

## **Agitation vaine, sublime immobilité** « Love and Human Remains » et « les Yeux noirs »

Patricia Belzil

Number 70, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29031ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

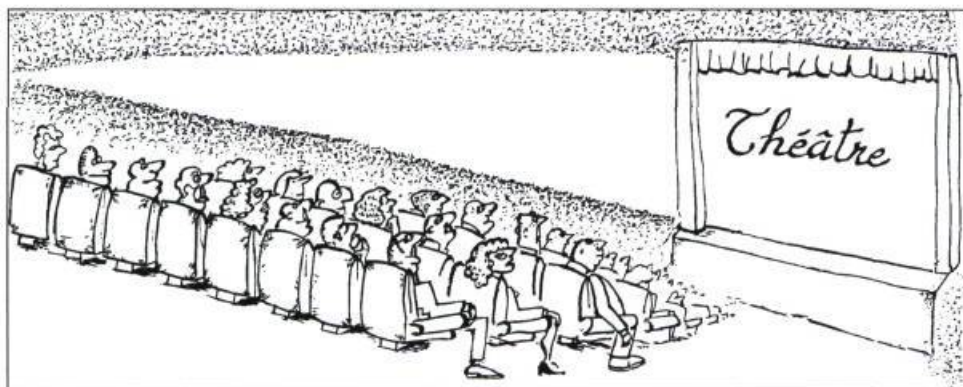
[Explore this journal](#)

### Cite this article

Belzil, P. (1994). Agitation vaine, sublime immobilité : « Love and Human Remains » et « les Yeux noirs ». *Jeu*, (70), 158–161.

# Théâtre au ciné

Patricia Belzil



Dessin de Jean-Pierre Langlais.

## Agitation vaine, sublime immobilité

« Love and Human Remains » et « les Yeux noirs »

Le hasard met parfois sur notre chemin deux objets ou deux êtres antithétiques, envers exacts l'un de l'autre. Opposant leurs formes, leurs couleurs, leur rythme, ceux-ci nous placent devant nos préférences, exacerbent nos répulsions. Ainsi en est-il des œuvres de création : elles ont, si je puis dire, leur personnalité, propre à séduire ou non notre cœur, notre esprit, nos sens. Me voilà donc à jauger l'effet que deux films ont produit sur moi, à tenter de discerner, parmi le flou des impressions, quelle chimie entre l'art et le spectateur fait en sorte qu'on soit si mal à l'aise devant un univers et si rebuté par un langage, et tellement enveloppé, bercé par d'autres.

Le hasard a voulu en effet que je visionne la même semaine *Love and Human Remains*, de Denys Arcand, et *les Yeux noirs*, de Nikita Mikhalkov : deux œuvres qui représentent parfaitement tout ce que je n'aime pas d'une adaptation (insipide) de texte dramatique et tout ce qui me plaît d'un film s'inspirant d'une œuvre littéraire pour y puiser non les mots ou l'histoire, mais l'âme, la sensualité, le mouvement. Le film du cinéaste russe date de 1986, mais comme il a été présenté en avril à la Cinémathèque québécoise dans le cadre de l'événement interculturel Tchekhov 94, il a retrouvé, ô joie !, une actualité. Quant à l'Arcand nouveau, il était attendu fébrilement, et j'avais bien hâte de le voir, car la mise en scène qu'en avait proposée André Brassard m'avait secouée, et je me disais comme ça, enthousiaste, que Denys Arcand allait en tirer un film-choc, à l'atmosphère glauque et sordide, où se palperaient la paranoïa et le risque urbains à l'ère du *cocooning*. J'espérais, en un mot, qu'il double l'œuvre de Brad Fraser de son regard critique et sans

complaisance sur la culture contemporaine. Les semaines précédant l'arrivée du film en salle, j'étais aux anges : la publicité annonçait que *Love and Human Remains* serait « pour la génération des années 1990 ce que *le Déclin de l'empire américain* [avait] été pour celle des années 1980 ». (Mais quoi, on trouve des espoirs où l'on peut...) Eh bien, autant le dire tout de suite, les choses n'ont pas tourné comme je l'aurais voulu.

