Document généré le 2 juin 2025 14:24

24 images

La banquette rouge

Robert Daudelin

Numéro 115, été 2003

URI : https://id.erudit.org/iderudit/10712ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Daudelin, R. (2003). La banquette rouge. *24 images*, (115), 8–9.

Tous droits réservés © 24 images, 2003

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/

La banquette rouge

par Robert Daudelin

Pialat n'est plus. Déjà, depuis *Le garçu* (1995), nous nous étions faits en quelque sorte à l'idée de vivre sans lui, sans ses coups de gueule, sans ses écorchés et ses éclopés. Pourtant, le seul fait de savoir qu'il était bien vivant, élevant son enfant à l'écart des rumeurs du cinéma parisien, suffisait à nous rassurer; nous permettait d'espérer qu'un jour il «remettrait ça»...

Tout avait commencé en 1960 avec un court métrage documentaire d'une dureté implacable. *L'amour existe* se présente comme une description de la vie quotidienne — principalement dans son rapport au travail — dans les banlieues de la ceinture parisienne. Or, si le film, à plus de quarante ans de distance, conserve toute sa force et sa charge émotive, alors que le paysage urbain a tout de même beaucoup changé, c'est bien parce que son sujet est beaucoup plus vaste que celui qui est annoncé.

L'amour existe est une réflexion (pessimiste? réaliste? existentialiste?) sur la condition humaine, sur la difficulté de vivre sa vie. Le narrateur (Pialat?) s'adresse directement à nous, puisant dans ses souvenirs d'enfance à Courbevoie («Mes souvenirs sont des souvenirs de banlieue») pour nous dire la tristesse et la petitesse de la vie de banlieue. Et tout Pialat est déjà là: la difficulté des rapports humains, le poids de l'organisation sociale qui contraint l'homme à des compromis qui l'amenuisent, la nécessité aussi de ruer dans les brancards. Ne manquent que les acteurs — qui sont déjà là aussi par figurants interposés — pour que se mette en place la saga qui ne s'arrêtera qu'avec *Le garçu*.

Mais *L'amour existe* est aussi un film sur le cinéma et à l'occasion duquel Pialat précise, d'entrée de jeu, que c'est dans le cinéma, et par le cinéma, qu'il veut nous toucher et même tenter d'intervenir sur cette société qui le choque profondément. Son film est aussi le geste de solidarité d'un travailleur du cinéma avec tous ces travailleurs de banlieue qui passent deux, trois, parfois même quatre heures par jour dans les wagons et les autobus bondés qui les transportent de la maison au travail et inversement.

Une des premières phrases du commentaire nous dit: «La mémoire et les films se remplissent d'objets qu'on ne pourra jamais plus appréhender». Tout le projet de Pialat est ainsi résumé et dix longs métrages, une extraordinaire série télé et quelques courts métrages ne suffiront pas à l'épuiser.

Plus anecdotiquement, mais pas sans pertinence, le narrateur évoque la disparition du studio de Méliès, construit en banlieue, la fonction de décor attribuée à la banlieue parisienne par bon nombre de films français et enfin l'importance des salles de cinéma, seuls lieux de rêve et d'échappée pour les gens de ces zones condamnées à une sorte de tristesse ontologique suintant l'univers de Simenon.

Et le film se termine même par une pirouette cinématographique qui permet au narrateur de nous rappeler qu'«un simple changement d'angle» suffit à modifier le sens des choses. Entretemps, la musique exceptionnellement réussie de Georges Delerue sera venue appuyer discrètement la gravité du propos de Pialat, gravité qui, comme toujours chez notre auteur, ne se départ pas d'une ironie presque caustique, déjà présente dans le titre et si bien traduite par ce plan très Cartier-Bresson du train-maison (avec rideaux et jardin de banlieue) derrière lequel passe le vrai train qui emmène vers Paris la force de travail qui fait tourner la métropole.

Loulou n'est pas loin, *La gueule ouverte* non plus. De fait, tout est bien là: le regard et le cœur, le lyrisme et la rigueur.

Tout aussi grave (aussi pessimiste?), trente-cinq ans plus tard, à l'extrême opposé du spectre Pialat, vint *Le garçu*. La vie en ayant décidé ainsi, c'est le testament du cinéaste: son film le moins populaire (300 000 entrées tout de même), le plus *privé* aussi. Et à nouveau, tout Pialat est là, qui bouscule et émeut, étonne et conforte.

Pivot central du film, pour éviter de dire personnage principal, Antoine, le jeune fils du

Jacques Dutronc et Maurice Pialat sur le tournage de *Van Gogh* (1991).

Géraldine Pailhas et Antoine Pialat dans *Le garçu* (1995). Tout Pialat est là dans ce cinéma qui respire la vie.

cinéaste, en constitue l'axe de vie; l'axe aussi de la mise en scène cinématographique, puisque c'est très souvent autour de lui, de ses mimiques et de ses répliques que s'ordonnent les plans et s'orientent les mouvements du film. Cette complicité peu habituelle[1] confère au film un ton unique: l'enfant, visiblement en confiance et ravi de «travailler» pour son père, remplit l'écran, prenant régulièrement le cinéaste à témoin de ses initiatives. De même, l'intimité avec Depardieu, son père dans le film, double et acteur fétiche de Pialat (qui lui a donné ses meilleurs rôles), apporte au film un surplus de privé aussi juste qu'émouvant.

