

Réalismes français Sur quelques réalités françaises

Guy Ménard

Volume 11, numéro 2, décembre 1991, février 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34070ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

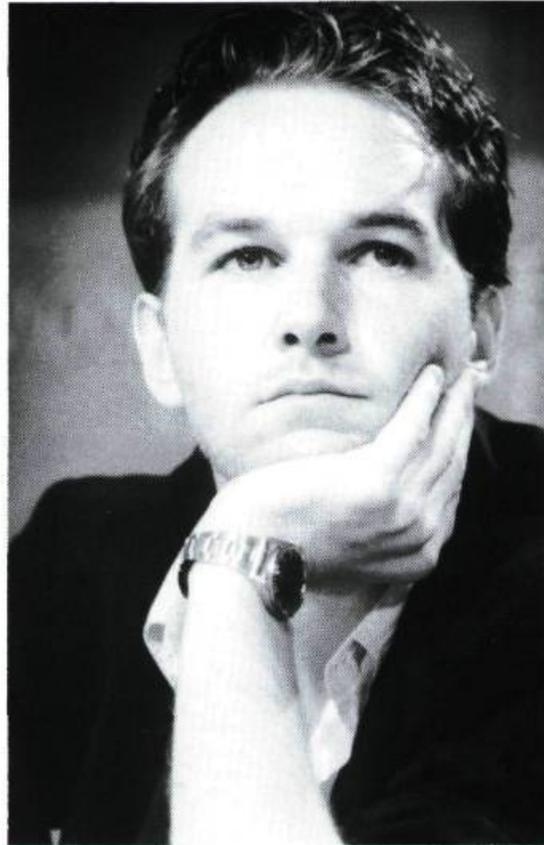
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ménard, G. (1991). Réalismes français : sur quelques réalités françaises. *Ciné-Bulles*, 11(2), 17–19.

Sur quelques réalités françaises

par Guy Ménard



Xavier Beauvois (Photo : Michel Villeneuve)

La plupart des films français présentés cette année au Festival des films du monde (F.F.M.) n'en finissent plus de se poser des questions sur le réel, tournoyant entre la négation pure et le calque malhabile. À l'instar de la nouvelle esthétique de la saleté et du sordide (dont les ambiances lugubres trouvent aujourd'hui de nouveaux défenseurs avec Jeunet et Caro dans *Delicatessen*), la veine néo-réaliste fournit aussi de multiples exemples de variété et de ressourcement du cinéma hexagonal. La tentation du réalisme, on l'a maintes fois répété, constitue un pari intenable : n'importe quelle décision artistique trahit la réalité. Que le cinéma soit tenté de domestiquer l'illusion réaliste, rien de plus normal. Mais, à l'aube du XXI^e siècle, les réalisateurs — enfants hantés par l'image de la télévision — ne sont plus dupes de l'effet illusoire du réel. À bout de bras, trois jeunes cinéastes français s'attardent, à différents degrés, sur les liens du réel et de l'image, pour redéfinir de nouveaux concepts, non plus de la réalité mais de l'approche de cette réalité. Les films de Breillat, Dupeyron et Beauvois séduisent parce qu'ils tentent inexorablement d'atteindre une sphère réaliste qui renouvellerait les règles du genre. Ils témoignent d'une volonté singulière de saisir une réalité et de la façonner avec un « je ne sais trop quoi » de personnel.

Voyage dans le Nord de la France

Xavier Beauvois (*Nord*) a littéralement été fasciné par la lumière blanche du Nord de la France, sans vie, aux teintes crépusculaires, qui installe dès les premiers plans un climat de conflit latent qui risque d'exploser à n'importe quel moment. L'inspiration est un fait mais la réussite en est un autre. Au F.F.M., où il a obtenu le Prix du Jury et le Prix de la Critique internationale, le premier film de Xavier Beauvois a surpris les festivaliers. Inspiré de sa propre histoire, son sujet ne fait de concession à personne. Il n'a pas cherché à séduire en racontant la tragédie d'une

famille moyenne du Nord de la France aux prises avec des problèmes d'incommunicabilité, où chaque membre cherche à fuir le quotidien : un père désillusionné dans l'alcool, un garçon désœuvré dans les chantiers portuaires et une mère résignée dans son propre univers. Les thèmes du misérabilisme et de l'incommunicabilité ne sont pas nouveaux, mais Xavier Beauvois les défend en transformant une matière documentaire usée en une fiction, dense et cohérente, éloignée de tout narcissisme, bien que Xavier Beauvois joue lui-même le rôle de l'adolescent.

