Document généré le 28 avr. 2025 03:05

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Le film des fils

Sauvage innocence, de Philippe Garrel, France-Italie 2001, 135 minutes.

Le pornographe, de Bertrand Bonello, France-Canada 2001, 108 minutes.

Guillaume Lafleur

Numéro 188, janvier–février 2003

URI : https://id.erudit.org/iderudit/18082ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)
1923-3213 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lafleur, G. (2003). Le film des fils / *Sauvage innocence*, de Philippe Garrel, France-Italie 2001, 135 minutes. / *Le pornographe*, de Bertrand Bonello, France-Canada 2001, 108 minutes. *Spirale*, (188), 8–9.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 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/

érudit

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/

LE FILM DES FILS

SAUVAGE INNOCENCE film de Philippe Garrel
France-Italie 2001, 135 minutes.

LE PORNOGRAPHE film de Bertand Bonello
France-Canada 2001, 108 minutes.

Il est rare qu'une rencontre entre deux films paraisse si naturelle. Des liens se tissent sans effort. Un cinéaste (Bertrand Bonello) propose à un collègue, son aîné de vingt ans (Philippe Garrel), le rôle d'un cinéaste pornographe, figure centrale, emblématique d'un film à l'ambition programmatique. L'aîné décline la proposition et tourne bientôt un film où un écrivain dans la vingtaine (Mehdi Belhaj Kacem) tient le rôle principal d'un cinéaste. L'autre se rabat stratégiquement sur l'acteur Jean-Pierre Léaud, visage et corps possible d'une paysagéité du cinéma français et européen. Les deux films installent au cœur de leur récit cette question primordiale : la nécessité d'habiter, de quitter un lieu, d'y retourner prendre la mesure du temps écoulé et trouver la force propre à témoigner de ce qui s'y était passé en une échappée imperceptible. Entre l'aîné et le second se dessine une filiation à l'épreuve de l'échelon hiérarchique réclamé par l'écart des âges. Les deux cinéastes partagent un goût pour l'identification de l'acteur principal au metteur en scène. Ils veulent filmer la planète cinéma, aller à la rencontre de ce qu'elle a été et ce qu'elle est parfois encore. Dans les deux cas, un enfant demande à parler par la voie médiatrice du film. Cette histoire se confond avec l'histoire de tous les films, l'Histoire du cinéma dans son ensemble. Pour comprendre cela, rappelons le travail antérieur de l'aîné. Garrel a passé dix années de sa vie à réaliser des films muets (1968-1978). Il a traversé les années quatre-vingt en France, cherchant à y transmettre une mémoire récente, celle des années soixante-dix dont il se décide à témoigner, alors qu'on s'affaire à oublier, à abolir les perspectives du temps pour ne plus entendre son écho. France, États-Unis, Montréal, *idem*. Cette démarche a donné, entre autres, un film autant extraordinaire qu'indescriptible : *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985). Atteint d'une crise d'appendicite en plein tournage, Garrel récupère les circonstances pour redonner son sens originel et sa matière de départ au film : tous les niveaux de la préparation filmés se retrouvent dans le produit fini, des répétitions avec les acteurs à la rencontre faussement fortuite faite de répliques improvisées avec Jacques Doillon dans un café, du jeu pur et simple de mise en scène d'un film à l'œuvre, en chantier, aux indispositions d'un cinéaste souffrant, malade même, en cours de montage. Le film est un matériau fuyant, la mémoire en est un autre. Il s'agit de juxtaposer les deux. Pour Garrel, une responsabilité d'artiste est là, irréductible, résistante au devoir de la production.

Dans *Sauvage innocence*, ce postulat s'impose toujours. La première partie, souvent drôle avec des relents acides, nous expose les difficultés du cinéaste, François (Mehdi Belhaj Kacem), à lancer la production et démontre les tensions entre l'idéal de création et sa mise en forme. Il va rencontrer, dans ses bureaux, un important producteur parisien qui à sa surprise le sollicite. D'entrée de jeu, celui-ci affiche ses couleurs : il a toujours trouvé chez le cinéaste un talent inachevé et croit qu'il réussira un jour à réaliser ce « *grand film que nous attendons tous* ». Il lui prépare un chèque, sans même lire le scénario, car il comprend que son travail est entièrement consacré au tournage.

