

Complaisance, aliénation et misère

François Bilodeau

Volume 32, Number 1 (187), February 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31849ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bilodeau, F. (1990). Review of [Complaisance, aliénation et misère]. *Liberté*, 32(1), 98–102.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

COMPLAISANCE, ALIÉNATION ET MISÈRE

James Spader a remporté, au dernier festival de Cannes, le prix d'interprétation masculine pour son rôle dans *Sex, Lies and Videotape*, de Steven Soderbergh, palme d'or à ce même festival. Son personnage, Graham, détonne dans le milieu conformiste où il s'introduit. Les effets que provoque l'arrivée de Graham chez Ann et John – un ex-ami de collègue – ainsi que la récompense accordée à l'acteur incitent à conclure à la prééminence de ce personnage sur tous les autres. Ce serait méconnaître l'importance d'Ann, dont la pudicité et la naïveté masquent au départ la force de caractère, la détermination et le véritable statut dans l'histoire écrite par Soderbergh lui-même.

Ann et Graham s'opposent et se rejoignent. La première, mariée, a entièrement axé son existence sur la maison; le second a préféré l'errance et vit pratiquement dans son automobile. Or le système de chacun a des failles; ils en sont plus ou moins les esclaves.

Au seuil de la trentaine, les personnages de Soderbergh se sont empressés d'adopter des rôles qui leur évitent d'affronter le monde extérieur. De leur liberté ils ne font strictement rien. Toujours ils jouent et s'esquivent. Au bar où travaille Cynthia, la sœur d'Ann et la maîtresse de John, végète un client qui préfigure en quelque sorte ce que ces jeunes adultes deviendraient s'ils persévéraient dans leur quête de faux-fuyants. Ce buveur semble cloué à son siège. Ses blagues ineptes et ses avances maladroites à l'endroit d'Ann et de

Cynthia cachent mal sa détresse et son impuissance. Enfermé dans un bar où ne pénètre aucune lumière extérieure, il règne en maître sur un royaume dérisoire.

Ensemble, Ann et Graham briseront les bulles de verre respectives dans lesquelles ils se complaisaient. Grâce à sa rencontre avec le jeune homme, Ann fuira un contexte matrimonial qui non seulement ne la satisfait pas mais dont elle est la dupe. Et grâce à Ann, Graham – qui se dit impuissant – se défera de l'arsenal vidéo par lequel il recueillait les confidences sexuelles de femmes croisées au hasard et qui, en fait, lui servait d'écran.

Plutôt que de tout dire dès son premier long métrage et de vouloir à tout prix laisser une *œuvre*, Steven Soderbergh s'est fait discret et laconique. Celui qui, comme lui, cherche à signaler des formes de complaisance ne peut se permettre de renchéris, sous peine de tomber justement dans les travers qu'il dénonce; comme il ne peut pas non plus, sous prétexte de garder ses distances, adopter un style sec, sévère et intransigeant, dans lequel il est tout aussi possible de se complaire. En conséquence, tout au long de *Sex, Lies and Videotape*, Soderbergh maintient-il un ton simple, non dénué d'humour, et évite-t-il l'emphase caractéristique de tant de premiers films. On pourra dès lors lui reprocher de ne prendre aucun risque. Et si, semble-t-il demander, la quête du nouveau et du risque était en fait une autre façon de (se) jeter de la poudre aux yeux? John, le mari d'Ann, ne cesse de jouer et de «prendre des risques»; il va même jusqu'à tromper sa femme dans leur propre demeure. *Cheap thrill*, lui répond Soderbergh.

*

À cause de leur âge et de l'accent qu'ils mettent tous deux sur la médiation aliénante et perverse des images, on aura tôt fait de rapprocher Steven Soderbergh et Atom Egoyan, dont le troisième long métrage, *Speaking Parts*, était également présenté à Cannes, hors compétition. Leurs démarches, toutefois,

diffèrent sensiblement. Secondé par Mychael Danna à la trame sonore, le cinéaste torontois compose des «chorégraphies» où le langage tient une part minime. À l'instar de Stanley Kubrick, ou encore d'Alain Resnais dans *L'Année dernière à Marienbad*, Egoyan, par des contrepoints entre les sons et les images, par de nombreux travellings synchronisés à des musiques insolites, crée des effets tantôt hypnotiques, tantôt ironiques, tantôt dramatiques.

Les personnages de Soderbergh sont appelés à sortir de la prison où ils se complaisent. Ceux d'Egoyan habitent un univers irrémédiablement clos et ne bénéficient d'aucune aide et d'aucune ressource pour s'en échapper. Dans *Family Viewing*, son précédent long métrage, Egoyan avait pourtant ménagé une porte de sortie à l'intention de ses héros, Van et Aline; la présence de la grand-mère de Van, notamment, inaugurerait un combat entre la mémoire et les forces aliénantes. Dans *Speaking Parts*, un tel affrontement n'a jamais vraiment lieu; il ne reste plus aux personnages qu'à s'enfoncer toujours plus profondément – et sans guide – dans la forêt des images piégées que fabrique le présent. Alors que le couple de Soderbergh secoue ses chaînes et entreprend une nouvelle vie, Lance et Lisa, à la fin de *Speaking Parts*, se retrouvent dans un appartement sombre pour constater leur naufrage respectif et leur impuissance.

