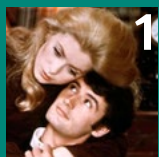




La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, n° 3

Triangles amoureux

SOMMAIRE



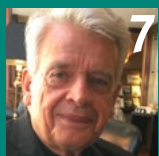
1
Éditorial
Le chiffre 3

ELIAS MANUEL ABOU-CHARAF



2
**«La vie est faite de morceaux
qui ne se joignent pas.»**
Le trio chez Truffaut

JEANNE RICHARD



7
La chamade
Rencontre avec Alain Cavalier

ELIAS MANUEL ABOU-CHARAF



14
Quel bonheur!
JULIEN PRAZ



18
Lunes de fiel
ALEXANDRE VUILLAUME-TYLSKI



25
**La Nouvelle Vague
britannique**

ELIAS MANUEL ABOU-CHARAF



29
A Bigger Splash
CERISE DUMONT



34
Max mon amour, le trio infigurable

MARGAUX TERRADAS



41
L'amour selon Pialat
JÉRÔME BLONDE



45
Un gaspacho à l'Orfidal, s'il vous plaît
ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA

Recevoir *la Revue du
Ciné-club universitaire*
gratuitement chez vous?

Abonnez-vous!

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Illustration

1^{ère} de couverture: *Les deux Anglaises et le continent*
(François Truffaut, 1971).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Elias Manuel Abou-Charaf, Margaux Terradas, Julien Praz, Cerise Dumont, Alexandre Vuillaume-Tylski, Almudena Jimenez Virosta, Jeanne Richard, Jérôme Blonde

Remerciement

Alain Cavalier

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable: Ambroise Barras
coordination et édition: Christophe Campergue
graphisme: Julien Jespersen

Éditorial

Le chiffre 3

Par Elias Manuel Abou-Charaf

Le deux, le double, la dualité qui, jusque-là, paraissaient être la forme la plus consistante d'une relation, amoureuse en l'occurrence, sont remis en question le temps d'une programmation.

Le chiffre 3 existe partout. Dans l'unité du temps (passé, présent, futur), dans le fil de nos vies humaines (naissance, vie, mort), dans les trois âges (enfance, adulte, vieillesse) ainsi que dans nos dimensions métaphysiques (matériel, mental, spirituel). Jamais deux sans trois! Le trois peut également représenter la stabilité: en géométrie, la base d'un triangle ou d'une pyramide n'est-elle pas un troisième côté? Les relations amoureuses, traditionnellement à deux, ont toujours été l'asile inespéré de toutes sortes de complications. À trois, les choses ne sont que d'autant plus inextricables. Pourtant, cette configuration triangulaire n'a rien de nouveau: que de personnes sont souvent déchirées entre l'amour concomitant pour deux personnes différentes, se retrouvant ainsi perdues dans un imbroglio où la confusion des sentiments fait jaillir un persona inattendu qui les pousse à devenir différentes, ou encore – et le plus effarant – à devenir davantage elles-mêmes...



La chamade (Alain Cavalier, 1968).

Le cinéma n'a sûrement pas hésité à exploiter cette dimension humaine qui convoie certaines personnes d'une curiosité vers un troisième personnage perturbateur, les tourmente et les entraîne dans un tourbillon où tout devient flou. Loin de porter un regard moralisateur sur leurs vicissitudes, ces films tentent de décomposer et de déchiffrer ce chaos causé par le chiffre 3 dont la fin est, hélas, souvent un tragique des passions. Si certaines histoires, certains propos ou encore certaines scènes échappent volontiers aux réalisateurs qui se permettent certaines libertés, une certaine retenue, entre mi-décence et mi-impudeur, reste toujours à portée de leur main.

Nous espérons que cette thématique, propice aux films artistiques, raffinés et sensuels mettra la lumière sur cette géométrie amoureuse compliquée qui existe, au demeurant, fort probablement en nous tous.

«La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas.»¹

Le trio chez Truffaut

Tout comme l'enfance, l'amour romantique est un thème récurrent du cinéma de François Truffaut, mais le couple y est souvent voué à l'échec. Comme alternative, Truffaut explore le triangle amoureux, notamment dans deux de ses films marquants: *Jules et Jim* (1962) et *Les deux Anglaises et le continent* (1971). Ces derniers sont tous deux adaptés de romans de Henri-Pierre Roché. Dans le premier, une femme, Catherine, doit choisir entre deux hommes, Jules et Jim; dans le second, un homme, Claude, le continent, doit choisir entre deux femmes, deux sœurs anglaises, Anne et Muriel. Chez Truffaut, le choix est impossible: place à l'amour libre face à la morale bourgeoise.

Par Jeanne Richard

«Jim et Jules étaient émus, comme par un symbole qu'ils ne comprenaient pas.»²

Projeté au Ciné-club universitaire de Genève en janvier 2019 dans le cadre du cycle consacré à Raoul Coutard, *Jules et Jim* est un film subversif, que Truffaut a souhaité réaliser avec une douceur infinie. Il avait pour objectif de faire accepter à l'écran ce que le public aurait condamné dans la réalité: «Ce qui m'a amusé, c'est que l'on allait avoir une situation formidablement originale et

insolente, et qu'on allait la rendre plausible et acceptable par tout le monde et à l'intérieur d'un cadre déjà connu qui est celui de la MGM d'avant-guerre, où les couples vieillissaient paisiblement dans des maisons en compagnie de leurs enfants qui grandissaient. Simplement, là, au lieu d'un mari, il y en a deux, ça n'a l'air de rien mais c'est énorme comme changement, et c'est ça qui me plaît»³. Le film est porté par Jeanne Moreau, qui incarne magistralement Catherine, une femme forte, intelligente et insaisissable. C'est une femme libre, qui essaie de s'arracher du carcan social de l'époque. Si son comportement peut sembler parfois

paradoxal, voire aberrant, c'est qu'il est vu presque exclusivement à travers les yeux de Jules et de Jim. «Ce n'est que par la reconnaissance de l'oppression physique, sociale et politique dont les femmes sont victimes qu'il devient possible de comprendre ce personnage, et sans doute, le film dans son ensemble.»⁴ Face à elle, deux hommes, deux amis qui forment un même persona masculin: Jules est doux et tolérant, il renonce au désir, à l'amour, à la passion; plus charismatique et dynamique, Jim suit son désir jusqu'à y trouver la mort. De ces deux options du masculin, aucune n'est entièrement satisfaisante. Ces deux hommes représentent l'échec d'un idéal masculin bourgeois. Au final, rien ne semble convenir à Catherine: ni Jules, ni Jim, ni le trio. Elle repousse sans cesse sa décision, au point que choix et non-choix deviennent tous deux insupportables. Avec ce film, Truffaut pose donc deux questions principales: «L'amitié entre ces deux hommes sera-t-elle plus forte que leur amour?» et «Une femme peut-elle aimer deux hommes à la fois?»⁵ Le triangle amoureux se résume finalement aux paroles de la chanson de Serge Rezvani que Catherine interprète avec ses amants: «On s'est connu, on s'est reconnu / On s'est perdu de vue, on s'est r'perdu de vue / On s'est retrouvé, on s'est réchauffé / Puis on s'est séparé / Chacun de nous est reparti / Dans l'tourbillon de la vie.»



Jules et Jim (François Truffaut, 1962).



Jules et Jim (François Truffaut, 1962).

«Plutôt qu'un film sur l'amour physique, j'ai essayé de faire un film physique sur l'amour.»⁶

Au ton léger et jovial de *Jules et Jim* s'oppose celui des *Deux Anglaises et le continent*, drame sombre et grave, à la sensualité crue. Claude connaît Anne, et se rend au Pays de Galles pour rencontrer sa sœur, Muriel. Alors qu'elle est attendue pour le repas, Muriel, qui a mal aux yeux, ne se présente pas. Leur première rencontre est donc différée.



Jules et Jim (François Truffaut, 1962).

Par cette attente et ce mystère, Truffaut nourrit le désir de Claude et du spectateur. C'est finalement lors d'un prochain dîner que Claude rencontre enfin Muriel. Mais Anne ordonne à Claude de ne pas regarder Muriel, qui a les yeux bandés. Le regard de Claude fait des allers furtifs vers le visage de Muriel. Par l'injonction d'Anne, le désir n'est que renforcé.



Les deux Anglaises et le continent (François Truffaut, 1971).

Truffaut met en scène le trio. Même dans les interactions entre Claude et l'une des sœurs, il prend garde à ce que l'autre sœur soit souvent présente également, au moins en arrière-plan. C'est le cas dans l'une des scènes emblématiques, dite du «citron pressé». Alors que dans le roman de Roché, Anne en était absente, dans son film, Truffaut saisit l'occasion de «matérialiser l'oscillation physique et sentimentale de Claude entre les deux sœurs. C'est entre les deux corps chauds et rieurs d'Anne et de Muriel qu'il le coince littéralement, le faisant basculer de l'une vers l'autre, sous le regard de la mère qui arrête bientôt le jeu. Il filme une scène portée par le commentaire où il concentre le double mouvement du désir et de l'interdit, de l'approche et du retrait, dont la contradiction brûlante parcourt le film entier»⁷.

Le romantisme exacerbé du film est équilibré par des scènes très physiques.



Les deux Anglaises et le continent (François Truffaut, 1971).



Les deux Anglaises et le continent (François Truffaut, 1971).

Le romantisme exacerbé du film est équilibré par des scènes très physiques. Truffaut y représente la crudité et la violence des sentiments sous les conventions et les pudeurs puritaines. La passion est douloureuse, et ses effets sur le corps sont mis en scène. Les personnages crient, pleurent, vomissent, chutent. Les gestes sont saccadés, la caméra s'attarde sur le visage de Muriel ravagé par la douleur. Quitte à heurter le spectateur, Truffaut in-

sère également dans son film la scène de la confession de Muriel, où elle raconte s'être masturbée enfant. Truffaut ne se contente pas de mentionner cette confession dans une lettre, il n'hésite pas à la représenter à l'écran, en filmant la scène avec deux petites filles. Étonnamment, ce n'est pas pour cette scène qu'il recevra le plus de pressions: son distributeur souhaitera lui imposer la suppression du plan où l'on voit les draps tachés de sang suite à la défloration de Muriel. Truffaut s'y opposera catégoriquement.

«Ce papier est ta peau, cette encre est mon sang. J'appuie fort pour qu'il entre.»

Cette citation, que Catherine écrit à Jim, est en fait tirée du roman *Deux Anglaises et le continent* de Roché. Truffaut s'est inspiré des deux romans et les a adaptés librement. Certaines idées se retrouvent même dans les deux films. Alors que dans *Deux Anglaises et le continent*, Roché écrit «J'ai toujours désiré sa nuque. Le seul morceau d'elle que je pouvais regarder à loisir sans être vu par elle», dans le film on entend une voix-off, par Truffaut lui-même: «Claude roulait derrière Muriel dont il fixait la nuque, la partie d'elle qu'il préférait, puisqu'il pouvait la regarder sans être vu». On retrouve cette formule dans *Jules et Jim*, lorsque Jim dit à Catherine: «J'ai toujours aimé ta nuque. Le seul morceau de toi que je pouvais regarder sans être vu». Pourquoi cette phrase en particulier dans deux films qui traitent du trio amoureux? Peut-être justement pour signifier la place du troisième dans la relation triangulaire, derrière, en retrait, en observation.



Jules et Jim (François Truffaut, 1962).

Ces deux films partagent un auteur, un goût pour l'écrit, un triangle passionné, mais aussi une représentation de l'asynchronisme des sentiments. Ils mettent en scène la difficulté de ressentir le sentiment d'amour et de désir de l'autre au même moment. Cet asynchronisme est mis en évidence dès l'incipit de *Jules et Jim*. On y entend en voix-off un passage des *Deux Anglaises et le continent* de Roché:

Tu m'as dit: «Je t'aime»

Je t'ai dit: «Attends»

Je t'ai dit: «Prends-moi»

Tu m'as dit: «Va-t'en».

Le sujet de l'intimité réduite à une impasse se retrouvera dans d'autres films de François Truffaut, notamment dans *L'histoire d'Adèle H.* (1975) et dans *La femme d'à côté* (1981). Truffaut disait de *Jules et Jim*: «C'est également une histoire

sur l'amour avec cette idée que, le couple n'étant pas toujours une notion réussie, satisfaisante, il semble légitime de chercher une morale différente, d'autres modes de vie, bien que tous ces arrangements soient voués à l'échec»⁸.

Ces deux films partagent un auteur, un goût pour l'écrit, un triangle passionné, mais aussi une représentation de l'asynchronisme des sentiments.