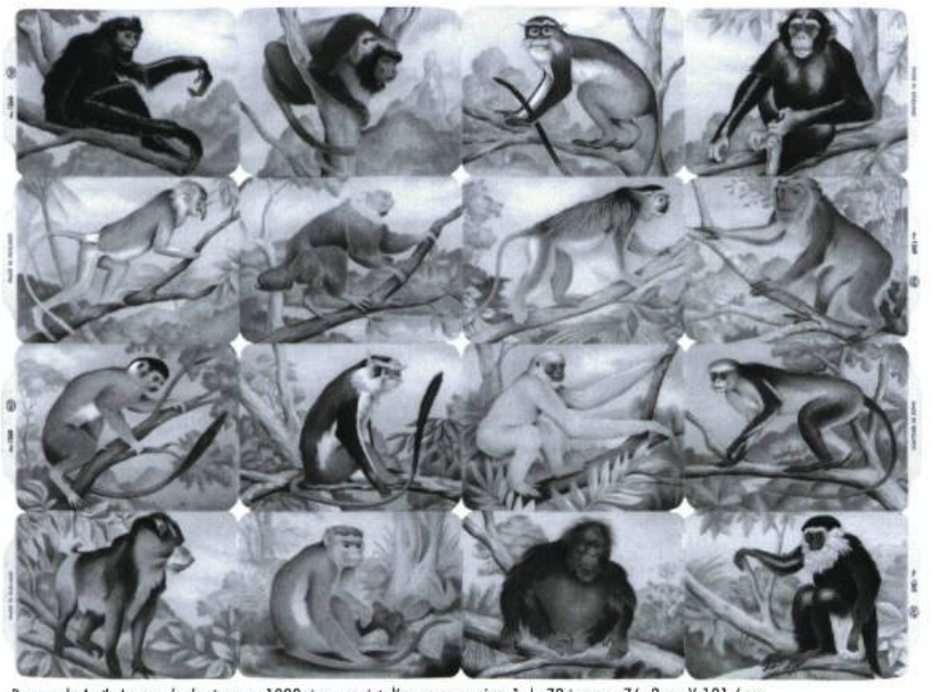
Perdition et amour

Il faut garder en tête le télescopage entre la réalité vécue dans le film et le matériau d'expériences réelles sur lesquels se base systématiquement le cinéma de Garrel, même lors de ses dérives abstraites, symboliques (*La cicatrice intérieure*, 1971) où il se filmait déjà, comme il filmait Nico, égérie de Warhol, chanteuse du *Velvet underground*, actrice, et pour triste mémoire, héroïnomane inguérissable. Le cinéma, objet de mémoire, accompagne la vie de ceux qu'il filme. En ce sens, il lui est impossible d'accomplir des trajectoires fermées sur elles-mêmes. Car il y a une tentation du trajet chez Garrel, portée sur la destination, ou mieux, la destinée. Ainsi, dans son précédent film, *Le vent de la nuit* (1999), où deux hommes traversaient l'Italie en voiture, on revenait au final chez soi. L'aîné doit y accomplir le geste définitif, le suicide. Ce geste inaugure un drame à vivre ou la vie à venir. Là où s'achève l'illustration des rapports filiaux entre les personnages, le jeune s'éveille à lui-même, pour poser un regard sur les gens de son âge et ses aînés. Le fil se tend soudain tandis qu'on le croyait brisé. Cette proposition clé du cinéma de Garrel est présente depuis son premier film, *Les enfants désaccordés*, réalisé à quinze ans (1965). Ce film sauvage comprend les principaux éléments de l'œuvre à venir : rencontres fortuites, problématique de la filiation, le dialogue avec l'aîné étant le principal lieu du risque, révélant la solitude acquise, seule transmission possible, juste, effective par la filiation. Depuis une dizaine d'années, une trajectoire fictionnelle transparente, tournée vers le dehors du film, moins idéaliste, caractérise le travail de Garrel. La question posée par *Sauvage innocence* est la plus simple et la plus grave : comment concilier la nécessité, pour le cinéaste du film, de témoigner de ses acquis en montrant ce qu'il a vu sans démanteler ses projets et se détourner de la perspective du temps ? L'intransigeance du geste artistique s'opposant aux réalités matérielles, pourquoi continuer à faire des films si l'argent requis est sali par le crime, par le commerce de la drogue ? Les vues idéalistes de Garrel forcent son cinéma à affronter ses contradictions.

