

Lorsque Cannes se fait violence...

Geneviève Royer

Numéro 192, septembre–octobre 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49295ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Royer, G. (1997). Lorsque Cannes se fait violence.... *Séquences*, (192), 19–24.

Lorsque Cannes se fait violence...



Absolument pas de la barbe à papa, ni une tranche de pastèque, ce Cinquantenaire...

On sort de la célébration des 50 ans du Festival de Cannes avec un drôle de goût dans la bouche. On aurait dû se douter que la violence serait au rendez-vous de la sélection officielle, reflet des sociétés qui créent le cinéma, et en trouble-fête obligatoire de cérémonies autrement trop joyeuses. Mais au fil des quelque douze jours de festival, quand on encaisse coup sur coup autant de violence, l'impact est presque insupportable.

En introduction au programme officiel du 50^e, Noël Herpe et Gilles Jacob s'expliquent sur la présence de toute cette violence au sein de leur programmation: «De plus en plus, il semble que les cinéastes s'attachent à cerner l'origine du mal – non pour restaurer on ne sait quel moralisme, mais bien plutôt pour élucider le mystère de la responsabilité individuelle.»

On commence donc avec **Nil By Mouth** (Gary Oldman), un dur constat de violence qui frappe sa cible de plein fouet. Puis on assiste au **Welcome to Sarajevo** hétéroclite de Michael Winterbottom qui n'arrive pas à vraiment décider quelles questions se poser, un peu comme Mathieu Kassovitz qui perd les pédales avec **Assassin(s)**. On s'amusera ensuite avec la violence version polar de **L.A. Confidential** de l'Américain Curtis Hanson, pour aboutir enfin à **Funny Games** de Michael Haneke, un film intelligent qui est aussi sans doute le plus dérangeant du festival. D'autres plaidoyers violents se sont également retrouvés en périphérie de ces titres majeurs.

Les réflexions suivantes sont en écho à trois films de la sélection officielle: un éveil, un échec, puis un état des lieux nés de ce désir de discuter de la violence au cinéma.

Geneviève Royer

FUNNY GAMES Michael Haneke

Que son film **Funny Games** obtienne l'assentiment de la critique et la faveur du public, l'Autrichien Michael Haneke ne s'en préoccupe guère. L'auteur de **Benny's Video** (1992) (dénonciation de l'horrible prolifération d'images violentes) n'a qu'un objectif et il ne manque pas sa cible. Il veut sortir le spectateur de sa léthargie face aux déploiements médiatiques de violence, desquels on n'arrive plus à distinguer la fiction de la réalité. Pour

le réalisateur, «la question, en matière de violence, n'est pas de savoir comment montrer la violence, mais comment permettre au spectateur de prendre conscience de sa propre position par rapport à la violence et à la manière dont on la montre». Cet objectif précis, alimenté d'une réflexion soutenue et mûre de la part de l'auteur, provoque un éveil total. Contrairement à Mathieu Kassovitz avec son film **Assassin(s)**, Haneke ne s'embarque pas dans ses attaques et ses preuves. L'histoire racontée n'est qu'un pré-texte au plaidoyer du cinéaste autrichien. En évitant de tout dénoncer en même temps de façon agitée, Haneke tisse le canevas nécessaire à la construction d'une preuve accablante contre l'anesthésie du regard face à la violence dans les médias.



Funny Games

Funny Games est donc un film, ou plutôt un exercice filmique, qui pose les questions fondamentales quant au regard porté par tout spectateur, de cinéma et de télévision, sur la violence. Calqué sur le moule formel du polar, Haneke propose initialement les traces d'un thriller. Une petite famille aisée se rend à la campagne pour quelques jours dans sa villa luxueuse. Très tôt, l'arrivée inopportune de deux jeunes hommes *yuppies* d'allure trompeusement inoffensive viendra dérégler les attentes de la famille face à cette visite (et, par le fait même, celles du public qui désire secrètement jouir du déploiement éventuel de violence *spectaculaire*). Le film est quasiment impossible à regarder du début à la fin: *Funny Games* n'est pas destiné à amuser qui que ce soit. Au contraire.

