans qui, de l'autre côté de la vitre, regardent la fête qui se déroule à l'intérieur ; les comices de l'apparition de Catherine-Nicaise-Élizabeth Leroux, la vieille domestique qui vient recevoir le prix de 50 ans de service (« Ainsi se tenait, devant ces bourgeois épanouis, ce demi-siècle de servitude. »)

Chabrol n'a pas trouvé d'équivalent cinématographique à « l'écriture » de Flaubert, cette écriture qui

***Madame Bovary***

*35 mm / coul. / 140 min / 1992 / fict. / France*

***Réal.*** *: Claude Chabrol*
***Scén.*** *: Claude Chabrol (d'après le roman de Gustave Flaubert)*
***Image*** *: Jean Rabier*
***Son*** *: Jean Bernard Thomasson*
***Mus.*** *: Matthieu Chabrol*
***Mont.*** *: Monique Fardoulis*
***Prod.*** *: Marin Karmitz, MK2 Productions S.A., Ced Productions, FR3 Films Productions*
***Dist.*** *: Malofilm Distribution*
***Int.*** *: Isabelle Huppert, Jean-François Balmer, Christophe Malavoy, Jean Yanne*

*Madame Bovary*

fait décoller certains épisodes de leur banalité réaliste, là même où pourtant elle est quasi-cinématographique : dans le « montage alterné » des conversations entre Homais et Bovary d'une part, Emma et le jeune clerc du notaire Léon de l'autre, lors de la soirée à l'auberge du Lion d'or, ou du discours de distribution des prix du conseiller de préfecture et du « discours » séducteur de Rodolphe au cours des comices agricoles, où les clichés des uns sur la science ou l'agriculture font écho à ceux des autres sur la poésie, les voyages ou l'amour. Paralysé par le respect, pressé par le temps parce qu'il a voulu tout garder, Chabrol n'atteint pas ce grossissement, cet emportement à la fois lyrique et grotesque qui transforment certains épisodes du roman en morceaux d'épopée burlesque, grandioses et dérisoires.

Il reste une distribution assez homogène, une reconstitution d'époque soignée, quelques moments : les courses à travers champs à l'aube d'Emma pour rejoindre Rodolphe... ■

## TOUS LES MATINS DU MONDE

d'Alain Corneau

par Pascal Boutroy

Deux ans après **Nocturne indien**, **Tous les matins du monde** confirme qu'Alain Corneau, passé maître du film policier commercial, a opéré un virage à 180 degrés et troqué l'aventure à main armée pour la quête intérieure. Des figures imposées du polar bien ficelé, il est passé aux figures libres d'un cinéma ambitieux, qui n'a pas peur de s'attaquer à des sujets difficiles : la lente perte d'identité d'un homme en quête d'un ami ou l'inconsolable regret d'un musicien de génie (Sainte Colombe) après la mort de sa femme.

Corneau ne travaille cependant pas sans filet, ne se lançant pas dans l'aventure sans s'adjoindre, comme il l'a toujours fait, des comédiens d'envergure : Jean-Hugues Anglade pour **Nocturne indien** ou Jean-Pierre Marielle et Gérard Depardieu pour **Tous les matins du monde**.

Dans son dernier film, Corneau prend plus de risques. Si le choix du mince roman *conrado-borgésien* de Tabucchi (**Nocturne indien**), tout en ellipses et en atmosphère, n'allait déjà pas de soi, il était, somme toute, moins à double tranchant que celui du baroque opus de Quignard dont **Tous les matins du monde** est adapté. Tout d'abord parce qu'à priori les recours de l'image conviennent mieux à suggérer le non-dit et créer une ambiance (d'Hitchcock à Antonioni, il y a déjà tout un vocabulaire) qu'à évoquer le charme lancinant et sombre du style musical de Quignard. Et c'est là que le bât blesse.

En effet, il ne suffit pas d'abandonner la bande son à la musique de Sainte Colombe et de Marin Marais pour retrouver le charme du livre. Car la phrase de Quignard n'est pas la musique, elle en est la transmutation dans le rythme des mots. Dès lors, quand Corneau essaie de greffer aux dialogues des répliques inspirées du texte original, la phrase sonne faux. Écrite, la phrase de Quignard est en harmonie à l'intérieur du livre. Dite, elle devient affectée, archaïsante et dissonante.