L'utilité de perdre le fil de la pensée, de pulvériser le scénario, de chambouler le plan systématique de la chaîne des images est l'affirmation première du cinéma de Garrel, sa clarté précieuse tranchant sur le monde embrouillé où il s'agite, l'industrie coûteuse du cinéma vouée au plein rendement. Ainsi, déambuler dans la rue, montrer la vie urbaine parisienne est forcément improductif, l'argent y est dépensé en pure perte. Sous la passivité circulatoire, peuvent se cacher les ressorts d'une comédie aux vastes ambitions ou un drame irradié d'une lumière qui aveugle. Refuser l'idée d'une ville belle ou laide et l'offrir au passant libre de perdre soudain son identité afin de révéler la rue, avec ceux qui la traversent, chaque jour. Ces passants diront de l'image, et dans l'image : nous sommes là ; chaque jour la ville respire par nos pores, la rue filmée ne sert pas tout à fait la scène d'un drame mais elle nous appartient et, en définitive, l'image en témoigne mais doit aussi faire comme si au ras des pavés se déroulait un tableau vide. Chez Garrel, c'est une constante que cette fidélité à la rue, la découverte de ses expirations individuelles émergeant de la foule.

Passants

Le film de Bertrand Bonello, qui sait bien ce que sont les passants, filmés à plusieurs reprises, s'étonne quant à lui des songes qu'ils procurent. Jacques Laurent (Jean-Pierre Léaud), abandonne son regard aux passants à la terrasse du bistro. Dans ce cas, le passant est interchangeable. Dans deux séquences, Laurent regarde les passantes de la terrasse, la caméra abandonnant l'une d'elles,



Raymonde April, *Le monde des images*, 1999, impr. au jet d'encre sur papier; 1 de 72 images, 76, 2 cm X 101,6 cm

aussitôt qu'elle s'éloigne, pour une autre. La comédie de ces séquences, jamais commentées en termes clairs, est au cœur de la réflexion subtile opérée par Bonello : ce point de vue du rêveur volontaire, qu'est-il, sinon une solitude acquise? Tout est affaire de ton et de point de vue dans l'histoire de Jacques Laurent, un cinéaste porno au tournant de la cinquantaine, un peu culpabilisé par son métier, préoccupé par le problème éthique de l'image et de son obscénité. Acceptant du bout des lèvres un entretien avec une journaliste, il dira à la fin du film : « *Ce n'est pas moi mais vos questions qui sont obscènes.* » Le film entier entreprend de prouver cette réplique finale, en plusieurs tableaux. Le premier, de loin le plus cru, joue de la distance entre la violence filmée, deux hardeurs en action sur un pouf, et de l'éloignement de la caméra. On n'est jamais bien loin du point de vue du cinéaste Jacques Laurent qui s'est refusé à intégrer de la musique à la séquence en prenant soin de donner ses indications d'interprétation. À Ovidie (vraie star française de la porno), il dit de ne pas crier, d'avaler le sperme. Lui seul s'occupe de soutirer une émotion de la scène. On croirait presque entendre un janséniste adepte des films de Bresson… Au fond, dans cette expressivité du sexe pur, tenue par une rigueur de la pose, il ne reste plus grand-chose de réel, sinon le jeu et le fantasme dérivé de la rêverie qu'elle appelle.

Solitude, multitude

Des sexes enchevêtrés aux jambes d'une passante, dans les deux cas bien peu d'identité demeure lorsqu'il est dit que « *le dernier rempart humain est un visage* ». En faisant sienne cette croyance, Bonello se place au côté des cinéastes « *croyants* » et humanistes : Pasolini, Bergman, Dreyer. Cette croyance nous ramène aussi à Garrel qui en a fait, dans *Les hautes solitudes* (1974), l'unique motif.

