

10èmes Rencontres du Cinéma Européen à Vannes

Dimanche 17 avril 2011

Leçon de cinéma
Par Stéphane Goudet

Le Grand Amour de Pierre Etaix

Stéphane Goudet : On a 50 min, quelque chose comme ça, et j'ai à peu près 3 heures de matériel possible, donc on va commencer vite ! Je ne suis pas sûr qu'on voie les 3 extraits escomptés...

D'autant que je vais commencer par vous parler un peu de manière générale du film, avant qu'on arrive au détail par l'analyse de séquences, pour vous dire pourquoi ce film est à mes yeux important dans l'histoire du cinéma en général, et du burlesque en particulier. Je dirais qu'il y a deux critères qui en font pour moi un film précieux, et qui sont pour moi ses deux sujets fondamentaux.

Le premier, c'est que c'est un film assez incroyable sur le passage du temps, qui est l'une des thématiques évidentes, et ce n'est pas pour rien que la chanson du générique dit « J'attendrai » en boucle... Ce passage du temps ayant évidemment à voir avec la question du couple, et du vieillissement de l'amour. Avec des effets de surprise et de décalage par rapport à un scénario attendu, c'est-à-dire que, de fait, le couple et le désir vieillissent, mais dans l'écriture du scénario, il y a ce fait étonnant qui est que le couple est victime de la rumeur avant même que le désir d'une autre n'intervienne, et que c'est d'une certaine manière cette pollution extérieure là, représentée à la fois par les commères dans la ville, et aussi évidemment par la présence envahissante des beaux-parents et singulièrement de la mère, qui finissent par affecter l'intimité du couple.

Le film prend donc vraiment en charge cette question-là, qui est une question importante, de comment l'amour vieillit, ou comment on vieillit avec l'amour, ce qui n'est pas une question si fréquente que ça dans l'histoire du cinéma comique, ou burlesque, c'est-à-dire qu'on est précisément dans une question qui n'est pas forcément drôle. Le comique, sur la relation amoureuse et sur le rapport entre les êtres, s'intéresse plutôt à la naissance du désir ou à la naissance du couple, au jeu de séduction, aux préliminaires, il va rarement traiter de 10 ans de vie conjugale. Dans ce film, il y a cette ambition, de faire une espèce d'état des lieux de comment fonctionne le couple, y compris dans la durée.

Ce rapport au temps étant par ailleurs traité avec la question du décalage entre les deux âges des protagonistes, que sont Agnès, la jeune secrétaire et Pierre, le patron, jusqu'à cette séquence assez incroyable de dialogue au moulin, parce qu'elle parle fondamentalement du passage du temps, c'est-à-dire de son vieillissement à lui, en contrepoint d'une séquence antérieure où on le voyait dire « Ah si seulement j'avais dix ans de moins ! » et où on la voyait apparaître enfant. (*Rires*) Donc le film parle vraiment de cet écart impossible à combler entre les deux êtres, et du fait qu'il est en train de disparaître - évidemment il parle du sort de l'entreprise, mais nous le voyons disparaître de fait, comme affecté par un vieillissement accéléré.

La question du passage du temps est donc un des enjeux fondamentaux du film, et une des singularités de ce film dans l'histoire du genre comique, ou burlesque plus particulièrement. Cela a pour moi à voir, pour être un peu schématique, avec une espèce de ligne horizontale. Le film va travailler sur deux axes, horizontal et vertical, et je vais essayer de vous montrer comment. L'axe horizontal, c'est la question de la succession des séquences et la succession du temps, comme enjeu fondamental du film.

Et puis il y a un deuxième enjeu, qui serait donc vertical, et qui, lui, a à voir avec une forme très particulière qu'a le film de travailler, pas seulement sur la succession, mais sur l'axe des remplacements possibles, du « ou bien ou bien », et donc, fondamentalement, de la narration. C'est un film profondément original quant au travail sur la narration cinématographique, notamment parce qu'il invente un temps de cinéma. En principe on dit souvent que le cinéma est condamné au présent, parce qu'il y a une espèce de présence de la captation cinématographique qui le vouerait à ne parler qu'au présent, que dans un rapport à l'immédiateté. Et évidemment on sait que le récit cinématographique peut aussi essayer de se conjuguer aussi bien au passé, en faisant des flash-back par exemple, avec des films historiques, qu'au futur, en faisant des films d'anticipation etc.