Il se peut qu'on soit dérouté par la minceur de l'anecdote, ou déçu que les situations ne soient pas justifiées. Mais, avant de rejeter ce film, il faudrait tenter de comprendre pourquoi il embarrasse. La gêne ressentie par le ton froid et glacé d'un univers dont on dirait qu'on a extrait les passions au profit du jeu aseptisé, se trouve en parfaite adéquation avec l'univers monotone représenté. Beauvois exhibe des gens égarés, sans boussole, bousculés par le ressac de la société. L'intérêt est là, justement, parce qu'on est au cœur de la vie de ces personnages. Pas de

« *Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. Et faire entendre ce que tu entends par l'entremise d'une autre machine qui ne l'entend pas comme tu l'entends.* »

(Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, page 79 et 80)

« *Face au réel, ton attention tendue éclaire tes erreurs de conception primitive (erreurs sur papier). C'est ta caméra qui les corrige. Mais l'impression ressentie par toi est la seule 'réalité' intéressante.* »

(Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, page 108)



Jean Douchet (Photo : Michel Villeneuve)

justifications historiques, sociales, psychologiques. Les personnages occupent tout le cadre. Ce qui se passe entre eux, ce qu'ils se disent ou ne se disent pas, acquiert sa propre autonomie qui nous accroche. Le réalisateur concocte un enchaînement de petites scènes elliptiques, jamais définitives qui stylisent plus qu'elles n'embellissent la fragilité du quotidien. Un souper silencieux, le père mélangeant ses flacons à la pharmacie, le bain donné à la fille handicapée, tous ces gestes sans attrait, Xavier Beauvois les filme avec un constant souci de distance. Distance qui s'affirme aussi par le caractère répétitif des plans et qui met en relief l'inexorable perte de contact des personnages avec la réalité. Impossible de s'engouffrer dans les stéréotypes sociaux. Incapable de vaincre sa maladie, le père tuera un enfant en se trompant dans les dosages de médicaments. Cela pourrait finir par une caricature féroce à la fin du film lorsque le fils, prêt à tuer son père, est arrêté par la police qui le croit responsable du suicide de ce dernier. Beauvois va au-delà : il me semble que la vérité de **Nord** (ainsi que ses limites) réside dans la peinture de l'admirable tableau de l'impuissance à vivre heureux en montrant ce penchant secret chez l'homme moderne qu'est le désir terrible de se réfugier quelque part, de se retirer à l'écart.

Fait inusité, un autre jeune réalisateur campe son intrigue dans les terroirs nordiques de la France. Les films de Xavier Beauvois et d'Arnaud Desplechin se répondent. La petite misère de Beauvois fait place ici à la tradition bourgeoise. Présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, **la Vie des morts** est en parfaite adéquation avec son sujet, ses personnages et sa durée. Huit adolescents et huit adultes, microcosme de la tribu, sont réunis par la tentative de suicide de Patrick. Le scénario offre un va-et-vient entre ces deux groupes, qui portent, de pièce en pièce, l'amorce de ce que semble être une famille. Cette histoire est traitée en variations à l'aide de touches impressionnistes provenant d'une sensibilité maîtrisée. Citant une strophe de Baudelaire, **la Vie des morts** tire sa puissance de la construction classique de son propos. L'enjeu d'une telle construction narrative, est de savoir si on tiendra l'épreuve du réel. On ne triche pas avec ce jeu. Ça passe ou ça casse. Desplechin, comme Beauvois, triomphe en premier de classe.

Les travers de la réalité

Catherine Breillat aime, elle aussi, prendre des gaueures en apparence impossibles et imposer des défis de mise en scène. Ainsi a-t-elle construit **Sale comme un ange** autour de deux flics, Deblache

(Claude Brasseur) et Théron (Nils Tavernier) qui discutent sexe et drogue, qui utilisent leur domination avec un plaisir complaisant et se fichent carrément du suspense. **Sale comme un ange** est un film dérangent, singulier, tout en arêtes créées par de brusques changements de ton. De plus, pour être certaine que Deblache n'a rien à voir avec l'identité sociale précise définie par l'usage, Catherine Breillat lui a donné un ami, Manson, une crapule de la pire espèce, qui vient d'être kidnappé par des fournisseurs de drogue. À partir de ce canevas, on pourrait difficilement imaginer un film de poursuite à l'américaine. Le genre polar est adopté dans le but d'en contaminer les stratégies et de contrecarrer les règles et l'essence du genre. Et pour mettre à jour ce qui ne se voit pas : la tension.