Il n'est pas insignifiant qu'on ait inversé les deux éléments coordonnés du titre original. Au contraire, que *Des restes humains non identifiés et la vraie nature de l'amour* soit devenu *De l'amour et des restes humains* annonce fort honnêtement la « vraie nature » du produit qu'on nous présente : une inversion, une version adoucie en somme, de la pièce, où le sordide le cède à la grandeur du sentiment. L'édulcoration se fait d'abord chez les personnages, portés par une distribution plutôt terne, où personne n'a affaire ni chez Fraser ni chez Arcand : Benita est une petite fille déguisée en prostituée pour sadomasos — elle n'a pas l'air le moins du monde d'appartenir à un certain *underground*, comme le personnage le laisserait croire ; Candy est jeune et naïve, et le personnage de Fraser, caustique et revenu de tout, est vraiment dénaturé ; Bernie est un garçon de bonne famille, crédible en coureur de jupon misogyne, mais pas pour deux sous en assassin ; et, enfin, David fait figure d'un Superman (c'est vrai : il ressemble à Christopher Reeves !) volant au secours de chacun, n'étant véritablement cynique qu'avec Kane, son jeune admirateur. Les autres ont beau lui reprocher son égoïsme, on ne sent jamais qu'il le mérite. Les comédiens ne sont pas mauvais, mais ils restent en deçà de leur personnage, ils ne l'habitent pas, à une exception près, la magnifique actrice qui incarne Jerri (Joanne Vannicola), celle qui tente de séduire Candy. On lui a ajouté une scène qui n'était pas dans la pièce : elle assiste seule au concert de Karen Young, où elle a invité en vain Candy ; enveloppée par la musique, elle pleure. Cela aurait pu être lamentablement mélodramatique, mais la comédienne compose son personnage avec tant de grâce et d'intelligence que la séquence s'en trouve irradiée d'une émotion pure, palpable. Dans la mise en scène de Brassard, on a fait de Jerri une collante, une lesbienne amoureuse, stéréotypée et risible. Or, elle devient ici extrêmement touchante ; elle est la seule à aller au bout de ses sentiments et, si les autres personnages avaient été mieux définis, elle aurait bien fait ressortir par contraste la peur de l'amour de Candy et David et le cul-de-sac affectif dans lequel ils semblent aboutir invariablement.

Ruth Marshall (Candy)  
et Joanne Vannicola (Jerri)  
dans *Love and Human  
Remains* de Denys Arcand.



Si ce film n'avait pas été adapté d'une pièce que j'ai vue et assez aimée, je n'en ferais pas tout un plat : je me contenterais de le trouver fade (l'humour féroce de Fraser est noyé par un jeu trop sérieux, qui se prend au sérieux) : un film, parmi d'autres, qui ne laisse pas de trace de son passage (la copine qui m'accompagnait a mis quelques minutes, le lendemain, à se rappeler quel film diable elle avait vu la veille...). Quand il m'arrive d'y repenser, c'est pour imaginer ce qu'il aurait été si Yves Jacques y avait joué, lui qui a défendu le rôle de David dans la création québécoise et que Denys Arcand a fort bien dirigé dans ses précédents films (je ne défends pas ici le film québécois qu'il n'est pas, mais les acteurs n'étaient décidément pas « arcadiens »). Le sourire moqueur, le regard espiègle et intelligent dont Yves Jacques use avec art, et qui faisaient défaut — sauf à de rares occasions — à l'acteur anglophone, auraient donné du relief à ce film.

L'état d'alerte qui règne dans la pièce de Fraser, le danger que Benita pressent avec effroi à travers les « couleurs », ou l'aura, de David, les signes d'un monde extérieur violent et menaçant, n'apparaissent qu'en arrière-plan. L'atmosphère d'épouvante, Arcand l'a plaquée ici et là, avec des procédés aux gros sabots qui font rigoler : lieu désert et mal famé, cadrages serrés, souffle de la fille qui se sent suivie, surgissement de l'assassin planqué, bain de sang, alouette ! Paradoxalement, la scène qui aurait dû susciter la peur — elle le faisait au théâtre, ce qui est rare —, celle où le tueur Bernie surprend Candy chez elle alors qu'elle est seule, laisse le spectateur de glace tant elle est mal exploitée et que tout s'y déroule trop vite.