Egoyan gagne ici en lucidité ce qu'il perd en dynamisme et en fraîcheur. En maintenant ses personnages dans l'erreur, en leur refusant toute issue et en les immobilisant, il parvient certes à rendre plus inquiétant encore le désert émotif qu'il décrivait dans *Family Viewing*, mais du coup il limite la portée de son film et se cantonne dans son rôle de démonstrateur habile et ingénieux.

*

Soderbergh et Egoyan font chacun état de pratiques sexuelles qui, loin de rapprocher les êtres, confirment leur iso-

lement les uns par rapport aux autres et les rendent encore plus étrangers à eux-mêmes. Alors que tous deux constatent là une aliénation, Krzysztof Kieslowski, lui, dans *Un film bref sur l'amour*, fait davantage ressortir la misère du jeune homme et de la femme plus âgée dont il raconte la difficile rencontre.

Tomek, qui n'a pas vingt ans, habite chez la mère d'un ami et, chaque soir à la même heure, épie, de la fenêtre de sa chambre, une voisine dans la trentaine. L'on apprend que c'est avec l'ami, maintenant parti, que Tomek se livrait au début à ces séances quotidiennes de voyeurisme. Dans sa confession ultérieure à Magda, la voisine, Tomek laisse entendre que ce qui avait commencé comme une activité d'adolescents en mal d'excitations a fait graduellement naître en lui un sentiment amoureux. Qu'il se trompe ou non sur la nature de son obsession importe peu. En fait, Tomek, pris dans un engrenage, va exacerber la contradiction, afficher ouvertement – et indécement – sa misère affective devant Magda, et finalement, repoussé et ridiculisé, tenter de se suicider. Ce faisant, il fera apparaître la misère propre de Magda, qui, contrairement à lui, mène une vie sexuelle active, mais qui, comme lui, demeure malgré tout insatisfaite.

Pour bâtir son drame, Kieslowski n'utilise que très peu d'éléments; mais il les manie avec un tel art qu'ils acquièrent toujours plus de relief et de sens à mesure que l'action progresse. Il axe par exemple le film entier sur la lunette d'approche que Tomek vole au début et qui dès lors remplace les jumelles dont il se servait auparavant pour épier sa voisine. Non seulement Kieslowski dote-t-il ainsi son héros d'un attribut explicitement phallique, mais il annonce également que Tomek ira dorénavant de l'avant et que Magda sera son unique intérêt et sa seule raison de vivre. La lunette va de pair avec une certaine cruauté dont fait preuve l'adolescent envers sa voisine; elle lui procure un sentiment de supériorité et accroît graduellement son contrôle sur la vie intime de Magda. Toutefois, la même lunette, qui révèle à Tomek toutes les facettes de celle qu'il observe, dont sa solitude, réunira finale-

ment les trois personnages – Tomek, Magda et la mère de l'ami – non pas nécessairement pour consacrer un nouveau couple, mais pour souligner justement la solitude de chacun des êtres en présence. En effet, les deux femmes regarderont elles aussi par la lunette posée sur la table de Tomek: la vieille femme, pour voir celui-ci – qui pourrait être son fils – recevoir une leçon chez Magda; et celle-ci, venue au chevet de Tomek après la tentative de suicide, pour se voir elle-même pleurer dans sa cuisine et Tomek poser sa main sur son épaule.

Un film bref sur l'amour laisse perplexe. D'un côté, parce qu'il ose se mettre à nu devant Magda et que, par le fait même, il amène celle-ci à prendre conscience de son propre malheur amoureux, Tomek devient le révélateur authentique d'une misère commune. De l'autre, il exerce une sorte de chantage sur celle à qui il prête inconsidérément un pouvoir menaçant. En tentant de se suicider, il la culpabilise et l'oblige à le rencontrer sur son propre terrain. Lorsque Magda cherche à toucher les poignets bandés de Tomek, la mère de l'ami s'interpose. Doit-on alors comprendre que la voisine n'est pas encore digne du jeune homme qui a attenté à ses jours non à la suite d'une frustration sexuelle mais par «amour» pour elle? Si tel est le cas, il est regrettable que, dans le but très louable de souligner une misère amoureuse partagée, il ait fallu donner mauvaise conscience à une femme qui se veut libre et indépendante, la priver de toute initiative et la rendre responsable des tourments de l'adolescent. Il faut dire cependant qu'en enveloppant finalement ses personnages dans un silence dont on ignore l'issue, Kieslowski plonge volontairement son spectateur dans l'embarras et le laisse seul juge de ce film «bref», condensé et réfléchi.