Catherine Breillat poursuit ce qu'elle avait entrepris avec **36 Fillettes** : une œuvre *hard* enracinée dans le quotidien, construite de scènes fortes où deux personnages s'affrontent jusqu'au paroxysme de l'amour et de la haine, et qui, à cause d'une fin abrupte, conduit par l'enchaînement des scènes à une émotion quasi insoutenable. Les rapports de domination entre les personnages ne se soumettent à aucune convention ordinairement respectée. Leurs motivations sont mouvantes, instantanées, pulsionnelles. La beauté du film surgit de la violence subite des pulsions sexuelles de Deblache pour Barbara, la femme de son copain. Claude Brasseur excelle dans le rôle de policier macho, infantile, amoral mais aussi séducteur. On ne parle jamais assez du choix des acteurs et de tout ce que leur présence peut suggérer d'espérance, de peurs, de complicité. Du polar au désir sexuel, ce changement de cap fait chavirer le film dans l'univers temporel de Barbara. Là où le spectateur croyait voir surgir du fantastique, on ne trouve que le réel. Là où il croyait à un jeu de pouvoir, on se trouve en pleine soumission. On voit ce qui dans ce récit peut choquer les raffinés : la possessivité et — ce qui a séduit Catherine Breillat — l'introduction de la notion de désir dans la vie. La saveur du film réside dans son courage impressionnant de créer un abîme entre le projet et l'acte, entre la scénarisation et la réalisation.

Face à cette mise en scène des vices et des travers d'un policier, on ne manquera pas de comparer le style à celui de Pialat, tout spécialement à **Police**, que Catherine Breillat avait scénarisé avec lui, et dont elle reprend ici les grandes lignes. L'essentiel me paraît beaucoup plus simple. Il s'agit dans les deux cas d'apprendre à voir. Déplacer le regard du polar pour retrouver le réalisme aigre-doux d'hommes et

« Il est fréquent, au sortir d'une conférence, d'être sollicité par des jeunes amoureux du cinéma, désireux d'y œuvrer. Il est rare, en revanche, de trouver devant soi quelqu'un dont on sent une véritable détermination. Pour Xavier Beauvois rencontré à Calais il y a six ans alors qu'il était encore en classe terminale au lycée, il n'y avait à l'évidence aucune autre issue possible : c'était le cinéma ou rien. »
(Jean Douchet, Dossier de presse de **Nord**)

de femmes pris avec leurs obsessions. Le reste n'est qu'une question de style. La griffe de Pialat cherche les zones limitrophes de l'âme alors que celle de Breillat pousse le paradoxe jusqu'aux limites du vertige. Au lieu de jouer les cartes du polar, de relancer les situations dramatiques, Breillat accepte que les personnages lui échappent pour sonder le gouffre de l'attraction sexuelle. C'est précisément dans ces moments où, face au désir caché mais irréversible pour l'inspecteur, Barbara pousse à l'extrême le rapport de fascination et de corruption qui devient, pendant une heure d'écoute envoûtante de pulsations, le nœud vital du film. Affaire de point de vue, décapant, vision incarnée de la temporalité, le corps existe en tant qu'illumination de la zone sombre et orageuse du sexe et des émotions.

Si **Sale comme un ange** est un film si fort, c'est qu'il dépeint les choses comme elles sont et non pas comme elles devraient se présenter. Soulignons que c'est une femme qui a écrit le scénario le plus cru de la sélection française par son regard impitoyable et sans complaisance. Le corps n'a-t-il pas ce caractère impératif de la pulsion sur laquelle le réel a, seul, l'emprise ?

