

# Cinéma

DANS **ÉTUDES** 2002/12 Tome 397 , PAGES 679 À 685  
ÉDITIONS **S.E.R.**

ISSN 0014-1941

DOI 10.3917/etu.976.0679

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-etudes-2002-12-page-679?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour S.E.R..**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



CINÉMA

## *Les Plus belles années de notre vie* (*The Best Years of Our Lives*)

de William WYLER

**P**ARFOIS dénigré pour son succès en salles et aux Oscars, et accusé d'académisme, le chef-d'œuvre – car c'en est un, ces copies magnifiquement restaurées par la MGM le prouvent – de William Wyler déploie ses deux heures cinquante sans lasser. Même ceux qui n'accordent aux films de la grande époque des studios que peu de crédit esthétique s'inclineront devant sa réussite narrative et sa mise en scène à la fois fluide et sophistiquée. Wyler a réalisé tout à la fois une image idéale de l'Amérique telle qu'elle souhaitait elle-même se voir dans l'immédiat après-guerre, une variation sur le thème du retour du soldat, une *screwball comedy* par la vivacité de ses dialogues, et un poignant mélodrame ancré dans le réel plus qu'aucun film hollywoodien de l'époque (seul Lubitsch avait tenté ces mélanges dans *The Man I Killed* et dans *To Be or Not to Be*).

Trois hommes d'âge et de classe sociale différents rentrent de la Seconde Guerre mondiale dans le même avion militaire, direction leur Boone City natal (comprenez : le fin fond de l'Amérique !). La guerre a provisoirement réduit l'écart entre leurs conditions respectives, mais désormais la démobilisation les ramène à la case départ (l'immobilisation temporaire), pourvus cette fois d'un handicap : à l'arrière, la fille d'Al, banquier sur le retour, a grandi (c'est Teresa Wright, la nièce Charlie de *L'Ombre d'un doute*), et son fils de seize ans lui explique Hiroshima (qui a

jamais pensé que le « Tu n'as rien vu à Hiroshima » de Marguerite Duras avait un précédent à Hollywood : « Je n'ai rien vu », répond Al, sonné, à son fils qui s'écrie « Tu as tout vu ! ». Son retour au travail n'a rien de traumatisant puisque son héroïsme putatif lui vaut une promotion, mais, même dans ces conditions idéales, la réadaptation s'avère rude. Il résume : « L'année dernière, le mot d'ordre était : "Tuez du Jap" ; cette année, c'est : "Faites de l'argent !" » Homer Parrish, le second soldat et aussi le plus jeune, rentre dans sa modeste famille avec un vilain souvenir de guerre : en lieu et place de ses mains, deux crochets, certes extrêmement ingénieux, mais qui viennent bouleverser son rapport aux autres et ruiner tous ses projets d'avenir. Le choix pour ce rôle de Harold Russell (décédé récemment), c'est-à-dire d'un non-professionnel réellement invalide de guerre, opère dans ce film une véritable trouée documentaire. Le troisième larron, à la gouaille familière (Dana Andrews est le privé de *Laura* de Preminger), retrouve sa femme qui se jette voracement sur lui, non parce qu'elle s'est privée de plaisir pendant son absence (elle a au contraire goûté à la liberté féminine à l'arrière), mais pour son uniforme et ses galons à exhiber en société. La guerre comme sujet rêvé pour les dîners en ville : Wyler suggère peut-être que tout cinéma digne de ce nom se doit de dépasser l'équivalent de cette proposition, à savoir la guerre au cinéma comme parfait divertissement du samedi soir.

*Les Plus belles années...* est presque un cas d'école pour l'étude de l'usage de la profondeur de champ. Ainsi de l'impressionnante scène dans un drugstore – modeste avant-guerre, mais transformé après en grand magasin dans le style tatieque de *Playtime* – qui rassemble dans le cadre plein à craquer, le long des comptoirs, une profusion de marchandises bouleversante pour Fred tout juste revenu du front. Le réalisme « à l'américaine » de Wyler consiste à faire que le spectateur s'identifie non point à un regard objectif, documentaire, ni même à celui, subjectif, d'un protagoniste *in medias res* (celui d'*Allemagne année zéro* de Rossellini), mais à plusieurs regards fluctuant selon les situations. Et, de fait – d'où la nécessaire profondeur de champ que Wyler réintroduit à Hollywood, où tout l'éclairage était conçu pour le plan rapproché –, tout n'est qu'affaire de regard dans ce film. Chaque ouverture offre un plein cadre à cette observation participative, de la vitre d'une cabine téléphonique à un pare-brise d'avion ou de voiture. Doit-on rappeler que le directeur de la photographie, Gregg Toland, est aussi celui de *Citizen Kane*? Ce qu'écrivait André Bazin il y a cinquante ans demeure plus crucial que jamais dans un film au sujet politique qui – faisons mentir un peu l'anti-américanisme ambiant –, au lieu de nous asséner des vérités idéologiques, laisse une place à l'ambiguïté : « Le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté [...] au contraire, la profondeur de champ réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image, sinon comme une nécessité (les films de Wyler ne sont guère ambigus), du moins comme une possibilité.\* »

\* André Bazin, « L'évolution du langage cinématographique » (1950-1955), *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. Du Cerf, 1985, p. 76.

