

Guerre et amour

Édouard Vergnon

L'animation en question

Number 125, December 2005, January 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/7783ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Vergnon, É. (2005). Review of [Guerre et amour]. *24 images*, (125), 34–35.

Guerre et amour

par Édouard Vergnon

Revivre un grand film tragique demande toujours un certain courage. Soit que la mise en scène y fasse souffrir les personnages plus *éternellement* qu'ailleurs (chez Bresson ou Mizoguchi par exemple, où la souffrance est toujours filmée comme inévitable), soit que l'intensité de telle ou telle séquence reste si vive dans notre mémoire que nous craignons d'y retourner. Pas d'échappatoire dans le premier cas (d'où une beauté parfois suffocante), mais des chemins de traverse dans le second. Il y en a justement un très beau à suivre pour qui veut redécouvrir en douceur *The Deer Hunter* de Michael Cimino, dont la nouvelle sortie en DVD offre une image enfin restaurée : c'est le paysage américain du film, cette façon qu'a le cinéaste d'amorcer les scènes d'assez loin pour décrire d'abord (et parfois uniquement) les hommes à travers le milieu social et géographique dans lequel ils vivent. La véracité des lieux est telle qu'on s'y sent transporté : d'où une palette d'émotions, discrètes mais palpables, proche de celle que l'on peut éprouver soi-même en voyage. Jamais par exemple le plan d'une façade de supermarché aura à ce point fait entrevoir la vie quotidienne d'un personnage (Linda incarnée par Meryl Streep) et, par ricochet, sa gentillesse. Pourquoi ce plan d'à peine dix secondes nous touche-t-il à ce point ? D'abord par l'intelligence de sa lumière : filmer un tel lieu de travail dans une lumière d'aube ou entre chien et loup fait idéalement passer, sans l'appui redondant du discours, l'idée du labeur (elle se lève tôt pour aller travailler et retourne chez elle à la fin du jour). Mais aussi parce qu'il arrive tard dans le récit, tandis qu'on croyait le personnage déjà très familier. Sa gentillesse et ses sourires nous touchent rétrospectivement d'autant plus que la réalité de son travail pourrait la rendre plus aigrie. Et c'est d'ailleurs la grande noblesse

Michael Cimino



The Deer Hunter (1978).

de ce film que de laisser vivre ses personnages sans jamais y superposer le moindre discours sociologique. Cimino ne les juge pas, mais filme avec tendresse et objectivité ce qu'il nous revient ensuite d'apprécier : tout l'inverse de cette maladie cinématographique contemporaine, dont les racines sont vieilles de trente ans, qui consiste de la part du metteur en scène à se donner une contenance politique aux dépens de ses personnages (cf. les films d'Altman ou le nouveau Wenders).

Si on n'avait pas oublié le réalisme des scènes de roulette russe, l'interprétation quasi miraculeuse des comédiens, la longue et magnifique scène de mariage, cette chasse au cerf dans le froid du matin, se souvenait-on encore de la scène de transition entre la partie américaine et la partie vietnamienne ? Ce moment magnifique où tout le monde rit en buvant sa bière lorsque John (George Dzundza) s'en va soudain jouer un air triste au piano. Les visages alors se figent et les regards se font graves. Puis surgit le plan suivant, sec comme un plan de coupe : Michael (Robert De Niro) combattant au Viêt Nam. Quatre ou cinq plans plus tard et les trois amis crouissent déjà dans une geôle en bois. On n'aura vu ni assaut militaire ni même leur arrestation. Il faut beaucoup de talent et d'audace pour filmer une scène (admirable) de mariage pendant trente minutes et, une fois au Viêt Nam, en prendre à peine deux pour aller droit au but : la roulette russe. Mais c'est bien cet étirement préalable du temps américain qui explique la force peu commune de cette première séquence de roulette russe.

En ayant filmé le plus longtemps possible la vie civile de ses personnages (ils agissent d'ailleurs très peu, mais se regardent, boivent et se chamaillent), Cimino parvient ensuite à filmer ce qu'aucun autre film de guerre n'a jamais réussi à montrer : des citoyens plongés dans l'horreur de la guerre et non pas des soldats (au sens fabriqué du terme). Or le soldat au cinéma, c'est toujours l'autre (et nous en sommes le spectateur), tandis que le citoyen, c'est encore nous. Ce n'est qu'après la guerre, une fois retourné auprès des siens, que Michael deviendra un soldat. Son mutisme, la gravité de son regard, sa solitude intérieure (ces beaux plans où il regarde le fleuve à travers la fenêtre du motel) font magnifiquement passer les séquelles d'une histoire qu'il se refuse à raconter. La force du film doit aussi à une troupe d'acteurs prodigieuse, dont l'humilité et le naturel rendent quelque peu mélancolique. Les voir se recoiffer sous nos yeux, laisser leurs visages et leurs corps porter les stigmates de chaque scène, prendre trace du temps qui passe montrent *a contrario* combien les acteurs des productions hollywoodiennes d'aujourd'hui ont changé. Ils quittent désormais la scène comme ils y sont rentrés. Mèches de cheveux, maquillage, garde-robe, plus rien ne bouge. On peut sans doute y lire la peur des comédiens (et notamment des comédiennes dans leur hantise paralysante de vieillir) de ne pas être séduisants et de laisser la vérité d'un rôle prendre le pas sur ce qu'ils veulent à tout prix contrôler : l'image qu'en tant que citoyens ils renvoient.