*Tous les matins du monde*

Corneau commet un contre-sens en filmant au style direct une œuvre dont l'essence et la texture s'accommodent mal d'un tel traitement. Le vocabulaire cinématographique de Corneau est celui du cinéma d'action, plus approprié pour exprimer le désespoir existentiel du personnage joué par Patrick Dewaere dans **Série noire** (chef-d'œuvre de Corneau à redécouvrir) que les détours quelques peu abstraits de la spiritualité janséniste de Sainte Colombe.

Dépouillé du style de Quignard, **Tous les matins du monde** a l'air singulièrement nu. Non seulement l'histoire de Sainte Colombe bascule dans un romantisme presque naïf (et anachronique), mais elle ne semble plus guère offrir de matière qu'à une nouvelle, un synopsis.

La texture disparue, un vide se crée que Corneau a du mal à combler. Il y a dans **Tous les matins du monde** une expérience des limites de la mise en scène qui n'arrive pas à plonger au plus profond du drame intérieur des personnages. Le jeu des acteurs compense en solennité ce qu'il ne peut gagner en âme. Quand Sainte Colombe (Marielle), en gros plan, les yeux perdus dans le vide, joue une merveilleuse et sombre ode à la femme défunte, ce n'est pas Orphée qu'il nous est donné à voir, mais bien l'incarnation compassée du respect glacé pour une image de l'artiste-en-train-de-créer construite par plusieurs siècles de culture classique française.

Et pourtant **Tous les matins du monde** envoûte, d'un charme court mais qui vous agrippe, au moins le temps que dure le film. Car ne confondons pas ! Longtemps après la projection, alors que le charme de **Tous les matins du monde** s'estompe rapidement, la musique, elle, continue de nous hanter.

**Tous les matins du monde** aurait presque pu être une pure expérience visuelle et musicale. Par son travail sur la photographie, Corneau parvient à créer une alchimie entre des plans picturaux, transparents dans la pureté de leur composition, et la musique. Dans les scènes d'intérieurs, il retrouve l'hyperréalisme des natures mortes du XVII^e^ siècle où la lumière, même oblique, révèle le détail : la texture d'un mur de vieux château ou la blancheur-porcelaine d'une gaufrette roulée. L'éclairage tend au naturel, respectant les variations des heures du jour (avec une préférence pour l'aube et le crépuscule), et la vraisemblance des sources de lumière : fenêtres, bougies, etc.

En adaptant le livre de Quignard, Corneau a eu le tort de commettre le très ancien crime de la séparation de la forme et du fond. En isolant l'histoire, en la divisant en épisodes photogéniques, il a, comme Chabrol avec **Madame Bovary**, oublié l'essentiel : le style... défini comme l'incarnation d'une histoire dans un texte... la texture. Car un livre, c'est plus que son histoire. Quand Chabrol raconte Flaubert avec une verve balzacienne, se concentrant sur l'action et la psychologie des personnages, il perd la spécificité de ce qui fonctionne quand on lit ***Madame Bovary***. Quand Corneau abandonne la phrase chantournée de Quignard pour en adapter le soi-disant contenu, il en perd la substance. Mais quand il filme la musique de Sainte Colombe avec la lumière d'un XVII^e^ siècle revisité et l'épuration de style du cinéma d'action dont on aurait ralenti la course, il gagne un charme fugace, intense, et inattendu par sa fraîcheur. ■

***Tous les matins du monde***

*35 mm / coul. / 114 min / 1992 / fict. / France*

***Réal.*** *: Alain Corneau*
***Scén.*** *: Pascal Quignard et Alain Corneau (d'après le roman de Pascal Quignard* ***Tous les matins du monde****)*
***Image*** *: Yves Angelo*
***Son*** *: Pierre Gamet*
***Mus.*** *: Jordi Savall*
***Mont.*** *: Marie-Josephe Yoyotte*
***Prod.*** *: Film par Film, Divali Films, D.D. Productions*
***Dist.*** *: Alliance/Vivafilm*
***Int.*** *: Jean-Pierre Marielle, Gérard Depardieu, Anne Brochet, Guillaume Depardieu, Caroline Sihol, Carol Richert*