# Ivre de femmes et de peinture

de IM KWON-TAEK

IM KWON-TAEK, qui a déjà réalisé plus de quatre-vingt-dix longs métrages, ne fait pas exactement partie de ce que l'on se plaît à nommer en termes imprécis – langage de distributeurs de films plutôt que de critiques – la « nouvelle vague asiatique » ! Pourtant, c'est seulement son précédent film, *Le Chant de la fidèle Chunhyang*, qui l'avait fait découvrir plus largement en France : guidé de bout en bout par la narration d'un chanteur de Pansori très âgé, il déroulait le conte selon une imagerie si colorée, avec un plaisir si évident pour la perfection plastique des paysages coréens, des costumes et des corps des jeunes gens, que le spectateur pouvait en retirer l'impression d'un art figé, ce qu'une histoire d'amour sirupeuse ne venait guère contredire. Si le chant est toujours présent à titre de contrepoint dans *Ivre de femmes et de peinture*, c'est, paradoxalement, en assumant les codes les plus éprouvés du genre dans lequel il s'inscrit, le récit de vie (le *biopic* très prisé à Hollywood), que le film gagne en force et en beauté.

Inspiré des seuls éléments connus de la vie du peintre coréen Jang Seung-ub, dit Ohwon, il se déroule dans la Corée en pleine ébullition du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, tirillée entre la fin d'une dynastie cinq fois centenaire, les révoltes populaires et les guerres de religion (y compris la répression des catholiques en 1866, dont pâtit l'une des maîtresses du héros). Au fond, le réalisateur semble ravi de disposer de peu de détails biographiques, ce manque permettant à l'acteur Choi Min-sik de camper avec une intensité étonnante un personnage aussi truculent (son activité sexuelle est une condition de sa capacité à créer) que dépressif (il sombre dans l'alcool à chaque revers de fortune : l'adjectif du titre n'est pas seulement métaphorique). Tout le mouvement du film tient dans le plan qui l'inaugure, avant même son générique : un gros pinceau sature d'encre noire l'écran-page blanche ; on croit d'abord à une inscription, mais le noir, l'informe, la pure substance, gagne. De même, l'œuvre et la vie du protagoniste, au lieu de trouver une signification ultime, se poursuivent de scène en scène en persévérant dans le chaos (politique, amoureux, psychologique et même artistique). Pourtant, les règles, les traditions artistiques ne manquent pas, puisque le peintre, recueilli – alors qu'il mendiait enfant – par un maître riche, se voit offrir un enseignement pictural de premier ordre. La tradition picturale chinoise semble déjà passée de mode à l'époque où il commence à peindre, mais Ohwon s'acharne à perfectionner la qualité perceptive qui la caractérise. Ni professionnel à la Cour, ni peintre particulier d'un noble, son origine roturière le pousse à fuir à la fois l'Office Royal de Peinture – présenté comme une prison dorée stérilisante pour l'artiste – et le statut de peintre lettré au service d'aristocrates collectionneurs, puisqu'il demeure réticent à l'apparition de poèmes en marge des zones peintes : « Il faudrait écrire là-dessus pour que ce soit de la peinture, voilà leur soi-disant philosophie, à ces jean-foutre ! » Insister sur la place à part de Ohwon, sur son exclusion de ces

deux catégories – les deux seules existantes pour un peintre à l'époque –, permet au réalisateur de varier les milieux et les paysages, car le « peintre maudit », de femme en femme et de lieu en lieu, traverse toutes les classes et survit à plusieurs bouleversements politiques. Le rythme effréné auquel se succèdent les différentes scènes du film, souvent interrompues à peine esquissées, semble s'accorder avec la décision de Ohwon une fois la gloire acquise : « Les gens trouvent dans ma peinture ce qu'ils attendent. Il faut que je sorte de ça. » Et le film de repartir avec fougue.