Face à cet échec, la mort se présente comme seule échappatoire. Il faudra attendre *Le dernier métro* (1980) pour que le triangle devienne une solution en soi. Dans *Jules et Jim* et dans *Les deux Anglaises et le continent*, un personnage en aime deux autres, mais le troisième lien manque. L'amitié de Jules et Jim n'est pas assez forte, Jules tolère puis renonce, Jim ne s'y fait pas. Dans *Les deux Anglaises et le continent*, le troisième lien est familial, ce qui rend le trio impossible: la relation entre Claude et Anne est vécue par Muriel comme une trahison. Dans *Le dernier métro*, deux hommes aiment la même femme. Lorsque l'amant sauve la vie du mari, le troisième lien est scellé: le trio est alors la seule solution possible.



Jules et Jim (François Truffaut, 1962).



Les deux Anglaises et le continent (François Truffaut, 1971).

- 1 Truffaut, François, *Les deux Anglaises et le continent*, 1971.
- 2 Truffaut, François, *Jules et Jim*, 1962.
- 3 Le Berre, Carole, *François Truffaut au travail*, Cahiers du cinéma, Paris, 2014.
- 4 Duncan, Paul, Ingram Robert, *François Truffaut*, Paris, Éditions Taschen, 2004.
- 5 «Jules, Jim et Kathe: un pur amour à trois 1/2», *L'Atelier fiction* (archives), émission diffusée sur France Culture le 23 décembre 2014.
- 6 Duncan, Paul, Ingram Robert, *François Truffaut*, Paris, Éditions Taschen, 2004.
- 7 Le Berre, Carole, *op. cit.*
- 8 Duncan, Paul, Ingram Robert, *op. cit.*

Bibliographie

- ANDREW, Dudley, GILLAIN, Anne, *A Companion to François Truffaut*, New Jersey: John Wiley & Sons.
- DUNCAN, Paul, INGRAM, Robert, *op. cit.*
- «François Truffaut», *Une vie, une œuvre*, émission diffusée sur France Culture le 3 janvier 2015.
- «Jules, Jim et Kathe: un pur amour à trois 1/2», *op. cit.*
- LE BERRE, Carole, *op. cit.*
- NEYRAT, Cyril, *François Truffaut*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.
- «T comme François Truffaut, le règne du cinéma», *Plan large*, émission diffusée sur France Culture le 9 mars 2019.



La chamade

Rencontre avec Alain Cavalier



Bien que tout le monde parle de son dernier film *Être vivant et le savoir* (2019), nous avons rencontré l'illustre réalisateur à contre-courant afin qu'il nous parle de *La chamade* (1968), histoire de rendre hommage à ce film où gît un charmant triangle amoureux. Rencontre matinale avec Alain Cavalier à Genève autour d'un café et d'un pain perdu.¹

(haut) Lucille est absorbée par Mozart, alors que Charles est absorbé par Lucille.

(bas) Alain Cavalier à Genève, juin 2019.

Par Elias Manuel Abou-Charaf

Dans la carrière d'Alain Cavalier, il y a bien sûr les films du début (*Le combat dans l'île* – 1962 – avec Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant, ou encore *L'insoumis* – 1964, avec Alain Delon et Léa Massari) et puis il y a *Thérèse*, film librement inspiré de la vie de Sainte Thérèse de Lisieux qui reçut le Prix du Jury à Cannes en 1986; et ensuite il y a la période plus tardive où le besoin de réel, de trouver des réponses est impératif, comme le bouleversant *Être vivant et le savoir* (2019). Dans toute cette filmographie riche et variée, il existe un film à part, un film mondain, un drame bourgeois tendre, léger et cruel et qui fut tourné avant et après les événements de Mai 1968, avec une Catherine Deneuve au summum de sa beauté et un Michel Piccoli en pleine force de l'âge.

La chamade, ce film très spécial dans la carrière du metteur en scène, est une œuvre qui relate toute une époque: nous sommes à la fin des années soixante, dans un Paris glamour, où les femmes sont bien habillées, oisives, où l'argent est facile et les déboires sentimentaux sont abor-

dés avec grâce et délicatesse. Mais ne vous y trompez pas, car sous ces dessous de frivolité et désinvolture, l'histoire est plus profonde qu'il n'y paraît. Ce climat très particulier qui revêt d'un vernis brillant des personnages à la moralité incertaine est celui du roman éponyme de Françoise Sagan. La chamade, selon le Littré, est le roulement de tambour qui était joué lorsqu'une ville se rendait; cela n'a rien de surprenant quand nous comparons cette définition à celle qui est d'usage aujourd'hui; à savoir, un cœur qui bat la chamade, ce sont les battements d'un cœur amoureux. Si l'œuvre littéraire est d'une grande finesse, le film l'est tout autant, puisqu'Alain Cavalier a travaillé avec Françoise Sagan afin de l'adapter à l'écran.

L'histoire est simple: Lucille (Catherine Deneuve) est jeune, belle et entretenue par Charles (Michel Piccoli), un riche homme d'affaires plus âgé qu'elle. Elle tombe amoureuse d'Antoine (Roger Van Hool), un jeune homme désargenté qui travaille dans une maison d'édition. Comment choisir entre le confort et les sentiments?

Elias Manuel Abou-Charaf – Ce film est un cas à part dans votre parcours de cinéaste. Le considérez-vous comme une erreur?

Alain Cavalier – Je n'ai aucune attitude morale vis-à-vis de ce film, au contraire. Le charme du tournage a été inouï. Le charme de travailler avec Françoise Sagan pendant un mois sur l'adaptation, le charme de travailler avec Catherine Deneuve pendant les dix semaines de tournage, qui avait commencé avant les événements de Mai 68. Nous avons tourné quatre semaines, puis nous avons interrompu le film, les techniciens ont voté la grève mais pas les ouvriers, qui eux étaient bien payés! On a été manifester dans les rues, on a tous crié dans

les rues «Nous sommes des juifs allemands!». L'arrêt de tournage a duré quatre semaines et nous avons repris le travail après, pour six semaines. L'on commençait à midi et l'on terminait vers 19h30. Furieux de la grève, le chef électricien venait près de moi à 19h30 en indiquant sa montre et en disant «Pas une minute de plus!» Il y avait des heures supplémentaires, bien entendu. Le film est un petit peu dans l'esprit d'un moment, car les gens réclamaient à cette époque-là d'arrêter de sanctifier le travail, l'effort, le progrès industriel, ça ne profite qu'à certains. De toute façon, ça continue d'ailleurs, ça a été étouffé pendant presque cinquante ans et ça revient maintenant.



Embrassée par un homme, mais songeant à un autre.

EMAC – Que s’est-il passé après ce film? Il a été un très grand succès, bien qu’on lui ait reproché de se produire en parallèle des événements de Mai 68 et de les bouter. Vous vous retirez au moment où vous êtes le plus en vue. Pendant sept ans environ, période durant laquelle vous vous consacrez à l’écriture de scénarios.

AC – Depuis un certain temps, je réfléchissais sur les conditions de travail du cinéaste, et il y avait des choses qui ne me plaisaient pas. Le prix du film, les équipes lourdes, les comédiens maquillés, le metteur en scène qui arrive le matin et doit venir parler à une actrice alors que l’on s’occupe de ses mains, de ses cheveux, et qui lui parle de ce qu’elle va faire pendant la journée. Malgré le charme absolu de Catherine, il y a eu un moment où l’on avait une petite scène avec Michel Piccoli, avant qu’il ne parte pour New York. Il lui parle et essaie de l’embrasser, elle est un peu froide car elle va rejoindre son amant, et là, j’ai eu une sorte d’illumination quasi-religieuse. J’étais inondé d’une lumière en me disant: «Tout ça, c’est terminé! L’argent, les studios, les scénarios!» et après *La chamade*, ça ne s’est pas terminé dans la révolution, la

catastrophe, ça c’est bien terminé, puisque je n’ai plus filmé pendant sept ans. Pendant la prise, alors que le micro enregistrait, j’ai eu envie de rire. Je me suis mis derrière le cadreur, j’ai mordu son blouson en cuir pour ne pas rire et je me souviens de l’odeur de son blouson en cuir retourné, qui avait une odeur très particulière. Et puis la prise s’est terminée. Et puis j’ai attendu... c’était en 1968, et mon prochain film était en 1975. J’ai donc laissé filer ces sept ans. Et je recommençais sur des bases saines à travailler avec des jeunes acteurs inconnus, écrire le scénario avec eux, des histoires qui sont les leurs, un langage qui est le leur. Et puis voilà. J’ai fini par filmer tout seul, c’est-à-dire que mon illumination correspondait absolument à ce qui m’attendait, les équipes ont diminué à toute vitesse, et maintenant il n’y a plus d’équipe, il y a juste un filmeur. Depuis trente ans je n’ai plus d’ingénieur de son, ni personne. C’est une révolution silencieuse, mais très solide!



Irène Tunc, entre Catherine Deneuve et Roger Van Hool.

EMAC – Cette révélation était due à quoi?

AC – Elle est due à une analyse du terrain, au star-system, au poids de l'argent sur le travail cinématographique du cinéaste, et puis elle est due aussi à une espèce d'excitation de Mai 68. J'avais intérieurement en moi les choses qui ne collaient pas comme la société, j'étais un reflet de la société en fait, j'ai fait ma révolution aussi, mais je suis allé au bout. Contrairement à Mai 68 où De Gaulle a repris tout ça en mains, les français ont voté massivement pour l'ordre. Assez rigolé! Moi j'ai commencé à évoluer...

EMAC – Comment est venue l'idée de faire ce film à la base?

AC – Comme je ne savais plus quoi tourner et avec qui tourner, une amie, Florence Malraux, très liée à Françoise Sagan, me dit que Françoise venait de terminer un roman, *La chamade*, qui n'était encore qu'un manuscrit non édité. Alors, sachant que j'étais un petit peu perdu, Florence me fit lire le livre et me dit que Françoise serait très contente de travailler avec moi si je le faisais. C'était donc avant la publication du roman. Comme j'étais un peu vacant, entre Florence, Françoise et Catherine, trois femmes d'un délice absolu, je suis rentré dans le truc. Et je l'ai fait avec plaisir.

EMAC – Vous aviez Catherine Deneuve et Michel Piccoli en tête pour les rôles principaux?

AC – Il y avait plusieurs noms qui ont défilé, et ça s'est fixé sur Catherine Deneuve. J'ai fait quelques déjeuners avec Catherine, Françoise et Florence, et le hasard, les combinaisons ont fait que c'est Catherine qui l'a fait, et c'est parfait ainsi. Quant à Michel Piccoli, pour moi c'était un acteur de province qui avait réussi, qui était monté à Paris et s'était un peu lancé dans le monde. Il n'était pas très à l'aise. Ce n'était pas un mondain comme dans le livre de Françoise, un vrai mondain.

EMAC – Pourtant il porte très bien le rôle. Il est très difficile pour un acteur connu de jouer le rôle de l'amant délaissé...

AC – Il en souffrait un petit peu. On ne le voit qu'au début du film et à la fin. Et puis à un certain moment, il commençait à piquer des petites colères, car la voiture qui venait le chercher chez lui avait trois minutes de retard, cela prouvait qu'il n'était pas bien. Alors, on est allé déjeuner ensemble et on s'est raconté des histoires, et je lui ai dit qu'il était le roi du film, car il avait Lucille, il la perdait et il la récupérait. Il a bu un peu de vin blanc et puis il nous a laissé tranquille après!

EMAC – Le tournage était aisé ou avez-vous eu des problèmes?

AC – Non, pas de problèmes de caractère. Moi je faisais aussi mon travail très correctement. Et puis Catherine était facile. Il n'y avait rien à dire tellement elle était juste immédiatement. Il n'y avait même pas à lui dire un peu plus vite ou ici il faudrait faire ainsi, elle était parfaite. Et elle avait vingt-quatre ans! J'étais subjugué par la qualité de son travail naturel. Elle ne travaillait pas son rôle! Elle apprenait juste la scène avant le plan. On se focalisait donc sur les problèmes de coiffure, de vêtements etc. C'était elle, entièrement elle. Voilà les petites choses dont je me souviens. Mais c'est drôle que ce film mondain soit pris dans un étai de Mai 68 et soit ressorti de la vague, du maelström, il était présenté au public en octobre 68, et il a fait près d'un million d'entrées en France, alors que tout aurait dû d'une certaine façon le condamner.

Mais je ne sais pas comment certains spectateurs l'ont vécu, il y a une ambiguïté vers la fin. Est-ce que Lucille retourne vers Charles, le rôle de Piccoli? Alors, figurez-vous que beaucoup de femmes ont pensé qu'elle n'avait choisi ni l'un ni l'autre des deux hommes, et qu'elle avait choisi la liberté. On croit qu'elle retourne avec Charles (et dans le livre c'est le cas) mais le film ne montre pas cela noir sur blanc.

EMAC – On parle souvent à tort de la légèreté du ton, de même que dans les livres de Sagan. Aujourd'hui cela est traité comme une sous-valeur au cinéma, et c'est un peu faux. Le film capte toute une période dans son jus sur pellicule, un Paris très mondain et très bourgeois.