Ce qui relie plastiquement Garrel à Bonello est ce questionnement : quel est l'objet humain de la nature? Ce problème se soumet au champ expressif, à l'art seul, et c'est pourquoi Garrel a tenté dans un geste rare d'intégrité artistique, à la fin des années soixante-dix — quitte à s'isoler de l'ensemble de la production cinématographique —, une mise en scène des personnages en un espace intime sans jamais sombrer dans la lourdeur d'une simple attention au quotidien (voir Akerman ou Lefebvre à la même époque), mais bien plutôt au rythme, au mouvement, à la respiration des protagonistes, parfois excessive, mais toujours aérienne. La respiration est l'idéal humain, comme s'il s'agissait de sa nature même, préférée à la parole. D'où la confusion de trois axes d'expression plastique et photographique dans le cinéma de Garrel : espace, respiration de l'acteur (qui n'est pas le silence, mais une captation photogénique, donc physique et ontologique), lumière. C'est un déni du drame ancien et une illustration du photogramme en mouvement, une élégie de lumière et d'espace : fluidité entre les êtres en mouvement, interstices où s'insinue un appel, la revendication d'une fusion des hommes, dans leur déliaison fixée au mur des visages — c'est le sens de cette même lumière qui les traverse, leur préexiste. C'est le sens plastique de la filiation. Aujourd'hui, cela veut dire très concrètement pour Garrel travailler avec son photographe Raoul Coutard sur des moments de pure évasion, de rêverie encore où l'érotisme plane, au détour d'un plan, d'une séquence dans laquelle un producteur et son actrice se délassent dans un champ. Là où Jean Renoir stoppait la production à un moment où il devenait évident que son principal intérêt allait vers la suspension du temps, du récit et de l'Histoire (*Partie de campagne* avec Sylvia Bataille, 1936), Garrel fait un film de deux heures. La mémoire au cinéma est une alliance entre le temps et l'espace. On y évoque l'étrange possibilité de revenir sur les lieux d'une vie vécue. François, en compagnie de son complice et de sa nouvelle actrice, trouvée dans la rue, belle passante (Julia Faure, *Lucie*) — Garrel et la nouvelle vague n'ont eu de cesse de payer leur tribut à Baudelaire dans leur amour jamais démenti des passantes —, visite une maison et ses alentours en Hollande, où aura lieu une bonne partie du film mettant directement en scène la vie de sa première femme. Le complice fait remarquer l'inintérêt photogénique de l'endroit. François rappelle simplement que sa protagoniste principale y a vécu, que c'est son lieu.

Jacques Laurent, quant à lui, quitte sa femme, habite une petite chambre et compte se construire seul une maison sur un bout de terrain offert par un ami. C'est un projet qui court sur plusieurs années. Il tient à continuer le dialogue avec son fils jeune adulte et abandonne le cinéma, en partie par indifférence. Sa vie, son expérience, prennent entièrement la place. Plus le film avance, plus les séquences avec Laurent se passent de dialogues, et même de plans avec des interlocuteurs. Sa voix, son corps occupent le champ de l'image.

S'intéresser à la respiration des acteurs, dans l'image maintenant, bien après Antonioni et Bergman, et accorder une attention accrue aux lieux filmés, implique une conscience profonde du sens plastique de l'image et de l'Histoire, la grande comme celle du cinéma. Contrairement à ce que l'on peut trop rapidement croire, cette conscience est sans revendication amère ou nostalgique. Lorsqu'un art devient objet de mémoire par son accompagnement naturel de l'Histoire et de l'histoire de la technique, chaque désir d'expression d'un cinéaste porte en lui un autre désir qui a suscité le sien. Le cinéma en est aujourd'hui à porter en lui cette conscience du temps, c'est-à-dire aussi celle des morts qu'il n'a pas connus. Non seulement il donne à voir le monde en mouvement, mais aussi celui qui n'est plus, peut-être depuis cent ans. Comme un fils donnant inconsidérément la parole à un père disparu, bientôt à l'ancêtre.

GUILLAUME LAFLEUR