Mais Antoine est d'abord là comme faire-valoir pour permettre à Pialat de nous parler encore une fois de la difficulté de vivre en couple, de traduire correctement nos sentiments et nos désirs. Non que la situation de base soit artificielle, au contraire, elle est même d'une banalité presque documentaire; mais encore faut-il voir avec quelle obstination le cinéaste force cette situation, l'oblige à se vider de son sens, en admettant, entre autres, la place de la méchanceté dans les grandes passions. La muflerie du personnage de Depardieu, si bien inscrite dans le corps immense du comédien et dans sa démarche de pachyderme, ne le rend pas méprisable: elle en fait un héros tragique, tragique comme la banalité de tous les personnages du film, sauf justement le petit Antoine qui peut être encore sûr de lui devant la vie — mais pour combien de temps encore?

Comme toujours chez Pialat — pensons à ***Loulou*** notamment, mais aussi à ***La gueule ouverte*** et, ironiquement, à ***Sous le soleil de Satan*** — la présence physique des comédiens, leur odeur presque (comme le souligne d'ailleurs l'une des répliques les plus provocantes du film), les précède, dirait-on, dans l'espace du plan: le cinéaste les suit à la trace, redéfinit son espace pour les servir le mieux possible. Le récit, ou plutôt les récits s'articulent en des plans très longs — Pialat ne semble jamais pressé de couper: jamais il ne bouscule ses comédiens, ses personnages, oui — qui s'enchaînent toujours en coupes franches *(straight cuts)*, parfois spectaculaires, tel ce passage abrupt de l'île Maurice à l'arrêt d'autobus d'une rue parisienne. Ce choix d'écriture, longs plans/coupes franches, apporte au film une urgence que l'on ressent immédiatement: ce cinéma, si maîtrisé, rigoureux, et qui pourtant fait souvent place à l'improvisation, respire la vie; respecte la mort aussi, comme nous le rappelle ici la séquence extraordinaire de la fin du vieux père, renvoyant aux images encore beaucoup plus dures de ***La gueule ouverte***.

On a souvent évoqué la parenté de Pialat avec Renoir, soulignant ainsi que la force de leurs meilleurs films tient aussi à ce que nous sentons les films se faire sous nos yeux. Jamais cela a-t-il été aussi vrai que dans ***Le garçu***. Ce film, comme volé au temps, est rempli de moments où l'intimité du cinéaste, son plaisir à filmer, à diriger ses comédiens, à nous surprendre, sont patents. Ainsi, ce plan, aussi drôle qu'étonnant, du trajet en bus à l'île Maurice où les gamins d'une école du lieu se donnent en spectacle au petit Antoine et à l'équipe de son père, cette parenthèse devenant une sorte de tableau joyeux, de clin d'œil aussi au spectateur que Pialat associe tout à coup à la fabrication même de son film.

Alain Bergala, grand admirateur du cinéaste, célébrait à son sujet les vertus du boitement. Ce faisant, il ne niait surtout pas les qualités professionnelles du grand réalisateur qu'était Pialat, il soulignait plutôt la place qu'il laissait dans ses films à l'inachevé qui, comme dans la poésie la plus libre ou le jazz le plus inspiré, est le moment par où l'art et la vie se confondent harmonieusement.

Le garçu se termine sur une longue séquence, en tous points exemplaire de la manière de Pialat: elle constitue désormais son testament. Antoine dîne avec ses parents au restaurant du quartier dont les propriétaires — nous le savons par une séquence antérieure — sont presque des amis du couple. Le restaurateur occupe l'enfant pendant que les parents terminent leur bouteille de vin en essayant difficilement de meubler la conversation. Le père se lève et sort dans la rue pour faire le clown devant la fenêtre où se trouvent son fils et le restaurateur: gros succès des grimaces paternelles et moment de bonheur ordinaire. Le père revient s'asseoir auprès de la mère, un bon mètre les sépare sur la banquette de velours rouge; dans ce plan fixe et qui dure, le silence du couple, leur malaise et leur absence de bonheur s'installent gravement. On coupe au premier carton noir du générique de fin. Le film est terminé. L'œuvre de Pialat s'arrête ici, sur un mètre de velours rouge, silencieux et infranchissable. Tout ce que le cinéaste a tenté de filmer et de nous dire en trente ans, sa douleur, sa révolte existentielle, son amour acharné des hommes et sa conviction que le cinéma est rempli « d'objets qu'on ne pourra jamais plus appréhender », tout cela est désormais inscrit entre ces deux dates: 1925-2003.

Le 11 janvier dernier, un cinéaste immense nous a quittés. Maurice Pialat avait eu le temps de nous laisser dix longs métrages, neuf courts métrages et un feuilleton de télévision. Mais ces chiffres ne disent rien de la richesse de ce regard unique qui a traversé le cinéma français, souvent avec fracas, toujours avec une urgence que personne ne pouvait ignorer. ■

1. C'est cette même complicité père-enfant que Laurent Cantet utilisera à bon escient dans les scènes de famille très réussies de ***L'emploi du temps***.