AC – Mais oui! On peut examiner comment on photographiait les femmes à cette époque, comment elles étaient maquillées, comment elles étaient habillées, comment elles étaient érotiquement proposées au public. Moi, je tenais un petit bordel et je proposais Catherine Deneuve au spectateur. C'était un des fleurons de mon petit commerce. Ils la regardaient, ils la désiraient secrètement, et puis la lumière se rallumait, le film avait fait sa petite affaire, et voilà à quoi il servait aussi. En plus, Lucille, le personnage de Catherine était un peu comme un ange pour moi. Elle traversait tout ça avec une espèce de sécurité de jugement. Elle disait toujours des choses très sensées. C'était un personnage que j'aimais bien. Mais elle était achetée par un homme riche. Elle était louée. Pour moi c'est un film sur la prostitution. En même temps, c'est une prostitution que je montrais d'une manière agréable, mais en fait qui devait avoir des côtés extraordinairement coercitifs, c'est-à-dire que cet homme lui assurait une liberté, une tranquillité d'esprit, elle pouvait faire ce qu'elle voulait de son temps, elle n'avait pas de soucis d'argent. Elle avait de l'affection pour lui, mais je suppose qu'il lui demandait quelques services personnels ou érotiques – je ne suis pas rentré là-dedans – qu'elle exécutait peut-être sans sentiments, sans plaisir, ça casse toujours, des histoires un petit peu noires. Et le jeune homme qui l'aime le sent très bien, qu'elle est double.

EMAC – Mis à part Catherine Deneuve, il y avait également votre femme de l'époque, Irène Tunc, à qui vous avez consacré un film en 2009. Comment cela se passe quand on dirige sa femme dans un film, dans un rôle un peu secondaire? Comment avez-vous vécu cela sur le tournage?

AC – Irène n'était pas une comédienne. Elle était mannequin. Elle avait quelque chose et j'ai eu un projet très intéressant avec elle. Ça ne m'intéressait pas du tout de la filmer, et ce que je voulais faire c'était un vrai film avec elle. J'avais donc trouvé une idée magnifique avec elle et avec un opérateur, un ingénieur du son et une caméra. Nous nous sommes enfermés dans un appartement pendant quatre, cinq semaines, afin de parler de nous, elle et moi, de monter le film, et je serais descendu de l'appartement le film monté. J'avais trouvé un peu d'argent, c'était après *La chamade*, et puis un dimanche, elle est allée se promener dans la forêt, et s'est tuée en voiture. Je suis resté devant une espèce de trou noir comme ça dans ma vie... J'avais trouvé aussi une solution. Une façon de faire des films différente de celle que je pratiquais. C'est pour ça que j'ai attendu sept ans... avant de récupérer. Et quarante ans après, je fais un film qui s'appelle *Irène* sur elle. Le film que je n'ai pas fait avec elle, je l'ai fait sur elle!



La chamade (Alain Cavalier, 1968).

EMAC – Vous parliez plus tôt du bonheur que vous aviez à travailler avec Françoise Sagan. Est-ce facile de travailler avec elle? Assistait-elle au tournage? Comment faire pour avoir une adaptation très fidèle du roman?

AC – C'était très simple. Je suis allé m'installer à l'Hôtel de La Ponche à Saint-Tropez. Françoise Sagan arrivait le matin vers onze heures, elle faisait Catherine, moi je faisais les deux hommes, Piccoli et Van Hool, c'était très amusant! On écrivait des petites scènes, des petits dialogues, et puis vers six heures, sa main très curieusement étreignait un verre. Et elle commençait à trembler très légèrement, c'était le moment où il fallait qu'elle parte car c'était l'alcool, le premier whisky, et puis ça allait jusqu'à deux heures du matin. Et quand elle était partie, j'écrivais quelques scènes et le lendemain je les lui proposais. C'était un laser quand elle me regardait, et je savais immédiatement tout ce qui n'était pas bon, pas intéressant. Et on était très content de faire ce travail tous les deux. On a beaucoup ri, beaucoup. Nous avons travaillé ainsi pendant un mois à peu près.

EMAC – Il existe une part de glamour dans le film grâce à la collaboration avec Yves Saint Laurent...

AC – Il habillait Catherine Deneuve mais il désirait faire des robes particulières pour le film, et être ainsi costumier du film. Je me rends chez lui afin de bavarder, voir sa collection et je le trouve avec une blouse blanche, avec un petit calepin pour écrire, deux ou trois jeunes gens autour de lui qui attendaient que l'on discute. Et moi j'étais à la fois d'une fermeté, un petit peu grossier aussi car j'étais jeune. Je lui ai dit: «Écoutez, c'est très simple, il y a des robes qui correspondent parfaitement dans votre collection, celle-ci, celle-là etc. et ce sera très bien». Alors il m'a regardé pour signifier qu'il n'avait donc rien à faire. Et ce n'était sans doute pas du tout le contrat qui avait été établi entre la production et lui en fait! Mais son nom figure quand même dans le générique. Dix minutes après j'étais sorti de chez lui et je ne l'ai plus jamais revu. J'avais des nouvelles de temps en temps.

EMAC – Parlez-nous de la musique du film. C’est Maurice Leroux qui signe une musique de chambre assez raffinée.

AC – C’est un musicien qui était assez connu, il avait fait des films, il avait même composé et a été chef d’orchestre aussi. Je le connaissais et puis voilà il a fait une musique pas mal, sentimentale, un peu d’action, enfin ce que vous voyez encore aujourd’hui dans les feuilletons et qui perdure sans limite pour accompagner les films, et qui me met toujours dans une sorte de rage froide. Alors je dis toujours quand je suis dans une salle de cinéma «Mais pourquoi l’orchestre répète de l’autre côté du mur? On n’en a pas besoin!»

EMAC – Ce qui est étrange néanmoins c’est quand on voit la version doublée en anglais, la musique est totalement différente. Est-ce quelque chose de culturel?

AC – Cela est entièrement dû aux Artistes associés. Ils m’invitent à le présenter à New York, alors j’y vais bien que je déteste l’avion. Ils me montrent le film, et font une petite projection avant la première. Et tout d’un coup j’entends la musique – une musique écrite par un compositeur américain prénommé Dominic Frontiere – il y avait de l’accordéon parce que c’était Paris, un cliché énorme, et je leur dis «Mais, c’est scandaleux! Vous ne m’avez pas prévenu!» Je retire alors mon nom du générique. Ils ont donc enlevé mon nom dans la version américaine. J’ai refusé d’assister à la première. Et j’ai téléphoné aux critiques à New York pour leur dire que ce n’était pas mon film. Une chose pareille en France serait inconcevable. Mais aux États-Unis, vous voyez un peu ce qu’est l’esprit américain. C’est celui qui paye qui peut tout faire, qui est propriétaire du film. Il n’y a pas de propriété morale. Cela dit, le film fut un très grand succès en Amérique.



EMAC – Auriez-vous fait quelque chose autrement par rapport au film?

AC – Non.

EMAC – Vous le regardez de temps à autres?

AC – Non. Je peux vous dire que tous les plans sont dans ma tête. Je peux me le projeter intégralement pratiquement. Je n’ai pas envie de le revoir car au bout de trois minutes je m’ennuie, je sais quel plan va suivre, donc quel est l’intérêt de le revoir.

EMAC – Dans le film, Catherine Deneuve lit un passage de Faulkner où elle parle d’être vivant et le savoir, pourquoi vous êtes-vous arrêté sur la phrase «Être vivant et le savoir» pour en faire votre dernier film?

AC – Mon nouveau film traite tant de choses assez rudes concernant le passage de la vie à la mort. Il n’est regardable et acceptable que s’il en ressort quand même un amour de la vie affirmé. Être vivant et bien le savoir, c’est-à-dire moi j’ai 87 ans, je suis en forme et je profite de la vie. Je suis vivant et je le sais, je sais que c’est précieux. Ça peut s’arrêter demain matin.

Quel bonheur!



Le bonheur (Agnès Varda, 1965).

Agnès Varda rêve:
Le bonheur, ça s'additionne.
Le bonheur, c'est la soumission à
l'ordre naturel, lui rétorque Jean Renoir.

Par Julien Praz

Dès l'ouverture, deux cercles se font face. Le premier: un tournesol qui rayonne, seul, dressé au milieu d'un champ comme un œil ou comme un phare. Le second? Une famille dont les membres se tiennent la main – les deux enfants au centre, le père et la mère de part et

d'autre fermant l'ensemble – et qui, floue, progresse vers le bas de l'écran, vers une rangée de tournesols dont une bande de terre nue les sépare. Deux cercles, deux images de bonheur, deux perfections, chacune soigneusement refermée sur elle-même. L'éclat indépassable d'une nature resplendissante et l'intimité du foyer qui rassure. Mais alors, contre toute attente, à peine la petite famille a-t-elle fait quelques pas que la première image – le tournesol flamboyant – reparaît, un instant seulement car la famille revient à son tour, poursuit sa progression mais le tournesol la remplace à nouveau avant d'à nouveau s'effacer devant elle, première et seconde images alternant, tournesol et famille se succédant encore et encore en un échange irrégulier que rythme la musique à la fois allègre et tonitruante de Mozart. Ainsi jetés et rejetés côte à côte, très vite les deux cercles ne peuvent plus seulement se faire face. Leur succession d'apparitions et de disparitions se change irrésistiblement en un champ-contrechamp qui les incline l'un vers l'autre, les pousse à se regarder, se saluer, se répondre, à décrire une sorte de pas de deux qui les fait converger, se rejoindre, s'unir. Aussi, quand le rythme soudain s'accélère, quand les apparitions du tournesol deviennent si rapides qu'il semble clignoter sur fond de famille s'avancant, alors les deux images n'en font plus qu'une sur la rétine où elles s'impriment. Dans l'œil du spectateur, deux bonheurs parfaits sont violemment plaqués l'un sur l'autre. Qu'en doit-on retirer? Un surcroît de bonheur? L'addition des joies? Au contraire. Du bonheur ajouté au bonheur ne naît rien d'autre qu'une profonde sensation de dégoût. La nausée du trop-plein guette celui qui voudrait redoubler de perfection. Voilà l'histoire du *Bonheur* (1965) condensée en deux plans pour un générique par la cruelle Varda. Poussé par un besoin profond d'accumulation, le film ajoute rapidement à la musique et à l'image la parole. On ne cesse d'y dire son propre bonheur. Les personnages le répètent à

satiété et d'une voix douceâtre, parfois languissante, toujours sincèrement enjouée. Ce ne sont qu'exclamations de joie devant la beauté simple du quotidien, expressions de la même satisfaction à se voir heureux l'espace d'un week-end, d'une nuit ou d'un déjeuner et, pire encore, avec une complète naïveté, l'assurance de conserver son bonheur aux heures de travail. C'est comme si la raison avait abdiqué devant le simple plaisir du soleil sur la peau, du bal où les vêtements tournoient, de l'union à un autre recherché avant tout pour le plaisir des sens. Tout n'est ici qu'épiderme; la profondeur des sentiments nuirait au bonheur. Chez Varda, on se repose étendu à l'ombre des châtaigniers, on cueille de lourds bouquets de fleurs des champs, on travaille en écoutant la radio, on rêve à l'amour, on promène les enfants, on se réjouit du repas de midi ou de celui du soir, en un mot on passe à travers sa vie avec la simplicité des êtres heureux qui ont mille mots – toujours les mêmes – pour dire encore et encore leur joie d'exister. L'être ne cesse de ramener le monde à soi en une vraie logorrhée du plaisir. *Qu'il fait bon! Quel beau dimanche! C'est normal de dormir ensemble quand on s'aime! T'es un type formidable, un type en or! Bonnes fêtes! Bonne nuit ma petite chatte! Moi aussi je t'aime! Je me sens tout heureux! On a passé une bonne journée! Chaque jour est nouveau pour moi! La campagne, c'est magnifique! Quel bonheur!* La simplicité des mots et celle des idées s'allient, ajoutant le simple au simple, pour aboutir à la plus insupportable lourdeur qui, comme du miel sur du miel, n'inspire encore que dégoût. Que de mièvreries! Et même, quelle scandaleuse complaisance dans la médiocrité! Quelle satisfaction induite de soi! Par sa langue, le film se présente comme un long repas où tous les plats auraient été remplacés par un même dessert qu'on vous resservirait sans fin, toujours trop sucré. Nul doute qu'un tel effet ne soit concerté. Varda aime le langage et sait l'utiliser pour construire derrière une simplicité

de façade des mécanismes complexes où l'ironie affleure. Ainsi, les jeux de mots faussement innocents grâce auxquels elle saupoudre son œuvre de mièvreries nouvelles, bien loin d'arracher un sourire, servent surtout à révéler la faille qui court au cœur du bonheur. Ils sont tous les signes divers de la même impossibilité qu'ont toujours les êtres à se comprendre. Par le léger glissement du sens qu'ils opèrent constamment, ils répètent que le monde ne cesse de nous échapper, qu'il reste inaccessible à la raison, perdu dans le trouble d'une vague incompréhension. Quel que soit l'interlocuteur, toujours les mots frappent à faux, toujours le quiproquo menace:

À l'enfant:

- *Dis Bonne fête à ton papa.*
- *Bonne fête à ton papa.*

À la téléphoniste:

- *Voilà, je suis oncle une fois de plus. Ça fait combien?*
- *Combien de neveux ou le prix?*

À une cliente qui se marie:

- *C'est pour quand?*
- *Pour samedi en huit.*
- *C'est court mais ça ira.*
- *Non non, longue la robe!*

À l'ami:

- *Au café du Château. Pas le Castel, le Château.*

Et si nous écoutons avec une bienveillance qui n'exclut pas la moquerie ces dialogues sans le moindre sel quoique boursofflés du désir de faire rire, c'est parce que la cinéaste a su leur insuffler quelque chose de sa sympathie pour les gens simples et leur ingénuité vraie sans jamais oublier toutefois de porter sur ces existences tout en superficie le regard clinique, implacable du cinématographe.