Le Grand Amour invente un temps cinématographique qui est de faire un film au conditionnel. C'est un film qui tourne très largement autour de la question « et si ? » : Et si j'en avais épousé une autre ? Et si ma femme n'était plus là ?... Et de ce point de vue c'est un film très étonnant parce qu'il interroge, comme le cinéma le fait très peu, la question du récit, parce que dans le « Et si », il y a l'acte de se projeter dans un autre présent que celui qu'on vit. Et dans le « dispositif narratif du film », comme on dit, il y a beaucoup de relais de récit. Ainsi Pierre va commencer par raconter sa propre histoire : c'est la voix off du début, y compris avec des jeux de contrepoints, de décalages, c'est-à-dire « Tout a très mal commencé », phrase prononcée au moment du premier baiser, ce qui n'est pas entièrement bon signe quand même, et semble d'autant plus paradoxal qu'à la fin de l'histoire, même si ça se termine pour le coup sur une dispute, ça finit plutôt bien pour le couple, qui de fait se retrouve de nouveau ensemble alors qu'ils ne sont pas passés très loin de la rupture définitive. « Rupture » étant un titre de court-métrage de Pierre Etaix par ailleurs...

Pierre est donc le premier narrateur officiel, dans un jeu de distance avec les images, jeu de distance qui implique lui aussi une distance temporelle, c'est-à-dire qu'avec le recul, le baiser peut être considéré comme très négatif ou être très mauvais signe, c'était un mauvais chemin. Mais il y a ensuite d'autres narrateurs : il y a évidemment les commères par exemple, et là Etaix travaille sur une autre forme de récit, qui est le récit en images. C'est la séquence du parc de Tours, où on voit comment fonctionne le bouche-à-oreille, comment le bouche-à-oreille déforme la réalité historique. Cela dit cette déformation n'est pas sans rapport avec ce qu'on a vu dans le récit de Pierre Etaix lui-même, puisque ce qu'a pris en charge aussi Pierre Etaix en faisant ce récit, c'est comment la mémoire déforme. Il n'est qu'à voir ce gag, à mes yeux génial, de l'endroit de la première rencontre : « On s'est rencontrés dans le café... Non, à la terrasse du café », avec l'incroyable jeu du comédien qui joue le serveur, que je trouve impeccable du début à la fin du film, qui finit par engueuler le personnage, en lui demandant de se décider, avant évidemment que les femmes ne le fassent changer d'avis, de sorte qu'en réalité les deux endroits étaient vrais, c'est-à-dire qu'ils se sont vraiment rencontrés dans les deux endroits à quelques minutes d'intervalle.

Donc même dans ce jeu de narration on introduit systématiquement quelque chose de compliqué au cinéma, qui est du doute. On n'est sûr de rien, et le film est assez incroyable sur cette question du doute, ni à propos du personnage, ni à propos du rapport amoureux, du rapport à l'autre, etc... Même chose pour la question du récit, ou l'acte d'affirmation. C'est entre autres de cela que va parler la séquence qu'on va voir. Comment

est-ce qu'on affirme des choses ? Comment est-ce qu'elles font sens pleinement ? Ou bien est-ce qu'il y a toujours une marge, une distance qui introduit le doute ?

Et puis le troisième récitant principal du film c'est le fameux ami, celui du café, qui « ne veut pas lui donner de conseils hein, mais bon... », qui systématiquement commente, anticipe, et quand je dis anticipe - y compris en essayant de lui dire ce qu'il faut dire pour séduire une femme - le met en scène, dans un jeu qui devient là aussi équivoque puisqu'il est à la fois une projection de ce qu'il devrait faire, et, pour les témoins extérieurs, notamment la commère principale, une scène de drague homosexuelle, qui finit par attirer l'attention de l'ensemble des témoins potentiels.