Chronique parisienne

Comme Breillat, François Dupeyron a choisi de raconter l'histoire d'une passion amoureuse du point de vue de la femme qui y perd ses moyens. **Un cœur qui bat**, à l'instar de **Sale comme un ange**, ne triture pas le réel. Au contraire, son grand mérite réside plutôt dans la brèche qu'il ouvre dans la tradition naturaliste française. Souvent un récit débute par un hasard, mais il est rare que ce hasard soit éclairé d'une urgence impérieuse. Urgence du propos et du désir qui nous lancent violemment dans le film. Un homme croise une femme des yeux. Il la suit jusqu'au café. Vite, très vite (deux plans plus tard), ils sont ensemble dans une chambre d'hôtel. L'affaire aussitôt terminée, Mado rentre chez elle, retrouve son mari, Jean, qu'elle aime, mais qui semble la tromper avec une des clientes de sa boutique d'antiquités.

Banal, direz-vous. Sur ce thème, on a déjà vu tous les exercices formels de chassés-croisés auxquels plus personne ne croit. Dupeyron se place sur un autre registre. Il abandonne ses amants à l'ambiguïté du discours amoureux. Le film repose sur de permanentes ruptures de tons, à l'image de cette femme qui ne sait pas décider lequel des deux hommes elle préfère. On pourrait croire qu'**Un cœur qui bat** est un

film littéraire, abstrait. Au contraire, tout ce qui est montré nous est des plus familier. Le film s'appuie sur une remarquable analyse des comportements, des lieux et des personnages. Les décors naturels ont un poids, une visée. Prenons les hôtels, par exemple : ils équivalent généralement à un lieu de rencontre. Ici, les hôtels de Montmartre et de Pigalle, avec leurs couleurs, leurs architectures, deviennent des objets symboliques qui caractérisent la gestuelle intérieure des personnages. La pensée secrète de l'œuvre et le pouvoir de son universalité sont à chercher de ce côté, dans cette faculté d'analyse qui ne se fatigue pas et qui transcende un réalisme en état de grâce.

À l'opposé de son premier film, **Drôle d'endroit pour une rencontre**, où Dupeyron faisait se rencontrer deux stars, Depardieu et Deneuve, **Un cœur qui bat** décrit la fragilité des engagements de deux personnes anonymes sans beauté apparente. Il faut prendre à la lettre le titre du film, ce sont les battements de cœur qui font avancer le film. Tout est construit sur des intuitions, des craintes et des espérances. Les propos les plus anodins sur le déterminisme de nos décisions font pleurer Mado. Le récit vécu par les personnages provient de la dérive : les amants, Anna et Yves, marcheront énormément dans les rues pour combler le sentiment du vide issu de la situation. D'où l'importance de la musique : les mêmes percussions habitent les dimensions spirituelles et concrètes des personnages et dessinent un cardiogramme de la vulnérabilité de leurs intentions.

Le culot de Dupeyron est de tenir ce pari jusqu'au bout au risque d'être accusé par certains de jouer avec la superficialité, le minimalisme ou l'intellectualisme. Mais on ne retrouve rien de cela. La rencontre du gardien d'un lieu érotique, la poursuite dans Montmartre, l'engueulade avec un peintre accusé de ne pas savoir regarder avec les yeux de l'amour et l'achat de vaisselle anglaise du XIX^e siècle, sont autant de petits moments qui composent une structure rigoureuse et d'une densité impressionnante malgré sa modestie. Ces instants remarquables, on les doit aussi à l'excellence des interprètes. Sans trucages, avec une belle maîtrise, Dupeyron domine sereinement son écriture cinématographique.

Chacun à sa façon, ces réalisateurs expriment leur approche du réel. Ce que l'on nomme l'art cinématographique n'est peut-être dans le fond que l'exercice d'une approche qui transforme le dire en images significantes. ■

« Cela me plaît de prendre des personnages assez médiocres qui ont des petites aspirations ridicules parce que j'ai envie de montrer qu'à partir du moment où ils sont pris par le désir et la culpabilité, il y a une rédemption. Ils rencontrent le désir, ils deviennent magnifiques comme deux personnages humains à part entière. »
(Catherine Breillat, **Cahiers du cinéma**, numéro 445)

« Il y a des réalisateurs qui savent mettre en scène, moi je ne sais pas. Je sais dire quelque chose que je ne fais pas exprès de dire. Mais c'est tout de même plus amusant de faire des choses que les autres ne savent pas faire, même si c'est dérangeant. »
(Catherine Breillat, **Cahiers du cinéma**, numéro 445)



Un cœur qui bat de François Dupeyron