Car pour un cinéaste l'œil nu n'existe pas. C'est toujours par l'alliance de l'optique et de la chimie, de la lentille et de la pellicule, qu'il peut prétendre atteindre au monde dont il rêve. Il lui faut donc compter avec les nombreuses exigences du médium, parmi lesquelles la couleur. Dictat qui n'a rien d'anodin. Filmer en couleur impose qu'on filme les couleurs. En elles-mêmes et pour elles-mêmes. Varda s'y attelle avec un soin méticuleux. Elle substitue au fondu au noir traditionnel des fondus à la couleur qui scandent son idée du *Bonheur*. Telle scène se termine – c'est-à-dire non plus s'assombrit jusqu'à s'éteindre mais, devrait-on dire, s'éclaire – en vert, telle autre en rouge ou en bleu, voire en bleu blanc rouge. Et ces couleurs, les personnages et les décors les reprennent, accordant leurs affiches, leurs vête-



Le bonheur (Agnès Varda, 1965).

ments, les objets qu'ils manient à la palette du moment. On aurait tort de n'y voir que souci de cohérence et application formelle. Car s'il y a bien de la joie dans le *Bonheur* c'est celle de vivre pleinement la couleur. Varda n'a de cesse de se perdre et de se retrouver plan après plan dans l'exubérance colorée de l'époque, dans sa banlieue fraîchement repeinte, dans les ustensiles du quotidien aux couleurs franches et criardes qui envahissent les intérieurs. Son œuvre exulte du plaisir qu'elle éprouve à peindre en filmant, plaisir encore renforcé par le recours au flou qui estompe les formes, libère les teintes et rappelle ainsi la manière insouciante des impressionnistes. Pour l'objectif qui renonce à faire le

point, les bords de Seine autrefois figés s'animent sous le miroitement de taches jaunes, canotiers ou iris des marais. Ainsi la couleur parle-t-elle son langage propre – auquel çà et là se superposent celui des slogans sur les panneaux publicitaires (BOUCHERIE DE CONFIANCE, ASSURANCES, AZUR, j'aime) ou celui, autrement difficile à déchiffrer, des fleurs: héliotropes, ombellifères, pieds d'alouette, roses, marguerites et géraniums.

Après la joie des couleurs vient la douleur du cadre. Réduire le monde aux dimensions d'un écran exige de composer avec la réalité. Nulle part Varda ne plaque la chair du monde sur une toile de cinéma de manière aussi radicale que lorsqu'elle fait enfin se rencontrer les corps des amants. Plutôt qu'une union, c'est alors le heurt des êtres

qu'elle désire et réalise avec violence. Elle dépèce, morcelle et suture des personnages autrefois aimés mais qui ne sont plus maintenant dans la crudité du désir assouvi que corps éclatés, morceaux épars qu'elle réagence en un nouvel être composite. Un

œil voisine avec l'aréole d'un sein, le creux du dos avec un torse bombé, un coude et la ligne du nez, une bouche dans une aisselle, une joue posée sur une gorge, nuque et visage côte à côte. Rencontres forcées sur un drap blanc, aussi glaçantes que celle, quelques scènes auparavant, d'une machine à coudre et d'un mannequin manchot dans l'atelier d'une couturière. Tout n'est que lignes en pointillés dans ces tableaux de boucher à l'anatomie déliante; les pièces de peau mal ajointées y jurent sans fin. Comment mieux exprimer l'impossible accord du masculin et du féminin? Il arrive parfois que souci du cadre et plaisir de la couleur fonctionnent de concert. Dans la merveilleuse scène du premier rendez-vous à la terrasse d'un café, qui est comme l'aboutissement du film réfugié en son cœur, la mise au point et le cadrage subissent le même léger déplacement qui les fait peu à peu quitter les personnages, abandonner

une histoire si simple qu'elle peut bien maintenant tracer sa ligne seule, laissant le regard devenu flottant s'ouvrir à d'autres pans de la réalité. Varda délaisse – en un instant qui doit être pour nous l'éternité – les futurs amants et leur conversation banale pour s'attacher à des détails auxquels l'attention qu'elle leur porte insufflé une myriade de significations nouvelles. En une poignée de plans inspirés, toute une vie des objets se réveille qui prend le pas sur les êtres, inquiète d'abord puis émerveille, alors que s'impose à travers elle, toujours plus prégnante, l'indépassable énigme du sens. Que veulent désespérément nous dire ces détails du quotidien? Que crient-ils de toutes leurs inscriptions muettes? L'heure n'est plus à de telles questions. Mieux vaut se soumettre à l'ordre naturel et s'abandonner au plaisir

raisonné d'une simple constatation. Il y a une plaque au mur avec inscrit BOUCHE D'INCENDIE. Il y a un plateau avec une menthe à l'eau et une bière. Il y a deux visages de femme, l'un flou l'autre non, et puis cela s'inverse. Il y a un paquet de GAULOISES dont

une main sort une cigarette qu'elle porte à une bouche. Il y a une tasse de café floue, bleu roi. Il y a un pendentif en forme de cœur. Il y a deux affiches à la devanture d'un café: LA TEMPTATION 2f40 et LE MYSTERE 2f20. Il y a...

Varda aime le langage et sait l'utiliser pour construire derrière une simplicité de façade des mécanismes complexes où l'ironie affleure.

Le bonheur (Agnès Varda, 1965).





Lunes de fiel

«Si vous ne voulez rien, vous avez tout, et vous êtes toujours heureux. Si vous voulez quelque chose, comme tout est en perpétuelle mutation, un jour vous aurez perdu ce que vous vouliez et vous serez malheureux. *Lunes de fiel* est l'histoire de cette déception.» (R. Polanski)¹

Par Alexandre Vuillaume-Tylski

«Veille à ne pas disparaître dans la personnalité d'un autre, homme ou femme.»²

Francis Scott Fitzgerald

Récit d'une rencontre sur un paquebot de deux couples aux mœurs *a priori* différents, ce film nous plonge dans un labyrinthe de sentiments contraires, versatiles, danse comico-tragique propre à l'œuvre polanskienne. Dernier épisode d'une trilogie sur la mer (après *Le*

couteau dans l'eau – 1962 et *Pirates* – 1986), *Lunes de fiel* (1992) est assez mal accueilli par la critique en France et aux États-Unis. S'agitent pourtant librement dans ce film des variations autour des thèmes-clé du cinéaste: l'amour du corps dansant et libéré, l'horreur des corps blessés et



Bitter Moon (Roman Polanski, 1992).

réduits à l'immobilité, la femme victime mais résistante, résiliente, les liens de pouvoir et de possession entre les êtres humains, et la solitude et dépendance profondes ressenties dans le vivre avec l'autre.

Film mal-aimé

À sa sortie en salles, *Lunes de fiel* déplâit au public et à la critique, notamment à Laurent Vachaud, pour qui le scénario du film lui semble «(...) trop encombré de séquences où s'accumulent les redites et les gags potaches. Ainsi la scène de fellation dans la cuisine et le coup du grille-pain évoquent-ils davantage l'univers de Mocky que celui du réalisateur du *Couteau dans l'eau*. De même, les séquences aux Bains Douches, trop nombreuses, paraissent sorties d'une émission télé de Thierry Ardisson et font piétiner le récit. Les scènes de sexe et de sadomasochisme, loin de la crudité du livre (qui versait, il est vrai, dans la copro-

phagie!), paraissent ici édulcorées façon *Neuf semaines et demie*, comme si Polanski, à ses débuts en avance de plusieurs années sur son époque, se voyait à présent rattrapé par elle et donc incapable d'évoquer la perversité sexuelle autrement que par une série d'images pub dans la lignée d'Helmut Newton.»³

La vision de Paris dans le film apparaît aussi à plusieurs commentateurs comme caricaturale, dont Jean Roy: «Le Paris de la rencontre entre Oscar et Mimi relève de la carte postale. Le filmage, à l'esthétique toute publicitaire, laisse la place belle à tous les sponsors qui ont participé au financement. L'intrigue renvoie à ce moment des années soixante-dix où l'intelligentsia (le Robbe-Grillet tardif, par exemple), sous couvert de désigner les codes inhérents à toute représentation, se sentait obligée d'hésiter entre le roman de gare et celui pour sex-shop.»⁴ Emmanuelle Seigner formulera plus tard⁵ l'hypothèse que le film aurait été mal perçu éga-

lement dans un contexte médiatique centré alors sur les questions du Sida – pourtant, cette même année 1992 voit le triomphe d'un film comme *Basic Instinct*. C'est donc probablement davantage l'approche scénaristique et esthétique qui déplaît de prime abord, alors que, au fur et à mesure, et selon les pays, *Lunes de fiel* commence à être réhabilité.

Adaptation (in)fidèle

Même si sa carrière théâtrale se prolonge avec bonheur dans les années 80, de même que sa vie personnelle (il se marie avec Emmanuelle Seigner en 1989), Roman Polanski n'a alors plus dirigé de long-métrage depuis plusieurs années. Il décide d'adapter *Lunes de fiel*, roman sulfureux de Pascal Bruckner paru en 1981. Le cinéaste est séduit aussitôt par le livre (il en aime même jusqu'à sa page de couverture illustrée d'un hublot de paquebot et dont il reprendra l'image dans le générique d'ouverture du film). Roman Polanski et Gérard Brach, ainsi que John Brownjohn (pour les dialogues en anglais), adaptent ensemble

le roman, adoucissent l'aspect scatologique, inventent une nouvelle fin, plus ouverte et romantique, et changent noms et nationalités des protagonistes. L'adaptation filmique tague ainsi entre fidélité et infidélité, à l'instar des personnages mêmes de l'histoire. Le casting, lui, est essentiellement anglo-saxon, mais Roman Polanski aime y faire confronter, comme à son habitude, interprètes et accents britanniques (Hugh Grant et Kristin Scott Thomas) et nord-

américains (Peter Coyotte). Pour le rôle de Rebecca (qui devient «Mimi» dans le film), Roman Polanski engage Emmanuelle Seigner qui suit un entraînement en danse, en jeu et en anglais.

Rejoignent l'équipe, Tonino del Colli (chef opérateur pour Fellini, Annaud, Leone, Malle, Pasolini) et Willy Holt⁴ pour les décors. On conçoit à Boulogne les intérieurs du paquebot avec une plate-forme pivotante (spécialement réalisée pour donner l'illusion à l'image des «tangos» maritimes). Hervé de Luze monte le film et le compositeur grec Vangelis écrit



Bitter Moon (Roman Polanski, 1992).

la musique du film à renfort de synthétiseur. Malgré l'élan collectif, le financement du film est difficile, en particulier à cause de la guerre du Golfe (retrait des fonds saoudiens prévus au départ dans le budget du film). Le réalisateur franco-polonais parie donc sa chemise pour ce film: «C'est la première fois que je produis vraiment un de mes films. J'ai pris de gros risques, d'autres ont consenti d'énormes sacrifices, mais il n'y avait pas le choix. Le montage finan-

cier était à ce prix. Aux yeux de tous aujourd'hui, le public de cinéma c'est les enfants, des enfants d'ailleurs de plus en plus jeunes. Cercle vicieux, car plus il y a de films destinés aux jeunes, moins les adultes vont au cinéma. Alors, quand un film vise surtout le public adulte, on n'imagine pas les difficultés!»⁷

Corps à corps ambigu

La filmographie polanskienne était connue jusqu'ici pour ses duos (*Le gros et le maigre* – 1961, *Les mammifères* – 1962,

Il refuse la complaisance érotique, met à distance et filme sans avoir recours au glamour. Ne dévoile-t-il pas surtout ici la solitude dure (le film se réfère plusieurs fois aux cafés tristes de Hopper, mais aussi à Hemingway, écrivain isolé sur une île) existant dans les couples et les relations humaines? Et ce, avec l'envie de diriger, d'élever, des interprètes engagés corps et âme dans l'aventure? Mimi, par exemple, est ici filmée comme un être de chair – ce qui fera écrire à Frédéric Strauss: «[Polanski] offre son film à ses comédiens qui s'y adonnent et, à leurs corps surexposés, donnent plus que du



Bitter Moon (Roman Polanski, 1992).