Le film est pour moi assez étonnant puisqu'il fonctionne vraiment sur ces deux axes, l'axe de la temporalité, avec un traitement très étonnant de comment on vieillit, les personnages, les sentiments, la famille, etc, ce qui est traité très largement dès le début notamment par la séquence de découverte de la généalogie familiale, qui est aussi un grand moment, et puis un autre axe qui est : comment on raconte, et comment on déforme en racontant, et comment, dès lors qu'on raconte, on évoque des possibles. Selon moi, l'un des enjeux du film est donc de prendre en charge cette question de comment on rencontre des possibles, dans la vie et au cinéma. Comment tout à coup on peut se rendre compte que oui on a épousé celle-là, mais que peut-être, on aurait mieux fait de...

Alors cette question du « ou bien ou bien », de l'écriture au conditionnel, de « mais si j'avais fait un autre choix », est d'autant plus étonnante qu'elle renvoie à un principe d'écriture du genre burlesque qui est incarné comme rarement dans ce film. Ce principe, c'est le principe de variation : en fait le cinéma burlesque a toujours été, plus que tout autre genre, un genre qui a travaillé sur un certain nombre de scènes fondamentales, archétypales, sur lesquelles on déplace un tout petit élément, qui finit par produire du rire, qui finit par produire la surprise nécessaire à la naissance du rire. Et le cinéma de Pierre Etaix a ceci d'un peu particulier qu'il arrive après la bataille si j'ose dire, c'est-à-dire que les grands génies du burlesque sont déjà passés. Il y a évidemment la grande vague de l'âge d'or hollywoodien, donc les années 20, avec Chaplin, Keaton, Langdon, Laurel et Hardy etc...

Pierre Etaix arrive donc trop tard, il naît en 1928 à Roanne, l'année où, d'une part le cinéma devient parlant, et d'autre part les 4/5 des burlesques meurent symboliquement. 1928 c'est l'année du « Cameraman » par exemple, qui est le dernier grand film génial de Buster Keaton.

Et puis il arrive aussi d'une certaine manière après la vague de ceux qui vont bouleverser l'histoire du genre burlesque et en particulier l'un d'entre eux, qui s'appelle Jacques Tati. Il arrive après Tati, mais il arrive *avec* Tati, puisque vous savez sans doute que la première approche du cinéma par Pierre Etaix c'est d'avoir fait des dessins. Or il a entendu que Tati s'intéressait aux dessins d'humour, et donc un jour il fait de l'auto-stop, et un camion l'emmène à Paris. Il va sonner chez Jacques Tati, en lui disant : « j'aimerais bien avoir votre avis. Moi ce que je veux faire c'est du cirque, mais j'aime bien le dessin d'humour. Est-ce que vous voulez me donner un avis de spécialiste du comique ?... »

Et Tati va lui dire : « Bah c'est pas mal, peut-être qu'on pourrait faire des choses ensemble », et en fait Etaix a été engagé par Tati en 54 pour travailler au film « Mon Oncle ». Collaboration assez décisive, juste après « Les Vacances de M. Hulot ». Il va travailler jusqu'à la sortie du film, qui sort en 58, et puis ils vont se brouiller assez violemment - Pierre Etaix n'aime pas trop parler de ça -, pour des questions diverses, dont un soupçon de Tati, qui est un soupçon intéressant pour interroger le burlesque, un soupçon de plagiat, et un autre soupçon intéressant qui est, en gros, « Comment est-ce que vous pouvez continuer à faire des films sans moi ? »... Tati était dans un rapport de possession, alors qu'Etaix voulait prendre son envol. Il avait eu son temps de formation et le temps était venu de faire des

films qui lui étaient propres, de pas rester l'assistant ou le collaborateur ou le conseiller de Jacques Tati. Et ça a provoqué un véritable divorce.

Donc il arrive trop tard dans l'histoire du cinéma, à la fois par rapport aux grands génies américains, et par rapport à l'héritage le plus inventif de l'irruption du burlesque, qui est l'invention du burlesque sonore par un certain Jacques Tati. Alors je ne nie pas qu'évidemment côté américain il y ait deux autres génies à mes yeux qui arrivent à peu près dans la même période, qui sont Blake Edwards, qui nous a quittés cette année malheureusement, et un certain Jerry Lewis, avec lequel du coup Etaix va avoir des liens jusqu'à aujourd'hui. Ils sont restés très amis, et si vous voulez lire un texte émouvant sur Pierre Etaix, il faut lire la préface du seul livre qui lui soit consacré en France, intitulé « Le métier de Pierre Etaix », préface signée Jerry Lewis et qui commence par cette phrase : « J'ai découvert le sens du mot génie pour la première fois en ouvrant un dictionnaire, et ça m'a fait penser à la seule personne qui correspondait à cette définition, qui s'appelle Pierre Etaix ». Quand c'est signé Jerry Lewis on se dit bon... pas mal... (*Rires*)