Dans un essai qu'il a écrit sur la violence et les médias, Haneke retourne aux débuts du cinéma et rappelle comment la fascination pour le polar (et ses ancêtres) tient du fait qu'il garde le spectateur en suspens entre deux pôles opposés: l'excitation morbide face à l'horreur et le réconfort de savoir qu'il ne s'agit que de la fiction.

Haneke prend en main les problèmes créés par son média, le cinéma, en proposant un film qui oblige le spectateur à se questionner au sujet du regard qu'il porte désormais sur la violence. Comment a-t-il perdu son innocence? Pourquoi est-il déçu par le manque de *jus* du film de Haneke? Pourtant, on ne peut faire plus violent que *Funny Games*. La réponse tient sans doute du fait que le film se garde bien de transformer la violence en spectacle bidonnant. La violence n'est pas une série de plaisirs sans conséquence: elle fait mal. C'est pourquoi le réalisateur choisit de montrer les visages des victimes, leur appréhension et leur incapacité à tolérer l'horreur en crescendo infligée par les tortionnaires. Ces visages sont ceux de gens humiliés, impuissants et confinés à un dépérissement rapide (les deux visiteurs de l'apocalypse leur ont promis la mort avant 9 heures le lendemain matin).

Pour Michael Haneke, la violence n'est pas *consommable*. Ainsi, il n'adhère pas aux lois fondamentales du polar, il les contourne pour permettre un nouveau questionnement. Le spectateur n'a pas le loisir de participer au voyeurisme des tueurs. Dans *Funny Games*, ni les enfants, ni les animaux ne sont à l'abri de la force destructrice. De fait, pendant une petite pause

de ravitaillement de l'élégant maniaque à la cuisine, on entend un coup de feu dans la pièce voisine. De retour au salon, on se rend compte que l'enfant a été tué. Aucun son, aucune action, seuls les parents avec leur désespoir et un téléviseur allumé relayant les derniers résultats d'une course de Formule 1. Pendant de très longues minutes après que la femme eut éteint l'appareil, le spectateur est contraint à un recueillement dérangeant. Parce qu'il est lui aussi pris en otage dans toute cette histoire. On est à la merci d'un réalisateur qui refuse le plaisir et force la réflexion. Pourquoi se sent-on si mal face à ces scènes? Pourtant, on a peut-être déjà vu pire. La réalisation de Haneke est un exercice de probité et d'humilité. Il refuse le spectaculaire. Il refuse d'esthétiser la violence. Rien de très *flash* dans cette mise en scène.

Haneke appuie ses intentions de briser tout spectacle en insérant de sporadiques adresses à la caméra de la part d'un des tueurs. Il nous interpelle, nous sort de notre torpeur et nous rappelle à l'ordre: «Étiez-vous en train d'embarquer à fond dans ma violence et même d'espérer secrètement davantage de qualités divertissantes?» Par un habile clin d'œil final inattendu, le tortionnaire filiforme utilisera la télécommande, l'ultime outil du contrôle de la violence au petit écran, pour exiger un retour en arrière de l'action afin de proposer une fin qui lui convienne mieux. Tout comme les victimes dans le film, le public est lui aussi prisonnier de ses caprices.

La bande sonore est réduite à sa plus simple expression. Bien sûr, on trouve en ouverture (à l'occasion d'un défi de connaissance musicale que se sont lancé les deux conjoints bourgeois) quelques classiques du répertoire

Grièvement blessé quelques heures auparavant par un coup de bâton de golf au genou, le père attend seul le retour de sa femme partie chercher de l'aide. L'irruption d'une petite balle de golf silencieuse sur le plancher du salon suffit à faire comprendre qu'il a plutôt affaire au retour des tueurs.

lyrique. Le tout interrompu par une intrusion soudaine du rock diabolique de John Zorn, annonciateur de l'horreur à venir. Pour le reste, Haneke ne sent pas le besoin d'amplifier le drame pour accompagner nos émotions. Les événements suffisent. Grièvement blessé quelques heures auparavant par un coup de bâton de golf au genou, le père attend seul le retour de sa femme partie chercher de l'aide. L'irruption d'une petite balle de golf silencieuse sur le plancher du salon suffit à faire comprendre qu'il a plutôt affaire au retour des tueurs. Une partition musicale dramatique serait de trop, juge Haneke. Le suspense intrinsèque au siège à domicile des deux tueurs est en lui-même bien suffisant. Mais déroutant: où sont ces sons grinçants habituels et la musique qui remplissent le spectacle? Pas de *DC consommable* par la suite. Haneke se le refuse.