Le bal des vampires – 1967...), le triangle amoureux n'y est apparu qu'en filigrane, souvent frustré ou «tué dans l'œuf» (*Le couteau dans l'eau*, *Tess* – 1979, *Frantic* – 1988). Pourtant, en acteur et metteur en scène de théâtre excellent à réfléchir les corps, Roman Polanski sait susciter les tensions chimiques, les sous-entendus érotiques, entre les corps (et les décors). Le cinéaste ne cherche pas l'érotisme facile dans *Lunes de fiel* mais propose une réflexion sur le sujet.

corps. En cela, et en cela seulement, Polanski est aussi isolé et déplacé dans le cinéma actuel, où les metteurs en scène qui continuent à faire travailler leurs acteurs se comptent sur les doigts d'une main...»⁸ *Lunes de fiel* semble raconter l'ambiguïté même de tout attachement rationnel ou irrationnel, et la difficulté, la déception, de vivre lorsqu'on a au cœur une dépendance indélébile pour un être, ou même pour une ville. Paris est ici une ville aimée devenue morte et mausolée (comme il est dit dans le film). L'inspiration poétique grâce à l'absinthe, c'est fini, nous chuchote le cinéaste

(natif de cette ville). Problème même de cet écrivain américain d'un autre temps qui, cerveau pleine de clichés (baiser devant le feu, grande roue, parcs, trompe-l'œil touristiques, cafés parisiens, etc.), était venu chercher à Paris une illusion d'inspiration? N'est-ce pas aussi, au fond, la question du film sur ce pouvoir d'illusion et de stérilité face à un lieu aimé et haï à la fois?

Roman Polanski fait également du paquebot un protagoniste, voire même un interprète, à part entière dans *Lunes de fiel*, capable d'exprimer la solitude et la douleur du vivre avec l'autre. Il stimule le sentiment de promiscuité (devoir dîner avec des inconnus à la même table, chambres côte à côte), perte de repères dans le labyrinthe des couloirs (rencontres incongrues, désirées ou non), etc. À propos de ce navire, Danielle Heymann y «retrouve le Polanski qu'on aime, farfadet virtuose, flirtant, léger, avec la mort. L'exiguïté, la promiscuité, les coursives où rodent les effluves de l'adultère, un peu d'insensible tangage, le danger enfin.»⁹ Et le navire d'exister physiquement comme corps, coquille, voire équation, lorsque l'histoire semble «dérapage». Tout alors gîte, dérive, et se «dérobe». Selon le cinéaste, *Lunes de fiel* n'est «pas une histoire d'amour, mais l'anatomie d'une passion.»¹⁰

Métamorphoses

Le basculement n'est pas un thème anodin dans *Lunes de fiel* dans lequel tout finit par s'inverser. Le puritanisme fasciné de Nigel (Hugh Grant) le mènera à essayer de passer de simple spectateur à acteur du récit érotique. Les points de vue de caméra s'inverseront progressivement selon les scènes. Mimi ne sera plus celle qui reçoit les fleurs à l'hôpital mais celle qui les donne, les mains qui tentaient de s'unir ne seront plus que des bras de fer (Michel-Ange pervers et mortifère), la victime deviendra prédatrice, et inversement, les femmes finiront par s'embrasser, l'amour

deviendra la mort. Et ces retournements, détournements, de prendre tout leur sens dans le bal costumé, carnaval de masques, d'interdits et de déguisements semblables à un bal de vampires, de squelettes, d'ours, de lapins et de vieux passagers déguisés en bébés.

Il y a dans *Lunes de fiel* (comme jadis dans *Le bal des vampires*), un climax mortel et carnavalesque qui finit par ré-

vélér l'essence du monde décrit jusque-là à l'écran. «Ce thème capital de l'envoûtement et du pacte diabolique se retrouve dans toutes les scènes entre Oscar et Nigel», écrira Laurent Vachaud, «mais aussi dans les

Le basculement n'est pas un thème anodin dans *Lunes de fiel* dans lequel tout finit par s'inverser.

rituels sadomasochistes des Benton, précis comme autant de messes noires (lorsqu'ils s'unissent pour la première fois, Mimi et Oscar sont environnés de candélabres diffusant une lumière infernale; Mimi se livre un peu plus tard devant Oscar à une étrange danse de séduction rappelant les rites vaudous. Oscar lui-même est à de nombreuses reprises assimilé à un vampire.»¹¹ Et Mimi de devenir complètement pâle, comme mordue par un vampire, Oscar se définit, lui-même, en ces termes: «Tel Dracula, j'agissais la nuit et regagnais mon repère à l'aube.»

C'est la nature foncièrement fantastique, fantasmagorique de *Lunes de fiel* qui émerge, mais aussi la volonté d'un cinéaste à montrer par ses films un monde, notre monde, dans lequel la fiction se confond avec le réel, la réalité avec le fictionnel. «Le héros, sur le paquebot, raconte une histoire qui se passe à Paris, et c'est justement la rencontre de ces deux univers, l'utopie du paquebot filmée avec réalisme et

le réel raconté qui fait la singularité du film.»¹² Il y a en effet par ce mélange des genres au fond, un trouble des frontières dans *Lunes de fiel*, concrétisé par le jeu de fenêtres (esthétique très présente dès l'ouverture en hublot), l'impossibilité des catégories, des compartiments, des géométries (triangles et ronds chimériques), de l'humanité dite civilisée. Il est difficile ici de cerner pleinement la différence entre homme et animal, d'où le bestiaire important de *Lunes de fiel*; l'américain (que Mimi appelle «tigre» tout le long du film) déguisé en cochon sur fond de sons de campagne, etc.

Le trouble se forme aussi dans les mélanges de nationalités et les changements nationaux vis à vis du livre original: Roman Polanski (qui interpréta la *Métamorphose* de Kafka sur scène en 1988) y gomme volontairement les origines

juives de Mimi (Rebecca dans le livre) pour peut-être parler des femmes victimes de manière plus universelle encore, le débat reste ouvert. Cela n'empêche pas les mélanges nationaux importants dans *Lunes*

de fiel, description d'une tour de Babel urbaine: restaurant italien, puis chinois, acteurs anglais, américains, noirs et indiens. À ce sujet, notons que Roman Polanski engage ici l'acteur indien de *La route des Indes* de David Lean (1985), Victor Banerjee, comme le retour ou le prolongement secret d'une étude sur le puritanisme hypocrite. L'égalité des races et des sexes peut-elle échapper à l'attrait primitif, animal, des êtres humains pour la domination et l'impérialisme? Ne serons-nous jamais «civilisés»? Tout reste ouvert, comme un hublot sur l'océan.



1 *Le Quotidien de Paris*, 23/09/1992, p.19.

2 Citation d'ouverture du roman *Lunes de fiel* (1981).

3 *Positif* n.380, 1992, p.61.

4 *L'Humanité*, 30/09/1992.

5 Bonus DVD du film (Studio Canal).

6 Willy Holt, survivant des camps de concentration, jouera un suicidé dans la scène d'ouverture de *La neuvième porte* (1999); et un documentaire lui sera consacré: *Une ombre dans les yeux* (Rafael Lewandowski, 1999).

7 *Le Monde*, 21/09/1992, p.21.

8 *Cahiers du cinéma* n.460, 1992, p.59.

9 *Le Monde*, 25/09/1992.

10 *Le Monde*, 21/09/1992, p.21.

11 *Positif* n.380, 1992, p.61.

12 *Cahiers du cinéma* n.455-456, 2002.

Bitter Moon (Roman Polanski, 1992).

Bibliographie

BRUCKNER Pascal, *Lunes de fiel*, Paris, Seuil, 1981.

POLANSKI Roman, *Roman par Polanski*, Paris, Fayard, 2016.

TYLSKI Alexandre, *Roman Polanski*, Rome, Gremese, 2006.

TYLSKI Alexandre (dir.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris, Harmattan, 2006.



(haut) *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962).

(droite) *The Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963).

(bas) *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961).



La Nouvelle Vague britannique

Une nouvelle vague «oh so British», vacillant entre réalisme, réalisateurs écrivains-scénaristes engagés et débuts de grands acteurs à venir.

Par Elias Manuel Abou-Charaf

À la fin des années 1940 et de la Seconde Guerre mondiale, l'Europe commence à connaître une revitalisation, non seulement à travers ses paysages et ses villes, mais également via le cinéma et les films produits sur l'ensemble du continent. À mesure que les années 1950 se développent, le monde observe une Europe transformée où la «Nouvelle Vague» a commencé en France, en Allemagne, en Tchécoslovaquie et, dans ce cas précis, en Grande-Bretagne.

Parmi ces mouvements de la Nouvelle Vague, l'équivalent britannique est quelque peu négligé dans le reste de l'Europe et en Amérique, mais est néanmoins devenu une révolution pour les cinéastes du Royaume-Uni; en effet, quelque part entre l'austérité des années 1950 et le balancement des années 1960, le travail de dramaturges et d'auteurs tels que John Osborne et Alan Sillitoe a été adopté avec enthousiasme par une bande de cinéastes enflammés qui ont fait monter la température des cinéphiles et des censeurs avec des représentations peu flatteuses de la division des classes et de la vie urbaine en Grande-Bretagne. Cette Bri-

tannia cruelle, endommagée par les bombes, désillusionnée et asséchée, est le cœur de cette Nouvelle Vague qui n'a duré que quelques années, de 1959 à 1963, et dont la production ne dépasse sans doute pas plus d'une dizaine de films. Mais, bien que peu nombreux, il s'agit de films influents et puissamment évocateurs, suffisants pour inciter les grands critiques du jour à parler d'une renaissance du cinéma britannique.

Venant à la fin d'une décennie largement perçue comme une ère de marasme, regorgeant de comédies légères, de films d'horreur gothiques et d'innombrables véhicules de guerre, les films de la Nouvelle Vague britannique ont été accueillis comme une bouffée d'air frais. Les principaux directeurs de cette Nouvelle Vague sont Tony Richardson, Karel Reisz, John Schlesinger (qui a notamment réalisé l'admirable *Sunday Bloody Sunday* en 1971) et Lindsay Anderson. La plupart viennent du théâtre, principalement du Royal Court Theatre, où Richardson a dirigé les pièces de théâtre de John Osborne, notamment *Look Back in Anger* et *The Entertainer*, deux grands succès critiques. Woodfall Films,

la principale société de production derrière cette Nouvelle Vague a été créée par Richardson et Osborne précisément pour mettre en scène ses pièces de théâtre, avec des acteurs principaux tels que Richard Burton et Laurence Olivier. La fortune de la société de production Woodfall croît d'abord lorsque Richardson et Reisz élargissent leur réseau pour s'appuyer sur des romanciers ou des dramaturges réalistes du nord tels que Alan Sillitoe et Shelagh Delaney afin de concevoir les scénarios de films basés sur leurs propres œuvres. Sortir les caméras des confins du studio et s'engager dans des prises de vues en grand nombre est une autre première pour l'industrie, qui n'a été que précautionneusement accueillie par les cercles traditionnels. Mais le réalisme social est le mot d'ordre de ces nouveaux cinéastes, scénaristes et d'une jeune génération d'acteurs, dont Albert Finney, Rita Tushingham, Tom Courtenay, Alan Bates ou encore Richard Harris.

Karel Reisz connaît son premier grand succès commercial avec *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), tandis que Tony Richardson réalise *A Taste of Honey* (1961) et *La solitude du coureur de fond* (1962) et Lindsay Anderson confie à David Storey l'adaptation en scénario de son propre roman *This Sporting Life* (1963), qui met fin à la Nouvelle Vague britannique. Le style de cette Nouvelle Vague ressemble quelque peu au cinéma vérité qui observait et documentait la manière dont les problèmes sociaux existaient. Alors que les années 1960 continuent, cette Nouvelle Vague se termine plus vite que ses homologues européens en s'estompant progressivement. Cependant, ses principes et ses styles continuent de s'épanouir et d'influencer les cinéastes britanniques contemporains, mais également les cinéastes du monde entier. Préconisant souvent un réalisme inouï, ces films traitent de la vie et des luttes de la classe ouvrière, en particulier dans le nord de l'Angleterre. Ils ont montré

sans ménagement les côtés sombres de la vie ordinaire, la rude réalité de certaines communautés, avec un impétueux portrait de «jeunes hommes en colère» – une phrase largement associée au mouvement.

C'est non seulement le style réaliste qui interpelle, mais également le traitement de certains sujets: certains films se permettent une représentation graphique du sexe, des relations extra-conjugales, l'usage d'un langage cru et parfois même la représentation de sujets encore épineux, dont le plus controversé est l'avortement. Pour ces films, les censeurs britanniques préconisent une atténuation générale de toutes les scènes de langage et de sexe. Les cinéastes sont donc tenus – autant que faire se peut – de suivre une politique de «responsabilité sociale».