Question du public :

« Je voulais dire que vous dites tout le temps qu'il arrive après Chaplin et tout ça... mais on arrive toujours après quelqu'un... on est forcément inspiré même si on arrive après, même sans s'en rendre compte, il y a une voix inconsciente c'est tout... »

Stéphane Goudet : Bien sûr. La différence, c'est qu'un certain nombre des contemporains d'Etaix - et ça s'est senti même dans la réception critique des films ressortis cette année suite à un conflit juridique long et compliqué, puisque les films ont vraiment été interdits de projections pendant des décennies - un certain nombre de critiques, considéraient, et considèrent toujours, que le burlesque en tant que genre cinématographique est mort dans les années 50. C'est comme quand on dit : « Oui, le rock est mort aussi... ». Je ne dis pas que c'est la vérité, je dis que son cinéma est empreint de cette nostalgie-là, et que du coup il la travaille. Et je vais essayer de montrer comment.

Ainsi, de tous les burlesques, c'est celui qui va être le plus fortement dans une affirmation d'un rapport à l'histoire du cinéma, et en particulier dans ce film. En fait ce film-là porte la trace de deux héritages, et c'est pour moi à la fois ce qui fait sa beauté et ce qui a fait d'une certaine manière la difficulté à le faire reconnaître, jusqu'à aujourd'hui. Le cinéma de Pierre Etaix est bien complètement lié à l'histoire des grands du burlesque, qui sont là partout, mais en même temps il veut absolument être différent, notamment dans ce travail sur la narration que j'évoquais tout à l'heure, qui est radicalement nouveau, et qui aurait un rapport avec d'autres cinéastes, mais hors du champ burlesque, et notamment avec un certain Luis Buñuel, qui est l'un de ceux qui a le plus formidablement bousculé la narration classique au cinéma, notamment grâce à Jean-Claude Carrière, son scénariste, qui est aussi le scénariste de Pierre Etaix. Et pour le coup l'écriture scénaristique a beaucoup à voir avec l'invention narrative que j'évoquais précédemment.

Si j'insiste autant sur la question de la filiation et de ce rapport à l'histoire du cinéma, c'est parce que si on connaît un peu l'histoire du cinéma burlesque, on se rend compte que ce film est en soi une variation sur un certain nombre de scènes et figures burlesques. Et ce dans l'écriture même : le plaisir de ce film, c'est de repartir d'une espèce de fond commun, burlesque, très keatonien en réalité, et puis d'inventer des dérapages, des déviations, qui en font un film très moderne et contemporain. Alors pour citer quelques exemples précis, je pense notamment à Keaton et Tati, il y a des choses qui viennent très directement de Tati, par exemple l'ivrogne à vélo qui zigzag, c'est un plan de « Jour de Fête », à ceci près que dans « Jour de Fête » il n'y a pas un ivrogne, mais deux, et qui foncent l'un vers l'autre et par miracle s'évitent, ne se rentrent pas dedans, et pour le coup on rit aussi du fait qu'il n'y a pas de collision. Ce plan-là est très clairement un hommage, un clin d'œil.

Autre chose qui vient très directement de chez Tati dans ce film, un des tout premiers gestes du film dans l'église, c'est la gifle à l'enfant, qui se prend deux baffes. C'est exactement le même geste qu'au début des « Vacances de M. Hulot » : sur le quai de la gare, il y a un gamin, dont la mère et le père sont un peu sous tension, et le premier geste c'est la beigne à l'enfant, avant même qu'on ait eu un autre son dans le film.