L'aspect visuel est également très sobre: aucune manipulation de caméra mémorable. Personne ne sort de *Funny Games* en pâmoison devant la

virtuosité de l'équipe technique. Et c'est tant mieux. Une abondance de très longs plans fixes favorise une réflexion sans distraction. Lorsque les deux tortionnaires quittent la maison, on observe cette dernière pendant de longues minutes, au son de nombreux grillons. Notre esprit est déjà inondé de questions. Haneke ne cherche pas à distraire davantage par d'ingénieux tourbillons. Il se tient loin de la complaisance dont souffre comme on le verra le film de Kassovitz.

La force percutante du questionnement est triple dans *Funny Games*: cette violence à outrance n'est pas *glamourisée*, on ne la tourne pas non plus en comédie (pas de coups de feu meurtriers sur une musique de dessins animés du samedi matin – pas drôles du tout, ces *Funny Games*) et on n'offre aucune explication quant à la motivation profonde des exécuteurs. D'ailleurs, Haneke tourne en dérision toute intrusion de ce psychologisme rassurant qu'on retrouve habituellement au cinéma et à la télévision et qui rendrait plus intelligibles les dessous de la violence, tout en donnant la permission d'assister à son spectacle. Pourquoi Beavis et Butt-head (oui, ce sont les noms qu'ils se donnent, en alternance avec les apostoliques Pierre et Paul, et les Tom et Jerry), pourquoi incarnent-ils le Mal? «Parce que mes parents ont divorcé alors que j'étais encore tout jeune.» Ou encore «à cause du vide de l'existence» ou «la drogue» et maintes autres raisons vides et mensongères qui les font rire. Quand les victimes leur demandent pourquoi ils ne les tuent pas tout de suite (puisque'ils sont prêts à le faire de toute façon au cours des prochaines heures), ils répondent qu'ils seraient ainsi privés de leur plaisir. Un passe-temps comme un autre, rien de plus, pour deux êtres dénaturés pour qui le respect du genre humain ne signifie rien.

Non seulement Haneke n'offre pas d'explication rationnelle quant au sadisme des bourreaux, mais encore leur attribue-t-il des caractéristiques plutôt inhabituelles. Pierre et Paul ne sont pas des résidus de quartiers mal famés. Tout de blanc vêtus (jusqu'aux gants immaculés), les deux semblent bien connaître les joies du tennis et du golf. Ils discutent philosophie (matière et anti-matière, fiction et réalité) alors qu'ils sont en voilier accompa-

gnés de la femme bâillonnée qu'ils ont tôt fait de jeter par-dessus bord lorsque son poids entrave la bonne navigation. Leur élocution semble parfaite et leur politesse, irréprochable. On ne peut s'empêcher de se demander si les racines d'un néo-nazisme ne sont pas en train de reprendre force.

ASSASSIN(S)

Mathieu Kassovitz

Pour Mathieu Kassovitz, la dénonciation de la violence s'éclipse derrière le désir de s'amuser avec le matériau filmique et les idées. Au fil des images, *Assassin(s)* s'évertue à tout vilipender: une télé envahissante et des médias violents, l'absence de modèle familial pour de jeunes désabusés, la perte de valeurs morales et éducatives, la présence de dirigeants corrompus. En ciblant un ensemble si vaste, la leçon de morale de Kassovitz ne peut qu'échouer.