Ce n'est pas que ces réalisateurs dynamiques, ni leurs acteurs, soient perdus par la suite par le cinéma britannique. En effet, ils obtiennent encore plus de succès, notamment en Amérique, avec des films tels que *Tom Jones* de Tony Richardson en 1963, *If...* de Lindsay Anderson en 1968, *Midnight Cowboy* de John Schlesinger en 1969, ou encore *The French Lieutenant's Woman* de Karel Reisz en 1981. Malgré leur assimilation subséquente à des courants plus dominants, les racines de ces metteurs en scène se situent de manière perceptible dans la Nouvelle Vague britannique qu'ils ont fondée à la fin des années 1950. Et le cinéma anglo-saxon, sans parler de ses pratiques, préoccupations, styles et thèmes, en ressort d'autant plus riche et subtil grâce à leurs efforts.

Le réalisme social promu par cette Nouvelle Vague a laissé une impression indélébile et durable sur les cinéastes britanniques et peut même être discerné dans des films récents tel que *Ratcatcher* de Lynne Ramsay en 1999. L'esprit de la Nouvelle Vague s'étend bien au-delà de sa propre époque et continue même de s'épanouir dans le cinéma d'aujourd'hui.



(haut) *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960).

(bas) *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971).





David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967, acrylique sur toile, 242,5 × 243,9 cm, Tate Gallery, Londres. Il s'agit du tableau qui a inspiré à Luca Guadagnino le titre de son film.

A Bigger Splash

Marianne, Paul, Harry et Penelope. Ce quatuor mythique du film de Jacques Deray *La piscine* a été ressuscité par Luca Guadagnino, qui en propose une éblouissante réinterprétation. *A Bigger Splash* reprend le scénario de ce drame psychologique tout en le modernisant, lui conférant une dimension subtilement engagée absente de l'original. Au-delà d'un remake, c'est bien une version 2.0 de *La piscine* qui emporte le spectateur contemporain dans un tourbillon de désirs et de jalousies. Dans la chaleur brûlante de l'été, le drame couve toujours...



Penelope (Dakota Johnson), plus vénéneuse et troublante que Jane Birkin dans la version de Jacques Deray.



Luxe, calme et volupté au bord de la piscine tandis que couve le drame.

Par Cerise Dumont

Pour Marianne Lane, la rock star aux airs de David Bowie qui se remet d'une opération des cordes vocales sur l'île de Pantelleria, *sex, drugs & rock n'roll* ont cédé la place à une vie tranquille aux côtés de son compagnon, le jeune cinéaste Paul de Smet. Leur quotidien désormais fait de *sea, sex & sun* est bouleversé par l'arrivée intempestive de leur ami – et ex-amant de Marianne – Harry, qui débarque avec sa fille Penelope.

Bien que reprenant le scénario de *La piscine* (1969), *A Bigger Splash* (2015) n'est pas une imitation servile de l'iconique film de Jacques Deray. Luca Guadagnino, qui n'est, de son propre aveu, pas un fan de l'original, modernise en effet l'histoire et n'hésite pas à lui apporter les nuances d'une mise en scène et d'une conscience contemporaine. Le film se base sur la trame de *La piscine*, mais le réalisateur se montre assez intelligent pour ne pas tenter de reproduire

la sensualité brûlante du couple formé par Alain Delon et Romy Schneider. Il évite de tomber dans le revamping superficiel d'un classique iconique, notamment grâce à son casting audacieux: Tilda Swinton reprend le rôle joué par Romy Schneider, Matthias Schoenaerts celui d'Alain Delon, Ralph Fiennes prend la place de Maurice Ronet, et Dakota Johnson celle de Jane Birkin. N'hésitant pas à s'éloigner de la version originale par les allures, les âges et les personnalités de ses acteurs, l'Italien s'offre ainsi la liberté de développer sa propre interprétation de l'histoire.

Incarnée par une Tilda Swinton dont le physique d'extraterrestre rend caduque toute tentative de rapprochement avec la sublime Allemande, Marianne devient un personnage étrange, doté d'une aura poétique et sulfureuse. L'androgynie de l'actrice britannique contraste brutalement avec la plastique sensuelle de Schneider, alors que l'érotisme

du rôle se trouve curieusement renforcé par le mutisme quasi-total de la comédienne. Matthias Schoenaerts ne présente pas quant à lui la virilité agressive ni le magnétisme de Delon mais s'en éloigne au contraire: son personnage calme, presque en retrait par rapport à l'exubérance de Harry magistralement interprété par Ralph Fiennes, révèle des failles et des fragilités ancrées dans son époque. La performance de Fiennes est également remarquable. Il donne littéralement corps à son personnage de producteur décadent, jouisseur invétéré de tous les plaisirs de l'existence. La dimension moderne du film reste néanmoins majoritairement incarnée par le personnage de Penelope, la fille de Harry. L'adolescente naïve aux airs d'ingénue jouée autrefois par Jane Birkin se mue ici en une jeune femme volontaire, dont la sensualité naissante prend des airs vénéneux. Marianne-Paul-Harry, Paul-Marianne-Penelope: ces deux triangles amoureux se développent en parallèle mais dans des temporalités différentes. Le premier, ancré dans le passé des trois protagonistes, se rejoue à travers les flash-back qui ponctuent le film. Le second ouvre davantage sur le futur, Penelope venant perturber le devenir du couple Paul/Marianne. Cette réémergence du passé, à laquelle vient se mêler la brusque complexification du présent, rend l'avenir

plus incertain que jamais. À ce double trio vient en outre s'ajouter l'ambiguïté de la relation entre Harry et Penelope, que tous deux entretiennent soigneusement. Leur lien de parenté fraîchement découvert et dont ils semblent peiner à s'accommoder est encore troublé par leurs doutes sur la paternité de Harry. Se dessine entre eux une relation teintée d'une séduction trouble, dont l'évidence suscite un certain malaise chez tous ceux qui les voient. L'ensemble se présente comme un ballet à quatre sensuel et pervers, pénétré d'une violence sous-jacente ne demandant qu'à exploser. Le regard du cinéaste capte le désir qui circule entre les corps filmés à fleur de peau autant que la manière dont ils s'inscrivent dans le rude paysage de l'île volcanique de Pantelleria. La dureté de ce cadre, qui semble pourtant d'une extrême douceur à première vue, fait écho à ce que traversent les protagonistes du film. Le sirocco du Sahara vient dessécher les yeux déjà aveuglés par la blancheur éclatante du soleil et, dans cette lumière crue, les reliefs du paysage comme les parts d'ombre de chacun sont révélés dans toute leur netteté.

Au cœur de cette île aride, la villa où se déroule l'action fait figure d'oasis avec son jardin luxuriant et sa somptueuse piscine. Emblématique d'un certain art de vivre, la maison n'est



La piscine (Jacques Deray, 1969).



Marianne et Paul, son jeune compagnon (Tilda Swinton et Matthias Schoenaerts).

pas sans rappeler le décor d'un autre film de Luca Guadagnino, *Call Me by Your Name* (2017), se passant dans le nord de l'Italie. L'architecture et le climat y diffèrent largement, mais on retrouve dans les deux cas le lieu fantasmé d'une élite étrangère riche et cultivée, apte à savourer la dolce vita à l'italienne.

Alors que *La piscine* se déroulait dans une superbe villa au-dessus de Saint-Tropez, le choix d'implanter le film sur cette île située au sud de la Sicile n'est pas anodin. Ce cadre idyllique fissuré par la dure réalité de la crise migratoire était indispensable à Luca Guadagnino pour apporter une dimension plus politique à son récit. Selon le réalisateur: «Pantelleria est vraiment la porte entre deux mondes, l'Europe et l'Afrique. Dans mon film, il y a donc ceux qui vont là en vacances, pour échapper un moment à leur vie trépidante, mais aussi ceux qui atterrissent là en quête d'une vie meilleure.»¹

La question migratoire est ainsi évoquée en filigrane tout au long du film, à travers les bribes de conversations ou de bulletins d'informations en italien qui ponctuent le quotidien des locaux de l'île. Leurs échos imprègnent cette œuvre hédoniste à l'esthétique particulièrement léchée d'une noirceur à peine perceptible à première vue, mais qui contribue à la création d'une tension latente.

Cette tension monte tout au long du film, au fil des dialogues mais surtout des non-dits. Le jeu très corporel des interprètes permet de capter, par la grâce d'un souffle ou d'un regard, que l'amour et la tendresse que les personnages se portent les uns aux autres sont teintés d'une cruauté, qui n'est pas sans évoquer certains romans de Françoise Sagan où le sang est prompt à couler sous le soleil.

À elle seule, la mise en scène de Luca Guadagnino crée une expérience de cinéma qui vient captiver le spectateur.

La photographie de Yorick Le Saux privilégie une lumière crue et réaliste, qui s'inspire des toiles du peintre anglais

David Hockney, le titre même du film reprend d'ailleurs celui de l'un de ses plus célèbres tableaux. Les éblouissantes séquences autour de la piscine ou dans les ruelles du village aux murs blanchis à la chaux

contrastent avec les scènes nocturnes de repas aux chandelles ou de karaoké dans un boui-boui baignant dans une lumière bleutée électrique.

Le fabuleux sens du cadrage de Guadagnino vient s'y ajouter, illuminant chaque scène, chaque décor, chaque costume et chaque visage. *A Bigger Splash* est un film pop et coloré, à la fois très contemporain et doté d'une grâce hors des canons du moment². Son montage serré s'accorde à sa sélection musicale éclectique, où le rock des Rolling Stones côtoie des airs d'opéra ou de l'électro 70's. À elle seule, la mise en scène de Luca Guadagnino crée une expérience de cinéma qui vient captiver le spectateur. Les zooms et les regards face caméra scandent le récit tout en ouvrant sur la vie intérieure des personnages. En saisissant le jeu des ombres et des vertiges du désir et de la jalousie, le cinéaste italien interroge le non-dit derrière la surface des choses, à la manière d'un Bertolucci ou d'un Antonioni avant lui. *A Bigger Splash* se propose donc comme une relecture personnelle du matériau de *La piscine*, plutôt qu'une tentative, forcément vaine, de rivaliser avec le film de Jacques Deray. Cette variation actualisée se veut une critique du monde du showbiz à l'américaine autant qu'un hommage d'esthète aux maîtres du cinéma qui ont su saisir la noirceur de cet univers de lumière et de paillettes.



Marianne et Harry: de dangereuses retrouvailles
(Tilda Swinton et Ralph Fiennes).

Le film, sensuel et solaire, est porteur d'une dimension anxigène qui opère à de multiples niveaux. La psychologie des personnages porte en elle cette tension, tout comme l'ensemble de leurs relations au sein du microcosme doré dans lequel ils évoluent. La vacuité enfin de ce milieu, à l'aune de la tragédie humaine se déroulant au même instant aux portes de la Méditerranée ne peut que troubler le spectateur: «Tous obscènes!», comme le dit Harry. Pourtant, les sentiments qui bouleversent Marianne, Paul, Harry et Penelope ne sauraient être considérés avec indifférence. Chacun à sa manière, ils aiment, haïssent, convoitent, jouissent, vivent et parfois meurent, embrassant pleinement leur condition humaine le temps d'un impitoyable été.

- 1 Norbert Creutz, «Chaque film devrait trouver son langage propre», *Le Temps*, 14 juin 2016.
- 2 Clément Ghys, «Remous dans une bulle d'or», *Libération*, 5 avril 2016.

Bibliographie

BLOOM Julie, «'A Bigger Splash': Sex and Angst and Rock 'n' Roll», *The New York Times*, 5 mai 2016.

CREUTZ Norbert, «Quatuor obscène en Méditerranée», *Le Temps*, 14 juin 2016.

CREUTZ Norbert, «Chaque film devrait trouver son langage propre», *Le Temps*, 14 juin 2016.

DARGIS Manhola, «'A Bigger Splash', with a speechless Tilda Swinton, is ready for its close-up», *The New York Times*, 3 mai 2016.

CLÉMENT Ghys, «Remous dans une bulle d'or», *Libération*, 5 avril 2016.

Max mon amour,

«Il n'y a rien, absolument rien dont on puisse affirmer avec certitude que cela n'arrivera pas». Cette citation de Nagisa Oshima résume en partie le projet cinématographique de ce maître japonais. Figure controversée de la Nouvelle Vague japonaise, il ne cessera de nous montrer les histoires et amours les plus impossibles.

Par Margaux Terradas

On dit souvent qu'il y a deux Nagisa Oshima: celui d'avant *L'empire des sens* (1976) et celui d'après. Celui d'avant le scandale et celui d'après. Celui d'avant l'internationalisation et celui d'après. En réalité, les thématiques de ces films sont toujours restées inchangées: le sexe, la politique et la violence.