Arcand a voulu rendre le rythme et les sons *heavy metal* des années quatre-vingt-dix. Pour ce faire, il a opté pour un montage haletant et des décibels assourdissants. Bien sûr, son esthétique est fidèle à une certaine réalité, mais comme les autres produits culturels qu'elle inspire (vidéoclips, styles musicaux en cascades, *rap*, *rave*, *grunge*, *speed metal*, *death metal*, que sais-je encore), elle passe..., et s'efface.


S'inspirant de *la Dame au petit chien* et d'autres récits de Tchekhov, *les Yeux noirs* obéissent au contraire à une poésie de la lenteur, où le temps semble étiré, où les instants durent une éternité. Et c'est dans ces instants figés que le réalisateur exprime les émotions fugaces des personnages, ou plutôt ce qui ne s'appelle pas encore émotion, mais vacillement ou frisson. Un coup

Elena Sofonova et  
Marcello Mastroianni dans  
*les Yeux noirs (Oci Cionie,*  
Italie, 1986) de Nikita  
Mikhalkov.



de vent qui emporte un chapeau, l'éclat aveuglant d'une épingle à chapeau ou d'une cuillère d'argent posée sur une soucoupe, le tintement des verres sur un plateau que tiennent des mains amoureuses et tremblantes...

Romano (Marcello Mastroianni), un Italien épicurien d'une mollesse malade, qui ne peut s'empêcher de fuir devant les êtres qui attendent trop de lui, raconte sa vie à un Russe, en voyage de noces, dans la salle à manger du bateau de croisière où il est garçon de table. Il n'a jamais travaillé, sa femme étant très riche ; il l'a quittée quand elle a été subitement ruinée ; il a rencontré une jeune femme russe (jouée par la fascinante Elena Sofonova), l'a séduite, est allé la retrouver dans sa Russie profonde, a promis de revenir la chercher mais ne l'a jamais fait. À son interlocuteur ému qui l'interroge sur les raisons de sa dérobade et qui s'inquiète de cette femme qui doit l'attendre encore, il répond : « Qui se souvient de quelqu'un, aujourd'hui ? » Pris de vertige devant le temps qui passe et emporte tout, il prétend qu'il ne se souvient de rien de sa vie et qu'à sa mort il ne lui restera plus qu'une poignée de souvenirs : la berceuse que sa mère lui chantait, le visage de sa fille à sa naissance, les brumes de la plaine en Russie... Mais il ne s'agit que d'une brève mélancolie ; cet homme a passé sa vie à fuir les engagements, non parce qu'il est incapable d'attachement, mais parce qu'il ne sait, ne veut que vivre le présent. Il essuie ses larmes, reprend sa jovialité et invite son compagnon à aller chercher son épouse qui est restée sur le pont pendant qu'il leur dresse une table. Le film se termine sur le visage de paix de celle-ci — qui est, comme on le prévoyait, la femme qu'il n'a pas su aimer jusqu'au bout.

  
[...] c'est dans  
ces instants figés  
que [Mikhalkov]  
exprime les  
émotions fugaces  
des personnages,  
ou plutôt ce qui  
ne s'appelle pas  
encore émotion,  
mais vacillement  
ou frisson.

Mikhalkov a finement rendu la vision des êtres humains de Tchekhov : le rire qui dissimule la tristesse, les larmes de bonheur, les choix qu'on ne fait pas, la fuite de celle qui veut rester. Le réalisateur fusionne les tons, marie le cocasse (Romano est un fantaisiste, il traverse la vie en trotinant, comme un enfant dans un parc d'amusement) et la gravité (car il blesse des femmes éprises, cet homme léger). Nous nous trouvons alors devant un état de mouvement perpétuel, tant dans les émotions que dans l'espace — de l'Italie à la Russie — et le temps : Mikhalkov nous promène dans la mémoire de Romano, multiplie les aller-retour entre le présent et le passé, et s'immobilise soudain, pour sublimer l'instant. Imposant au spectateur leur temps propre, l'obligeant à arrêter son regard sur elles, les images des *Yeux noirs* ne font pas que défiler devant ses yeux : elles s'immobilisent en lui. Et restent. ♦