Bien que *Ivre de femmes...* soit un film historique, ce n'est pas la justesse de la « reconstitution » à proprement parler qui intéresse Im Kwon-taek, peu soucieux, dirait-on, de l'absence de ressemblance entre Ohwon adolescent et le même personnage adulte, ou du fait que, à cause du changement d'acteurs, celui-ci semble vieillir de vingt-cinq ans en l'espace de « trois ans »... Qu'est-ce donc qui motive le film, si ce n'est l'exactitude historique et biographique ? En premier lieu, c'est la réflexion sur le processus créatif de l'artiste, auquel le cinéaste s'identifie : les oiseaux sauvages d'un tableau prennent corps à l'écran et, inversement, les magnifiques paysages montagneux se stylisent en une encre de Ohwon montée sur paravent. A ces correspondances belles, mais attendues, succèdent d'autres échos plus émouvants, comme lorsque, à plus d'une demi-heure d'intervalle dans le film, la mélancolie d'un personnage devant la mer, dans une œuvre que Ohwon, alors apprenti, imite (mal), réapparaît beaucoup plus tard comme un moment de sa vie réelle : comment le peintre aurait-il pu comprendre le mouvement de l'artiste qui l'avait peinte avant de ressentir lui-même cette dérégulation ? Ce qui se dit de l'art et de ses rapports avec le pouvoir peut aussi, bien entendu, être interprété de manière directement politique : à son maître devenu un adepte du réalisme pictural, Ohwon réplique – référence à peine voilée à l'art officiel communiste : « Je peins fantastique pour reconforter les gens. Ce n'est pas prévu au programme de votre parti. » Cependant, voir dans *Ivre de femmes et de peinture* une fresque politique à clefs ou un traité sur l'acte de création risque d'affadir en message (relativement convenu, d'ailleurs) la richesse visuelle et narrative d'un film qui vaut avant tout par son rythme et l'intensité de l'interprétation de Choi Min-sik, véritablement (et la fin mystérieuse ne contredira pas l'adjectif) incandescent\*. Réduire *Ivre de femmes et de peinture* à son propos, ce serait en faire « un faux », dans l'acception imaginée par Ohwon : « C'est bien moi qui ai peint ce tableau, mais l'ami à qui je l'ai donné l'a utilisé comme pot de vin. Du coup, c'est un faux » ! CQFD.

CHARLOTTE GARSON

\* On pourra le découvrir ce mois-ci dans un rôle très différent (celui d'un voyou de seconde zone dans la Corée d'aujourd'hui) dans *Failan*, de Song Hae-sung.

# René

de Alain CAVALIER

**D**U LIVAROT, du pont-l'évêque, du mont-d'or, du camembert, du beaufort, du comté... René s'ouvre sur l'achat d'un plateau de fromages pantagruélique, qui met autant l'eau à la bouche que *Le Festin de Babette* préparé il y a quelques années par Stéphane Audran. Une fois sortis de la boutique, nous nous retrouvons à table. René n'a pas d'invité. Tous ces fromages sont bien pour lui. La petite caméra, qui a le nez dans l'assiette, est rivée sur des mains épaisses et tremblantes, qui rompent une énorme miché de pain recouverte de farine, disposent méticuleusement le fromage sur des tartines beurrées et remplissent à ras bord un verre de bon vin rouge. Avec de la sueur sur les tempes et de la farine sur la chemise, René savoure alors ce repas solitaire comme si c'était le dernier.

A la manière du portrait magnifique de M. Pouliquen, un professeur renommé d'ophtalmologie, que donnait à voir Alain Cavalier dans son dernier film, *Vies*, en 2000, le cinéaste brosse ici le portrait d'un homme qui ne supporte plus son poids, qui ne veut plus de son reflet, aussi bien dans les miroirs que dans les yeux des autres. Alain Cavalier affirme que l'idée du film lui est venue en écoutant l'un de ses comédiens et amis, Joël Lefrançois (le jeune médecin dans *Thérèse*) lui parler de ses problèmes de poids. Joël Lefrançois s'engageait alors à perdre un tiers de ses 155 kg devant la caméra numérique de Alain Cavalier dans un récit où se mêlent librement le documentaire et la fiction.

Le recours à une petite caméra n'apparaît ici ni comme un effet de mode, ni comme une exigence purement économique; celle-ci épouse avec beaucoup d'habileté le propos du film: Alain Cavalier utilise en effet cette caméra pour être au plus près de son formidable comédien, au point presque de le toucher par moments avec l'objectif. Comme dans *Les Glaneurs et la glaneuse* de Agnès Varda, cet outil est ici le prolongement d'une main caressante, qui effleure littéralement son sujet pour mieux l'encourager et le reconforter.