Nagisa Oshima commence sa carrière au Japon dans les années 1960 où il est le fer de lance de ce que l'on nommera la Nouvelle Vague japonaise. Critiquant férocelement un Japon magnifié de studio, il filmera des jeunes gens marginaux et appauvris qu'il suivra dans leurs parcours sexuels et délinquants. Le succès inattendu et scandaleux de *L'empire des*



Collection Cinéma Suisse. Tous droits réservés.

le trio infigurable

Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986).

sens le propulsera sur la scène internationale et fera évoluer son cinéma le ramenant à l'esthétique magnifiée et éclatante qu'il dénonçait quelques décennies auparavant. Cette contradiction n'est qu'apparence car si son style évolue, le propos conserve toute sa puissance. C'est un cinéaste que l'on peut rapprocher de Pasolini ou de Fassbinder. Enfants de l'après-guerre, ils luttent contre l'oubli du fascisme par leur génération et la nouvelle société capitaliste qui le remplace. Tous les trois intransigeants, ils déchaînent les passions dans leurs pays respectifs.

Max mon amour fait partie de la «deuxième période» (post *Empire des sens*) d'Oshima. Co-écrit avec l'auteur Jean-

Claude Carrière et tourné en France en 1985, ce film met en scène l'amour partagé d'une femme mariée (Charlotte Rampling) et d'un chimpanzé. Le mari (Anthony Higgins), diplomate anglais des plus chics, d'abord choqué et réticent, finira par laisser entrer l'animal dans la famille.

Utiliser un animal dans ce triangle amoureux des plus inattendus n'est pas anodin. Il permet à Oshima d'explorer plus en profondeur sa ferveur antibourgeoise et de questionner la limite de la figuration.

Animalité vs bourgeoisie

L'utilisation d'un animal renforce et amène à un autre niveau la critique antibourgeoise. De manière générale, les films d'Oshima ont souvent analysé les rapports de classe et fustigé la société japonaise. On peut citer plusieurs exemples comme *Contes cruels de la jeunesse* (1960) ou *Violences en plein jour* (1966) qui, en racontant les parcours criminels des personnages, analysent également la marginalité dans laquelle la société bourgeoise et corsetée les place. Dans ces films, la sexualité des personnages est omniprésente. Le sexe est d'ailleurs l'élément perturbateur de l'ordre social bourgeois; il fait appel aux instincts refoulés et lorsque ces derniers éclatent, les rapports de classe disparaissent. Le sexe marginalise les personnages qui, par leurs amours interdits, s'expulsent de la société. *L'empire des sens* (1976) en est un exemple magnifique. Les deux personnages s'enferment dans leur érotisme quittant progressivement toute apparition au sein de la société pour disparaître entièrement et violemment dans le corps de l'autre sans qu'aucun retour ne soit possible. Sur cette utilisation du «sexe politique», Oshima rejoint en partie le *Théorème* de Pasolini. Dans ce film de 1969, le réalisateur italien démontre que la dissolution d'une famille traditionnelle bourgeoise ne peut résulter que de l'apparition perturbatrice d'un corps jeune, beau et nu. Le sexe, dernier outil prolétaire face à la bourgeoisie puissante.

Dans *Max mon amour*, Oshima va plus loin que ses autres films et que Pasolini puisque le sexe ne transcende pas simplement les classes, il transcende les espèces. Une bourgeoise aime charnellement un singe. L'instinct amoureux est plus fort que tout, le dernier tabou sexuel est abattu dans les dix premières minutes du film. Ensuite, presque comme une expérience scientifique, le réalisateur s'amuse de la manière dont l'ordre bourgeois pourrait intégrer dans son fonctionnement cette nouvelle donnée animalière. Car, contrairement à d'autres films d'Oshima, le film tente d'intégrer Max à la société bourgeoise. Peter, le mari, dans son obsession de comprendre, ne se transformera pas en exé-



Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986).

crable jaloux mais accueillera et observera la relation entre Max et sa femme Margaret. Le film aurait pu partir dans une toute autre direction, la mari bourgeois et hypocrite répudierait sa femme scandaleuse et la chasserait hors de la maison. Or là, à l'instar de *Théorème*, le singe est accueilli au sein même du foyer, de l'antre bourgeois. On le fait participer au dîner, aux activités, il devient un camarade de l'enfant du couple, un véritable membre de la famille. Mais de l'intérieur, progressivement, le singe finira par détruire ce modèle bourgeois. D'abord par son comportement: il ruine l'appartement, fait du bruit et manque de tuer tout le monde à coups de fusil. Puis par son statut impossible: chaque personnage porte une étiquette attribuée par la société; le mari, chef de famille et diplomate, la femme, belle et soumise, l'enfant blond et charmant. Max, lui, n'a pas de statut. Il est trop intelligent pour être un animal de compa-

gnie, trop puissant pour être un fils, trop animal pour être l'amant ou le mari. Il ne correspond à rien, il est fluctuant et pourtant il appartient à cette famille, brisant alors totalement le modèle traditionnel et projetant cette dernière vers une altérité socialement impossible à tenir. La marginalisation s'accomplit finalement et c'est l'ensemble de la famille qui est comme aspiré par Max vers une autre vie possible.

Cet amour que je ne saurais voir

Le deuxième point intéressant est l'impossible figuration de cette histoire. Pasolini, encore lui, avait choisi de figurer avec une extrême violence le marquis de Sade dans *Salo ou les 120 journées de Sodome* (1975). Ici, Oshima fait le pari inverse. L'entier du film repose sur une obsession, la possibilité d'un amour physique entre une femme et un singe.

Or il est d'emblée clair que cette scène ne sera jamais montrée à l'écran. Elle est impossible. Le spectateur se retrouve donc seul face à sa propre imagination, et évidemment, Oshima jouera sans cesse avec notre ima-

gination en nous mettant dans la peau du mari que cette question sexuelle va obséder.

Ce postulat de cinéma impossible aurait pu se retourner contre son réalisateur car le risque de tourner en rond est grand. Que faire d'un film d'1h30 qui ne peut pas figurer son sujet? Oshima en fait une comédie, une sorte de vaudeville où l'amant est un singe. Le film est d'ailleurs véritablement construit comme une pièce de théâtre, unité de temps et presque de lieu. La drôlerie, elle, est basée à la

Max, lui, n'a pas de statut. Il est trop intelligent pour être un animal de compagnie, trop puissant pour être un fils, trop animal pour être l'amant ou le mari.



Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986).

fois sur notre gêne et sur le côté saugrenu de la situation. La gêne de savoir si ce qui ne peut pas nous être montré est possible, et le saugrenu d'un singe dans un appartement bourgeois. La mise en scène, par sa sobriété, renforce

cette drôlerie et cette gêne.

La réalisation d'Oshima est très classique, avec de nombreux plans larges qui nous permettent de voir comme le singe n'est pas à sa place dans ce grand appartement parisien rempli d'objets fra-

giles. Soudain, un plan très serré sur Max et Margaret fait émaner toute la tendresse qui se dégage entre ces deux personnages et nous ramène au sujet du film. La gêne de ce qui ne nous est pas montré mais fortement suggéré nous ressaisit. La scène qui résume le plus ce procédé est celle du dîner entre amis où Max est amené à table. Cette situation fait d'abord rire les convives mais lorsque Max commence à caresser le visage de Margaret avec insistance, les rires s'arrêtent et une petite musique entêtante prend le pas comme pour souligner à nouveau cette gêne en perpétuel retour. En oscillant toujours entre les deux registres, le ton du film garde quelque chose de bizarre, comme si le film ne choisissait pas vraiment et préférerait jouer à nous désarçonner en ne nous montrant pas son sujet et en ne voulant pas totalement nous faire rire, nous laissant alors

dans une gêne et une appréhension de la scène suivante inconnue et impossible à deviner.

Cette gêne perpétuelle est également due au jeu impeccable de Charlotte Rampling qui rend crédible cette histoire d'amour. Oshima nous met à la place du mari qui est convaincu d'une blague, de l'impossibilité de cette liaison. Or, Charlotte Rampling ne choisit pas de le convaincre ou

d'argumenter son amour. Elle aime Max, c'est un simple fait. Elle joue, donc, avec une certaine distance, un éloignement. Elle semble lisse, presque absente, mais en réalité, elle est déjà exclue, marginalisée de la vie

d'apparat de son mari. Elle attend simplement de lui qu'il la rejoigne. Sa maîtrise de jeu est l'élément indispensable qui nous permet de croire à son amour et plus spécialement à cet amour physique. Elle ne doute pas et par conséquent nous non plus.

La non-figuration permet de faire une forme de comédie, mais elle permet également de sortir le film de la réalité pour en faire un conte sur la différence et l'acceptation. Si, à la

place du singe, Oshima et Carrière avaient choisi un être humain, par exemple d'une autre classe sociale, le film aurait été plus ancré dans la réalité. La liaison aurait été facilement imaginable et le film se serait rapidement joué dans nos têtes. Le saugrenu de *Max mon amour* aurait alors semblé déplacé et les réactions du mari impossibles. Or le choix du singe permet de nous mettre dans une position de «ja-

mais vu», donc plus ouverte aux différentes actions des personnages. Ceci permet à Oshima de nous amener à réinterpréter la cellule familiale en y incluant un nouveau membre au statut flou, qui amène au final plus de

La non-figuration permet de faire une forme de comédie, mais elle permet également de sortir le film de la réalité pour en faire un conte sur la différence et l'acceptation.

joie et de vie à cette œuvre.

Ce film ressemblerait presque à une fable de La Fontaine: le singe, la femme et le mari. Comme La Fontaine, la critique de la société est acerbe, les courtisans et petits marquis en prennent pour leur grade. Alors, il n'est certes pas simple d'imaginer une morale finale, mais l'on ressort de ce film avec l'idée qu'une alternative à la famille traditionnelle loin des carcans bourgeois basés sur l'apparat est possible.

Bibliographie

France Culture, «L'Amour fou: rencontre avec Charlotte Rampling (2), Mario Bava, Alberto Lattuada», *Mauvais genre*, diffusé le 9 février 2019. Adresse: <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/lamour-fou-rencontre-avec-charlotte-rampling-2-mario-bava-alberto-lattuada>

France Culture, «L'originalité de Nagisa Oshima est d'avoir toujours mêlé le crime, le sexe et la politique», *Les Nuits de France Culture*, diffusé le 21 mai 2017. Adresse: <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/loriginalite-de-nagisa-oshima-est-davoir-toujours-mele-le>



Max mon amour (Nagisa Oshima, 1986).



L'amour selon Pialat

Adulé par les uns, détesté par les autres, Maurice Pialat n'a jamais fait l'unanimité. On se souvient qu'après avoir remporté la Palme d'or à Cannes en 1987 pour son remarquable *Sous le soleil de Satan*, il asséna fièrement, le poing levé, sous les huées et les sifflets qui se mêlaient à la salve d'applaudissements: «Sachez que si vous ne m'aimez pas, je ne vous aime pas non plus». Sa réputation, qui n'était pas déjà des plus enviables jusqu'alors, fut scellée.

Par Jérôme Blonde

Il est presque devenu un lieu commun de décrire Pialat sous les traits d'un homme rude, bourru, autoritaire, irascible, difficile, par trop souvent aux prises avec ses acteurs, tout comme avec les membres des équipes qui l'ont accompagné dans la réalisation de ses films. Ses méthodes non-conventionnelles, ses accès de colère, sa tendance à la provocation, ses absences répétées, ses remarques cinglantes, son manque d'empathie, son impulsivité, ont fait de ses tournages des moments d'une extrême tension dont nombre de personnes ont apporté le témoignage avec une émotion encore tout à fait vive. Les anecdotes en la matière, toutes aussi ahurissantes les unes que les autres, existent à la pelle. En cherchant profondément le meilleur des personnes, en les poussant dans leurs plus intimes retranchements afin qu'elles soient capables de faire apparaître une réalité crue, qu'elles s'exposent à nu, évidées de tout artifice et professionnalisme, Pialat en exigeait certainement trop. Il épuisait ses collaborateurs et rares sont ceux avec qui il a pu connaître une entente cordiale et apaisée.