Son approche consiste à montrer l'une à la suite de l'autre des scènes de violence à horrifier jusqu'aux plus durs à cuire. Lui-même concède qu'il a peine à supporter certaines séquences révoltantes. Il sait que certains rejetteront cette stratégie qui consiste à montrer un excès de violence afin de mieux la dénoncer. Mais après tout, *on la mérite*. Il explique qu'en avalant

En créant un plaidoyer aussi large contre à peu près toutes les tares de la France d'aujourd'hui, Kassovitz s'égaré.

sans regimber des doses énormes et continues de violence, on en devient des *accros* sans s'en rendre compte. Bient peut-être à nous, spectateurs accrochés à cette mise en fiction de la violence et qui la recherchons même, que Kassovitz en veut le plus. Il veut nous forcer à voir jusqu'où peuvent mener ce défilement sans fin de violence à outrance. Triste à dire, mais il a failli. Parce que, en testant ainsi notre seuil de tolérance face à la violence (intensité et durée), il finit plutôt par repousser encore plus loin notre capacité à en prendre. De toute évidence, il réussit à nous dégoûter, mais il contribue surtout à alimenter cette surenchère qu'il dénonce.

Kassovitz montre les traditions de trois générations d'assassins, liés non pas par le sang qui coule dans leurs veines, mais plutôt par celui de leurs victimes. Kassovitz joue le rôle de Max. Max est blasé, et surtout, il erre sans but ni destinée. Son boulot est moche et répétitif. Après une journée abrutissante, il se laisse aisément fasciner par une proposition alléchante comme celle de Monsieur Wagner. «Je te propose un métier, un vrai, que tu pourras transmettre plus tard.» Wagner touche une corde sensible: enfin, Max *appartient*. Que ce soit à une famille d'assassins n'est qu'un détail pour lui. Après tout, il y a une morale, une éthique certaine derrière les procédés que lui explique patiemment son aîné. Pour la première fois de sa vie, il sent le réconfort de la continuité avec un passé solidement établi, passé qui saura le soutenir dans son chemin futur.

Le jeu discret et intériorisé de Kassovitz traduit bien le désarroi d'une génération sans racines. Pour cette dernière, il semble presque impossible



Funny Games

d'aller au-delà des attentes inexistantes de parents absents. En ouverture, Max s'explique en voix off: «Mes profs, ma mère me disaient que je suis mauvais. Moi, je croyais que j'étais moyen.» Et il finit par décevoir son nouveau maître. Il ne sait garder les secrets que ce dernier lui confie. Il tente de piquer le portefeuille de sa victime pour arrondir la somme reçue pour son sale boulot. Il s'excite au volant de l'automobile de sa deuxième victime. Il est à la fois fier et incertain à l'idée d'être assassin. Une saine ambivalence, peut-être, mais une ambivalence qui lui coûtera la vie. Wagner ne saurait tolérer une progéniture qui échoue et qui ne sait adhérer à tout prix au code d'éthique de l'artisan. «On travaille bien. Moi, j'ai de l'éthique. Je dois dormir sur mes deux oreilles. Les politiciens, la bourse, la presse, la finance: eux, ce sont des assassins!» En créant un plaidoyer aussi large contre à peu près toutes les tares de la France d'aujourd'hui, Kassovitz s'égare.

Kassovitz n'est pas plus doux à l'égard de l'âge d'or. Il dépeint un Wagner effiloché par une vie criminelle et les dépendances toxiques, qui mobilise sans scrupule une relève. Parce qu'il ne peut soutenir le travail bâclé, le vieil homme n'hésite pas à tuer Max. Il transmet alors son savoir à un adolescent, Mehdi, recruté de façon non officielle par Max, alors que celui-ci ne pouvait soutenir seul le poids de sa courte carrière. Peu après, Mehdi s'ôte la vie. De toute façon, il a déjà vécu une vie bien remplie, compte tenu de ce qui pouvait bien l'attendre autrement, ironise Kassovitz. Des expériences avec de vrais flingues, du vrai sang éclaboussé par son propre vouloir, du fric, de la drogue, de la télé à volonté, un blouson Nike dernier cri, l'élimination d'un prof emmerdeur et une balade en voiture luxueuse: aussi bien en finir là, avant de ternir de beaux souvenirs! Mehdi avait des priorités bien claires: entre 40 ans de carrière et une BMW, il choisit la BMW.