Car l'histoire de René, ce Normand au cœur gros et aux joues bouffies qui anime des spectacles dans les écoles pour donner tout simplement de la joie aux enfants, est celle d'une renaissance par la traversée d'un chemin douloureux, qui ne va pas sans évoquer celui du héros de Bresson dans *Pickpocket*. Que de trajet parcouru entre la balance à bestiaux, seule à même d'enregistrer son poids au début du film, et les trente kilos de plomb (l'équivalent de ce qu'il vient de perdre) que René offre en guise de cadeau d'anniversaire à son ancienne compagne dans une ultime tentative de séduction! C'est ce cheminement de la volonté (qu'illustrent, par exemple, les colères de René ou un simple verre de vin finalement vidé dans l'évier), c'est ce renoncement à soi et ce dévouement aux autres, proche de celui de *Thérèse*, que Alain Cavalier parvient ici à saisir avec une belle et forte simplicité.

## Choses secrètes

de Jean-Claude BRISSEAU

VOICI un film sur lequel on préférerait se taire, car il ne mérite guère de publicité supplémentaire. La plupart de nos journaux préférés se sont effectivement chargés d'en faire un éloge aussi surprenant qu'unanime. Alors, afin de rassurer ceux qui sont sortis dépités de la projection ou d'éviter de faire perdre leur temps à ceux qui pourraient être tentés, quelques brèves lignes s'imposent. De quoi s'agit-il au juste ? Deux jeunes et jolies femmes, Nathalie et Sandrine, viennent d'être virées d'une boîte minable où l'une était strip-teaseuse et l'autre barmaid. Nathalie, la plus mûre des deux, prend alors Sandrine sous son aile : elle lui propose de s'installer chez elle, où elle lui apprend presque aussitôt à se caresser seule pour qu'elle parvienne à jouir sans avoir besoin d'un homme. Conscientes de leurs atouts physiques, les deux héroïnes décident alors de gravir l'échelle sociale grâce à leurs jeux de jambe. Après avoir réussi à se faire embaucher dans la même entreprise, elles exécutent consciencieusement leur plan de carrière, qui consiste à séduire leurs supérieurs hiérarchiques. Cela fonctionne très bien, jusqu'à ce que nos deux garces soient prises à leur propre piège en butant sur leur grand patron, caricature du mâle et du mal, plus insensible qu'elles et dont on apprend vite les penchants pour le sado-masochisme, l'inceste et les partouzes...

Si les intentions de Jean-Claude Brisseau lorgnent, de toute évidence, vers une réflexion sur le pouvoir et le sexe en général et le pouvoir du sexe en particulier, le film lui-même ne saurait se confondre avec ses intentions. Sans entrer dans les détails pour le moins scabreux de ce film bien plus libidineux qu'intello, c'est surtout son côté grandiloquent et didactique qui a très vite le don, au mieux de faire sourire, au pire d'horripiler.

Si le propos peut faire songer un instant à Sade et à sa « philosophie dans le boudoir », des dialogues affreusement mal écrits n'évoquent en réalité qu'une triste philosophie de comptoir, où les poncifs pseudo-marxistes sur la société (« l'argent, c'est lui qui domine tous nos rêves ») rivalisent avec des considérations d'adolescentes (« un seul objectif : ne pas tomber amoureuse, rendre les hommes fous et niquer la société »). Au delà de ce verbiage simplet et pompeux, on retiendra également, dans la catégorie des lourdeurs sans nom, un goût systématique pour les orgasmes et les orgies sexuelles sur fond de musique sacrée, qu'il s'agisse de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach ou du *Stabat Mater* de Vivaldi. Enfin, la tuerie finale, qui ressemble à un roman-photo érotico-fantastique, est sans doute un modèle du genre kitsch et pachydermique.

Après toutes ces audaces de style, qui n'en sont évidemment pas, ce qui est le plus gênant, c'est la leçon que nous donne le professeur Brisseau : tout au long du film, on a le sentiment que le cinéaste est intimement persuadé d'avoir compris la jouissance des femmes et qu'il est tout heureux de nous l'expliquer méthodiquement. Mais, à vrai dire, il n'y a rien de bien secret dans les « choses » que nous montre Jean-Claude

Brisseau. Le cinéaste donne à voir non pas la vérité du désir féminin, mais un vulgaire déballage de fantasmes très masculins sur la libido féminine (l'amour dans les toilettes, les attouchements féminins dans le métro...). Devant un tel onanisme cinématographique, on a juste envie de revoir le très beau *De bruit et de fureur* (1987) de Jean-Claude Brisseau, ou bien, sur ce sujet, *Le Septième ciel* de Benoît Jacquot (1997), qui en disait davantage, avec beaucoup plus de pudeur, sur le mystère du désir et de la jouissance féminine.

XAVIER LARDOUX