En fin de compte, tout pourrait porter à croire que Pialat cultivait une certaine forme d'antipathie pour autrui, de misanthropie, voire de pure méchanceté. Pourtant, aussi paradoxal que celui puisse paraître, tous ses films ont en commun de parler d'amour, qu'il s'agisse de l'amour entre un homme et une femme comme dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) ou *Loulou* (1980), de l'amour entre un fils et sa mère comme dans *La gueule ouverte* (1974), de l'amour qu'un homme voue à Dieu comme dans *Sous le soleil de Satan* (1987) ou même de la recherche frénétique de l'amour comme dans *À nos amours* (1983). Mais l'amour chez Pialat, c'est quelque chose de spécial, quelque chose qui n'a rien de conforme à la représentation ordinaire et mystifiée de l'amour romantique que le cinéma, ou tout du moins une certaine partie du cinéma, aura contribué à diffuser. L'amour chez Pialat ne désigne pas un spectacle heureux mais une douloureuse réalité, une fâcheuse inclination à laquelle nous nous adonnons lâchement, par dépit le

plus souvent. Ses personnages expriment rarement une joie immense d'être épris d'un sentiment d'amour. Ils sont toujours sur la défensive et n'y croient jamais vraiment. Ils semblent hésitants, angoissés, voire lassés d'avoir à aimer, mais paradoxalement, finissent par s'en accommoder. Une des raisons à cela est sans doute que l'amour chez Pialat est, par essence, conflit. Un conflit qui peut être physique et violent, comme on peut l'observer dans une grande majorité de ses films. C'est celui des insultes grossières, celui des corps qui s'entremêlent et se battent l'un contre l'autre. Mais c'est aussi un conflit symbolique, qui confronte aux difficultés de vivre avec les autres comme avec soi-même. Sans conflit, il n'y a pas de d'amour, il n'y a pas l'impulsion qui puisse mettre les âmes en mouvement et les disposer à dévoiler d'elles-mêmes ce qu'elles sont réellement et à s'ouvrir dans toute leur vulnérabilité. Par exemple, dans *Loulou*, Nelly, jouée par Isabelle Huppert, incarne la figure d'une femme libérée et insouciant, dont la puissance d'amour se fait jour à mesure où se combattent brutalement les mondes contraires de Loulou, petit loubard parisien pour qui Nelly s'entiche, et André, mari jaloux, joués respectivement par Gérard Depardieu et Guy Marchand. Qui plus est, l'amour, dans le cinéma de Pialat, a ceci de singulier qu'il emprunte, sans limitation, au monde de l'irrationnel et de l'atemporel. Au monde de l'irrationnel d'une part,

L'amour chez Pialat ne désigne pas un spectacle heureux mais une douloureuse réalité, une fâcheuse inclination à laquelle nous nous adonnons lâchement, par dépit le plus souvent.

car l'attirance entre les personnages transcende toujours toute logique. On ne trouvera pas d'explications qui puissent justifier qu'ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, ni ce qui les retient de s'en défaire, mais ils le font tout de même. Sans doute parce qu'ils s'aiment sans y penser et prennent les choses comme elles viennent, pour ce qu'elles

sont sur le moment. Chez Pialat, les relations d'amour ne s'intellectualisent pas, elles se vivent dans toute leur absurdité. Dans la scène finale de *Loulou*, par exemple, alors que Nelly a finalement décidé d'avorter de l'enfant qu'elle a avec Loulou, constatant qu'il ne peut y avoir d'issue heu-

reuse à leur histoire, on la voit pourtant s'enfoncer côte à côte avec lui dans une ruelle sombre attenante à un bar glauque de Paris, en le tenant par les épaules, car, chancelant, il est trop ivre pour marcher droit. Elle s'obstinera à aimer, bien malgré elle, fusse-t-elle malheureuse. Quoi de plus irrationnel? D'autant plus que le langage chez Pialat ne peut aider à comprendre les motivations qui conduisent les personnages à agir de la sorte. La parole est bien trop peu signifiante pour traduire les sentiments qui nous animent quand on aime. Les beaux mots sont savamment préparés, l'amour chez Pialat ne s'anticipe pas.



À nos amours (Maurice Pialat, 1983).



Collection Cinémaèque suisse. Tous droits réservés

Loulou (Maurice Pialat, 1980).

Atemporel d'autre part, car il n'y a aucune programmation dans les sentiments amoureux que décrit Pialat. Une des spécificités bien connues de son cinéma est qu'il est non-linéaire et se refuse à un récit structuré. Ses films correspondent à une juxtaposition de scènes fragmentées et éparpillées, dont le fil qui les connectent entre elles est décousu, si tant est qu'il en existe un. Il n'y a pas vraiment d'histoire mais des instants de vérité à éprouver pour ce qu'ils sont. Conséquence fatale, l'amour ne peut durer au-delà de ces seuls instants et ne peut envisager s'inscrire dans l'éternité. Si, peut-être, «la tristesse durera toujours», comme Pialat le dira lui-même dans *À nos amours*, empruntant alors les mots de Van Gogh, il est probable que l'amour, lui, ne durera pas toujours.

L'œuvre de Pialat semble décrire une vision assez sombre de l'amour, mais qu'il a dépeinte d'une façon si sincère et virginale, qu'il en transformait, voire en sublimait, la noirceur en une véritable fresque onirique. Car Pialat a compris que filmer la réalité du sentiment amoureux dans son jus le plus véritable, le plus authentique, tel qu'il apparaît comme phénomène, lui donne toute sa forme romantique. Pour faire écho à l'un de ses premiers courts-métrages, *L'amour existe* (1960), dans lequel Pialat montre, dans un style très documentaire, la réalité froide des banlieues et de la vie de l'homme moderne, on peut affirmer, sans aucune hésitation, que l'amour existe bien chez Pialat, même s'il est douloureux et impitoyable.



Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988). Suggestion complémentaire au cycle *Triangles amoureux*.

Un gaspacho à l'Orfidal, s'il vous plaît



S'il y a toujours une troisième
personne, c'est Pepa.

Par Almudena Jiménez Virosta

Pepa (Carmen Maura) essaye de contacter Iván (Fernando Guillén). Bien qu'ils viennent de rompre, elle a quelque chose de très important à lui dire. Iván ne répond pas, mais Pepa ne s'avoue pas vaincue: désormais, ils ne sont plus deux, même s'ils sont séparés, mais trois, puisqu'elle est enceinte. Pepa savait qu'Iván était marié, qu'il avait un fils, et qu'elle passerait après son mariage. Carlos (Antonio Banderas) et Marisa (Rossy de Palma) cherchent un nouvel appartement. Ils sont allés en voir un très joli avec une grande terrasse et une décoration qui font déduire à Carlos que la propriétaire, Pepa, n'est autre que l'amante de son père, Iván. Marisa veut prendre une déci-



Candela et Carlos essayent d'aider une Marisa presque endormie pendant que Pepa leur parle.

sion concernant l'appartement, mais les pensées de Carlos sont bien trop occupées par la récente découverte de Pepa, cette femme qui a toujours existé dans sa vie mais qui n'avait pas de visage. L'appartement ne semble plus être important pour le jeune homme. Mais en réalité, il l'est, car il donne la localisation jusque-là inconnue de son père: Carlos pensait qu'il était avec Pepa, tandis que Pepa pensait qu'il était avec Carlos et sa mère. Marisa, lassée, décide de se mettre à l'aise, et jette son dévolu sur un très appétissant gaspacho que Pepa a préparé pour elle-même. Ce qu'elle ne sait pas, c'est que le gaspacho a un petit ingrédient très spécial, car Pepa a prévu de se suicider, et après avoir presque entièrement brûlé son lit par inadvertance, a mis des Orfidal – un type de somnifère – dans le mélange. Marisa tombe alors dans un profond sommeil durant plusieurs heures, manquant par la même occasion les mésaventures que vivront Pepa, Carlos et Candela (María Barranco), dernière arrivante du trio maintenant en scène.



Lucía prête à tous les tuer.

Candela arrive complètement désespérée chez Pepa. Quelques jours plus tôt, elle a essayé de la contacter, mais cette dernière ne lui a accordé que peu d'attention, car elle pensait toujours à Iván. Et c'est normal, Pepa a rompu avec son copain, elle a découvert qu'elle était enceinte, elle a connu en personne le fils d'Iván, elle veut quitter son appartement et est au bord de la crise de nerfs. Candela l'est aussi, elle qui est tombée amoureuse sans le savoir d'un terroriste chiite, et est devenue du coup complice. La police la recherche, la nouvelle annonçant la présence de terroristes est partout, même sur le journal que regardait Pepa au moment de brûler son lit. Son amie est trop occupée pour l'écouter. Candela est au bord de la crise de nerfs et tente, comme Pepa, de se suicider. C'est Marisa, avant d'avoir pris le gaspacho, qui l'empêche de sauter dans le vide depuis la terrasse.

Pepa, conseillée par Carlos, part chercher une avocate féministe qui a apparemment essayé d'aider la mère de ce



Pepa Marcos interprétée par Carmen Maura.



Carlos et Candela flirtent pendant que Marisa, droguée et endormie, se trouve devant eux.

dernier quand Iván l'a quittée. Pendant son absence, Carlos est en charge de prendre soin de Marisa, qui est endormie, et de Candela, qui a aussi tenté de se suicider: le trio devient alors réel lorsqu'il essaye de séduire Candela pendant que sa compagne semble faire, de toute évidence, un rêve érotique.

Pepa arrive avec des mauvaises nouvelles: l'avocate ne va pas les aider. Ainsi, le trio Carlos, Candela et Pepa devra échapper par lui-même aux policiers qui arrivent finalement chez Pepa. Mais le problème n'est plus Candela et sa relation avec le terrorisme: Lucía (Julieta Serrano), femme d'Iván et mère de Carlos, débarque. Pepa lui a volé Iván, selon elle, et elle doit se venger. Après avoir offert un gaspacho à l'Orfidal à tout ce beau monde, même les policiers tombent dans un profond sommeil. Tous dorment sauf Lucía, qui décide de se venger d'Iván et s'en va à l'aéroport pour le tuer.

Dans une scène complètement surréaliste qui montre d'abord Lucía, cette troisième femme au bord de la crise

de nerfs, sur une Harley-Davidson dans une course-poursuite avec Pepa, qui est dans l'un des meilleurs taxis du cinéma espagnol – vous ne trouverez jamais un chauffeur de taxi (Guillermo Montesinos) si marquant que celui-ci –, elles arrivent finalement à rejoindre cette canaille d'Iván, qui est sur le point de prendre un avion avec sa nouvelle conquête. Cette dernière n'est autre que Paulina Morales (Kiti Mánver), l'avocate féministe que Carlos a conseillé à Pepa d'aller voir pour aider Candela; cette même avocate qui a jadis «aidé» sa mère lorsqu'Iván l'a quittée et faite interner dans un centre psychiatrique. Cette Paulina sera-t-elle la troisième femme qu'Iván met au bord de la crise de nerfs? Pour Pepa c'est égal. Elle voit désormais plus clair et quitte l'aéroport pour reprendre sa vie sans dire un mot de tout ce qu'elle devait dire à Iván. Ces nerfs vont mieux. Elle se sent bien.

Gagnant du prix Goya du meilleur film – et nommé pour seize prix Goya –, candidat aux Oscars, *Mujeres al borde de un*

ataque de nervios fut un succès sans égal, tant auprès de la critique que du public espagnol de l'époque. Aujourd'hui, le film est décrit comme l'un des plus importants de l'histoire du cinéma espagnol, si ce n'est le meilleur, aux côtés des plus iconiques tel que *Tout sur ma mère* (Espagne, 1999) du même réalisateur. Grâce à ses derniers films, *Julieta* (2016) et *Douleur et gloire* (2019) – deux films à voir ensemble pour bien saisir comment Almodóvar joue avec les rôles féminins et masculins – le réalisateur originaire de La Mancha est revenu sur le devant de la scène. Il est toutefois apparu comme un créateur plus sensé, plus personnel et autobiographique, plus éloigné de ce Al-



modóvar de *Femmes au bord de la crise de nerfs*, ou encore de *Dans les ténèbres* (1983), des films qui donnaient la voix à toute une génération marquée par la prohibition franquiste, la négation de l'identité, de la sexualité et la double moralité de la société espagnole des années 1980.

On sera tenté de dire que ce n'est pas le fruit du hasard s'il recevra en 2019 un Lion d'Or au Festival de Venise pour récompenser l'ensemble de sa carrière. Comme narrateur dramatique, comique ou autobiographique, Pedro Almodóvar est, sans le moindre doute, unique.

Pepa, actrice de publicité.



Sunday Bloody Sunday
(John Schlesinger, 1971).

Programmation **Triangles amoureux** automne 2019

- 30 septembre *Les deux Anglaises et le continent*
François Truffaut, 1971
- 7 octobre *Vicky Cristina Barcelona*
Woody Allen, 2008
- 14 octobre *Bitter Moon*
(*Lunes de fiel*)
Roman Polanski, 1992
- 21 octobre *Design for Living*
(*Sérénade à trois*)
Ernst Lubitsch, 1933
- 28 octobre *La chamade*
Alain Cavalier, 1968
- 4 novembre *Max mon amour*
Nagisa Oshima, 1986
- 11 novembre *Le bonheur*
Agnès Varda, 1965
- 18 novembre *A Bigger Splash*
Luca Guadagnino, 2015
- 25 novembre *Loulou*
Maurice Pialat, 1980
- 2 décembre *The Dreamers*
(*Innocents*)
Bernardo Bertolucci, 2003
- 9 décembre *Les amours imaginaires*
Xavier Dolan, 2010
- 16 décembre *Sunday Bloody Sunday*
(*Un dimanche comme les autres*)
John Schlesinger, 1971

Auditorium Ardit
Place du Cirque
Genève
Les lundis à 20h
Ouvert aux étudiant-e-s et non-étudiant-e-s
Ouverture des portes à 19h30

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
48.- (abonnement)

Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Université de Genève

La Revue du Ciné-club universitaire, 2019, n° 3

«Triangles amoureux»

ISSN 1664-4441 (print)

ISSN 1664-4476 (online)

© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch

Genève, septembre 2019