Le réalisateur désire d'autre part souligner le fossé géant entre les générations, depuis le vocabulaire utilisé jusqu'aux passe-temps privilégiés, en passant par les valeurs adoptées. Mehdi n'est pas tissé des mêmes fibres que Wagner. «Toi, t'es braqué sur la télé, et le reste, tu t'en fous!» Lorsqu'il est renvoyé du lycée, il se réfugie auprès de cette boîte à images, se cramponnant à un revolver en guise d'ourson. C'est cette passion aveugle et sans discernement pour la télé que Kassovitz veut montrer du doigt. Caméras de surveillance, télé, jeux vidéo, les images se multiplient au point où on ne sait voir la réalité qu'à travers elles. La vérité et le quotidien ne peuvent être que médiatisés avant d'être reçus. La télé devient une condition nécessaire et suffisante au vécu. Reportage, publicité, publi-reportage, sitcoms, vidéoclips, tout s'enchevêtre, s'amalgame, se noue pour former une longue chaîne sans fin d'images dont on ne peut se passer. La perte de contact avec la réalité tangible est totale. Le sang éclaboussé à la télé, celui qu'on montre à toutes les sauces, celui que l'amateur de jeux vidéo provoque lui-même grâce à sa grande dextérité manuelle et de longues heures de pratique, et celui qui gicle lorsqu'on tue une vraie personne avec une vraie arme, on présume que ça rime à la même chose. C'est du moins ce que pense (pour peu qu'il réfléchisse) celui qui n'a pu apprendre à distinguer la violence-fiction de la violence-réalité.

Kassovitz anthropomorphise de façon intéressante la télévision par le biais de son relais de transmission, le téléviseur, auquel il offre le rôle de quatrième personnage quasi officiel du film. Nombreuses sont les scènes filmées à partir du point de vue du téléviseur lui-même. Dès le début du film, lorsque la mère de Max reçoit Wagner à souper malgré les appréhensions

de son fils, le spectateur a une vue de face de Max dont le visage est ébloui par l'alternance de couleurs du téléviseur qu'il regarde à la fois de façon assidue et passive. La faible profondeur de champ laisse entrevoir les deux adultes assis à table, sans doute en train de discuter du sort possible de Max. Dans le village global de cette fin de siècle, les communications interpersonnelles *en direct* sont de plus en plus rares. Les contacts et les échanges ne sont connus désormais que par le biais de l'électronique.

Kassovitz veut dénoncer la violence stylisée telle que construite, déconstruite et reconstruite à la télévision pour le plus grand bonheur des téléspectateurs avides de leur dose quotidienne. Mais ce faisant, il trébuche. Aucun doute que le réalisateur sait rythmer une scène, créer un suspense et aguicher les sens. Mais est-il nécessaire et avantageux à l'exposition de sa thèse de montrer en détail l'horreur du meurtre d'un vieillard? Quant aux longues séquences d'émissions de télévision montrées à l'intérieur du film, elles en viennent à prendre le dessus et deviennent bien vite insupportables. De fait, le public a droit à des reportages, des nouvelles, une sitcom parodiant l'émission (déjà odieuse) *Hélène et les garçons* où on s'amuse à violer quelques copines pour le plaisir, en plus des ennuyeux jeux vidéo. Après que la foule cannoise eut grossièrement hué le premier visionnement d'Assassin(s), *Le Monde* a résumé de façon plus intelligente et constructive la grave erreur du film: «Qu'Assassin(s), construit sur un constat de défaite (morale, sociale et artistique), soit lui-même un film vaincu, la preuve en



Assassin(s)

est donnée quand sa séquence la plus forte provient de ce qu'il veut dénoncer: la spectaculaire publicité de Nike».

Côté son, l'ensemble est très bruyant. Certains s'en plaignent. Les protagonistes circulent dans un milieu urbain et les sons de la ville occupent conséquemment une place importante (eux aussi) dans l'ensemble. La musique très à point de Carter Burwell renforce le blues des personnages.



Assassin(s)

Elle suggère presque de prendre en pitié Max et Mehdi, victimes d'un monde violent. De pair avec les armes chatoyantes et les voitures rapides, les rythmes très *hip* rendent attrayants les mêmes choix de vie que Kassovitz déplore. Le spectateur est séduit, mais le message ne passe pas efficacement lorsqu'il est transmis de façon si contradictoire.