Dangerous Game (1993).




Au moins l'acteur chez Ferrara est-il hors du souci d'être beau : dirigé comme dans un film de Pialat ou de Cassavetes, mais avec cette idée, propre au cinéma de Cronenberg, que le corps est non seulement ouvert mais en proie au chaos. La parenté s'arrête là, car Ferrara est un cinéaste de l'extériorisation (la douleur y est très mobile) tandis que Cronenberg reste un grand cinéaste de l'intériorisation (le dérèglement y est insidieux comme une tumeur). *Dangerous Game* est un film à la fois peu aimable et mal aimé. C'est pourtant l'un de ses plus personnels et des plus beaux. La première séquence est superbe de non-dits : un couple et leur fils sont en train de dîner. Le père (Harvey Keitel, époustoufflant) mime l'écœurement et éclate de rire. Le couple fait ensuite l'amour (un plan assez bref qu'on prendrait presque pour une scène d'adieu). L'homme va ensuite dans la chambre du fils. Puis il quitte la maison et marche seul dans une rue enneigée. Voilà quatre plans simples et admirables, hantés par la nuit et une vérité très forte qui passe de manière invisible (le quotidien du couple, le départ, la solitude, cette irruption presque violente du rire du père qui marque un léger désespoir et dit déjà, de façon très subtile, son métier de cinéaste). Il ne faudra pas les oublier une fois le film fini, lorsque Keitel rentrant d'un long tournage prend conscience devant sa femme qu'il l'aime mais qu'il ne sait plus comment. C'est là que le film, au-delà de la brutalité parfois insoutenable de sa première heure, nous parle, comme nous parlent les films de Pialat. On retrouve d'ailleurs chez ces deux cinéastes une même façon de rentrer de plain-pied dans le plan, sans précaution narrative,

qui nous plonge au cœur d'une scène dont on se dit qu'elle a déjà un peu vécu sans nous. Et si tel plan sporadique (la scène nocturne autour de la piscine et sa divine lumière bleue aux reflets orangés) nous rappelle que Ferrara pourrait être un grand coloriste, un esthète au sens manériste du terme, on voit qu'il se retient préférant atteindre à la vérité crue des êtres plutôt qu'à une forme plastique qui forcément l'atténuerait. Chez Ferrara, Pialat, et surtout chez Cassavetes, la violence des échanges est en effet rarement tempérée par une ligne de fuite esthétique (comme c'est le cas chez Scorsese par exemple). Ils misent au contraire sur la durée des plans, la façon dont les personnages occupent l'espace et un montage au corps à corps. Mais une vision de l'homme fondamentalement différente distingue Cassavetes de Pialat et de Ferrara. Chez ces deux derniers cinéastes, les personnages sont portés à détruire ceux qu'ils aiment et la violence des rapports humains peut aller jusqu'à la mort. Leur vraie nature est suicidaire. Chez Cassavetes au contraire, les personnages (et le cinéaste) se débattent pour sauver ce qui reste.

Ce qui rend le travail de Ferrara passionnant, c'est aussi cette utilisation parcimonieuse des effets techniques dont tout metteur en scène dispose. C'est le gros plan de l'œil de Keitel regardant dans l'embrasement d'une porte le corps violenté d'une nonne dans *Bad Lieutenant*, ce faux raccord et cette larme qui coule au ralenti sur la joue de Chris Penn dans *The Funeral*, ou encore ici l'utilisation du très grand angle pour filmer – dans une lumière blanche quasi biblique – l'arrivée de Keitel dans les studios. Peu d'effets de caméra visibles, à moins qu'ils n'induisent une prise de conscience chez le personnage : dans *Dangerous Game*, c'est par exemple ce

travelling avant sur Keitel allongé sur un transat regardant femmes et enfants jouer au bord de la piscine. Ce travelling qui s'approche de lui nous fait alors ressentir qu'il s'éloigne d'eux. Et puis c'est dans la collure parfois abrupte des plans (d'où souvent un côté faux raccord) que la mise en scène de Ferrara gagne sa précieuse autonomie (ce faisant, il se préserve aussi de tout naturalisme). On verra alors ce que seul le montage peut faire quand il s'agit de donner aux images une dimension nouvelle : ce plan par exemple où le couple fait l'amour (pour la dernière fois) en haut de la colline dans une voiture, immédiatement suivi d'un autre plan qui enregistre, plein cadre, les scintillements de la ville en contrebas. La mise en scène parvient alors à visualiser quelque chose de si intime et profond (entre flux extérieur et reflux intérieur) qu'elle peut faire monter les larmes sans avoir pourtant jamais essayé de les faire couler.

Satyajit Ray

Un mot pour finir sur la parution récente en France de deux films de Satyajit Ray : le splendide *Tonnerres lointains* et l'inoubliable *Charulata* qui transforme une histoire de couple en une odyssée intérieure aussi pénétrante et féconde que celle de *Voyage en Italie* ou de *Eyes Wide Shut*. S'y ajoute chez Ray un surcroît de frémissement et d'humanité qui la rend tout à fait bouleversante. Le grand cinéaste indien tenait lui-même ce film sublime pour son meilleur. 

The Deer Hunter, 1 DVD Universal.

Dangerous Game, 1 DVD MGM.

Tonnerres lointains et *Charulata* sont édités chez Films sans Frontières.