Le tout possède donc le sérieux et la crédibilité d'un enfant très doué, mais gâté qui, ayant connu le succès critique et public très tôt, a bénéficié de ressources qui l'ont écarté de son but premier. Avec *La Haine* (1995), le réalisateur avait déjà fait ses preuves en termes de virtuosité technique appliquée à la dénonciation de l'ordre social. Il a recyclé ses talents au profit d'*Assassin(s)*. Mais pourquoi en 130 longues minutes? La modération des moyens aurait permis une plus grande force de persuasion. Et, faute de persuasion, la concision aurait *diverti* davantage.

C'est ainsi que Kassovitz s'est emporté. Que cherche-t-il à dénoncer? La télévision, tout d'abord, mais tout le reste aussi, il semble. Maladroitement, il blâme tous les *dirigeants* (concept flou, d'autant plus qu'il englobe à peu près n'importe qui en vue ou qui sache gagner sa vie) pour l'état actuel de la France. Mais il semble qu'il ait omis une analyse préliminaire approfondie de son sujet: il s'explique, s'embrouille, et malheureusement se fâche. Le manque de rigueur de son discours autour du film est peu convaincant. Il est sans doute farfelu et irresponsable de qualifier *Assassin(s)* de *zéro absolu* comme l'a fait *Le Figaro*, mais il demeure que ce film ne peut se passer d'explications.

NIL BY MOUTH Gary Oldman

Gary Oldman décrit sobrement le climat de ses années formatrices. La violence s'infiltré partout dans cette banlieue du sud de Londres. Au cœur de la jungle urbaine, ce qui compte c'est la survie. Bien sûr, on prend le

temps de débattre des questions de la vie, mais toujours au pub avec les copains, un verre après l'autre. Car au pub, les hommes ont toujours réponse à tout, explique Oldman. On s'y rend dès la jeune adolescence pour faire son apprentissage de la virilité. Et ainsi va la tradition familiale de la dépendance alcoolique, socialement promue et acceptée.

Depuis ses débuts d'acteur dans le rôle du leader des Sex Pistols dans *Sid and Nancy* (Alex Cox, 1986), Oldman semble privilégier les portraits de vies condamnées. Dans sa première œuvre en tant que réalisateur, il a voulu partager les démons qu'il a lui-même connus et qui le hantent toujours. Les personnages de *Nil By Mouth* sont des assemblages composites de membres de sa famille, de personnes qu'il a connues et d'autres qu'il a vaguement côtoyées. La sincérité enveloppe le film et ses (anti-)héros. Peut-être le cinéma anglais a-t-il déjà débattu en long et en large de ces questions maintes fois déjà. Mais quand on trouve la vérité dans un film, on ne peut limiter son jugement au simple fait que l'histoire a déjà été racontée. Tout en étant très individuelles, les vies se suivent et se ressemblent toutes. Ce qui fait la différence entre le succès et l'échec d'un récit, c'est plutôt la capacité d'un auteur à faire passer des émotions vraies et ce, par une espèce

Dans Nil By Mouth, le blues se donne en héritage, un legs sans début ni fin. La grand-mère n'hésite pas à prendre le micro dans un pub enfumé pour chanter son impuissance: «Can't help lovin' that man of mine...»

d'énergie qui ne peut pas toujours être restituée par le biais de frigidités analyses. Mais il faut se détromper: même si l'ensemble du film est décidément très authentique, la réalité présentée est une version diluée de ce qu'on retrouve dans les banlieues de Londres. «J'ai fictionnalisé la vérité car la réalité est bien plus dure que ce qu'on voit dans le film. Il y a des choses que je ne peux pas montrer», confie Oldman.

La misère des personnages nous interpelle. Ray est des plus ignobles lorsqu'il glisse dans une de ses virées éthyliques (il bat rageusement sa femme enceinte, interprétée par Kathy Burke, sous les yeux de leur petite). Par contre, il redevient un humain à part entière quand il raconte sans sentimentalisme plaintif sa relation avortée avec son père, lui aussi alcoolique et criminel: «He swallowed much but nothing good ever came out of his mouth.» D'où peut-être le titre du film. C'est un homme, un *bon à rien* peut-être, mais c'est un homme. Oldman veut présenter ses personnages tels qu'ils sont, par l'entremise de leurs comportements et de leurs relations. Sans intention aucune de faire la morale, il laisse à chacun le loisir de réagir à sa façon, spontanément.

Oldman ne tente pas de dénoncer la cause de ces vicissitudes, ni d'y remédier. Il constate et expose la violence conjugale et sociale sous son vrai jour, sans gloire, ni complaisance. «La violence va si vite, dit Oldman. Je voulais que les bagarres soient mécaniques, moches et froides.» Il ne tourne pas en rigolade les *trips* de drogue, il ne les stylise pas non plus. Il montre

plutôt le visage péniblement en sueur de Billy lors d'une injection d'héroïne. Drôlement plus percutant!

Les choix esthétiques permettent de plonger le public au cœur de la scène où il se sentira à la fois observateur et participant, à la limite du voyeur indécent, des réunions familiales et amicales. La caméra bien souvent à l'épaule bouge à la façon d'un regard qui se promène. Dans les scènes au pub, on a parfois la vue cachée par les corps fatigués qui se déplacent devant nous. De même, des bribes de conversations nous échappent parce que les bars sont bruyants ou qu'on est dans la voiture et que l'action se passe à l'extérieur. C'est ça, la vie! Les dialogues/*témoignages* et leur interprétation impeccable produisent un ensemble proche du documentaire. Mais jamais de prêchi-prêcha formellement destiné à dissuader le spectateur de consommer à outrance. Côté couleur, Oldman a finalement accepté de l'utiliser lorsqu'il a constaté que «le noir et blanc aurait donné une note trop nostalgique aux choses, en anoblissant et en créant une distance entre le spectateur et l'image». Il a donc tourné soit de nuit, soit lors de journées grises où on ne voit jamais le soleil, seulement la pluie ou la brume.

Le blues d'Eric Clapton est en symbiose parfaite avec les émotions à fleur de peau de ces gens qui souffrent. Le musicien est bouleversé par le résultat final du film: «C'est un film authentique. Je trouve qu'on devrait le projeter dans les centres de désintoxication. On a vu trop de films branchés et malins sur le sujet.» Clapton lui-même a vécu les vertiges hallucinants des excès. Et ses notes de guitare, de basse et de percussions collent au désarroi des personnages comme une seconde peau. Dans *Nil By Mouth*, le blues se donne en héritage, un legs sans début ni fin. La grand-mère n'hésite pas à prendre le micro dans un pub enfumé pour chanter son impuissance: «Can't help lovin' that man of mine...»

Les souleries de Ray, les piqûres de Billy, leurs chasses aux substances psychotropes et leurs incontrôlables désespoirs forment le train-train des femmes de leur vie. Mère, femme, sœur, fille, grand-mère, nulle n'est à l'abri des colères de l'homme: elles encaissent en silence. Pour Oldman, les femmes sont les piliers de la famille brisée, les hommes se mouvant entre la prison et les pubs. Et pourtant, *Nil By Mouth* est dédié à la mémoire de son père. Sans doute pour souligner que, tout comme pour ce dernier et les figures paternelles ancestrales, il s'est écorché vif et a bouleversé les siens en apprenant à s'assumer comme homme.



Nil By Mouth

Heureusement, le portrait de ces pauvres gens ne se limite pas à l'histoire de leurs abus. Ils forment une famille et ils s'aiment. Cet amour, parfois difficile à comprendre, assurera la lueur d'espoir permise en toute fin de film, où tous sont réunis – pour prendre un verre, évidemment. On demeure malgré tout un peu sceptique face à cette chaleureuse scène de bonheur, doutant que chacun puisse un jour effectuer les changements profonds qui pourraient sauver la prochaine génération de la misère. Il n'en reste pas moins qu'on sort de *Nil By Mouth* avec l'impression d'avoir véritablement rencontré ces démunis, ému par leur humanité et la vérité de leurs émotions. **S**

IXION

JUDITH DUBEAU

COMMUNICATIONS

190A, av. de l'Épée
Outremont, Québec H2V 3T2
tél.: 514.495.8176 fax: 514.495.1009