Voilà, donc ça ce sont des hommages très directs, qui sont pour moi vraiment des formes de révérence. Tati était le maître, c'est lui qui lui avait appris le métier, et Etaix était dans un rapport d'admiration, dont je disais que ça l'avait desservi puisque Tati, lui, je pense, les a vus comme des plagiat et non comme des hommages. Mais Tati a eu ce même problème -et pour moi c'est un problème davantage lié à Tati qu'à Etaix - avec Fellini, qui dans « Fellini Roma » a repris un gag de « Playtime », lorsque les bonnes sœurs marchent avec des cornettes qui battent l'air : c'est très directement un hommage à « Playtime ». Et Tati a rompu ses relations avec Fellini, avec qui il était en lien depuis des décennies, à cause de ce gag qu'il considérait comme volé.

Question peu audible sur le traitement sonore des gags.

Stéphane Goudet : Oui, bien sûr, dans le traitement du son il y a beaucoup de choses qui viennent de l'univers sonore de Jacques Tati..

Question : Mais la scène géniale dont vous avez parlé avant qu'on ne voie le film, c'est en fait la scène du barman ? Est-ce que c'est celle-là la scène géniale ?

Stéphane Goudet : Ah, non, non, je ménage mes effets... Attendez, j'ai une heure !
(Rires)

J'en viens à cette question de la variation, non pas dans le rapport à Tati, où il ne s'agit pas tellement de variation mais plus d'hommage et de clin d'œil, mais dans le rapport à Buster Keaton. En fait, la scène géniale dont je vais parler dans trois minutes (Rires), mais aussi deux autres, sont des déclinaisons de l'œuvre de Keaton.

D'abord la scène des lits qui voyagent, scène délirante, onirique etc...L'un d'entre vous m'a dit « j'ai lu que c'était un hommage à Keaton » Et c'est en effet un hommage à « Sherlock Junior » : dans le dernier tiers du film, il y a un désastre, une tornade, qui emporte la ville entière, et tout à coup Buster Keaton est transporté dans la ville à l'intérieur de son lit, et se met à parcourir les rues au moment du désastre. Et le voyage des lits est donc une figure dérivée de ce plan de Keaton, tiré d'un film qu'Etaix idolâtre.

On voit donc que le visuel et l'imaginaire partent de Keaton, mais ensuite Etaix en fait tout autre chose, avec la durée même de cette scène, la façon de déployer la variation autour de la confusion entre le lit et la voiture, et donc de montrer aussi par exemple l'intervention pour réussir à changer de pneu, à chercher la panne, la collision, l'embouteillage. Il y a donc vraiment un principe qui est de créer un jeu de références à une scène mythique de l'histoire du cinéma, et puis ensuite de broder, de retravailler, de réécrire à partir de cette séquence.

Même chose, le plan où on voit Etaix seul avec une dizaine d'épouses à sa gauche, en enfilade, dans un très beau plan plastique, avec toutes les femmes potentielles, on est donc là en train de travailler sur le virtuel, sur le « ou bien ou bien » mais cumulatif, « si elles étaient toutes là », qui je choisirais ?

Donc ce « ou bien ou bien » renvoie à une séquence, dont s'inspire très nettement tout ce début dans l'église. Je vous montre ? Ça vient de « Seven Chances » de Buster Keaton... C'est une séquence géniale. Ah non, si je vous montre maintenant je décale le truc et après je perds du temps, je vous montre à la fin ! (Rires). A la fin - pour ceux qui resteront - vous allez voir un extrait génial du film qui s'appelle « Les Fiancées en Folie » de Buster Keaton, dont le principe est : un homme seul dans une église investie par des femmes potentielles, qui toutes rêvent de l'épouser... Un rêve d'homme... Non c'est pas du tout ça non ! (Rires) Rien à voir. Rien à voir.

Et puis, dernière chose à laquelle on pense fortement, la fameuse séquence du retour de Pierre Etaix chez lui, quand il est seul, abandonné, et où il va aller raccrocher le téléphone de la belle-mère, qui est aussi une variation. Dans l'histoire du cinéma il n'y a que deux scènes où un type arrive à faire cet exploit, qui consiste à être en 15 secondes d'un côté à l'autre d'une conversation téléphonique, à joindre les deux bouts du fil en somme. Il y a celle-ci et..... – personne ne sait ? – l'autre figure dans « Le Caméraman » - mais ça aussi je vous le montrerai à *la fin (Rires)* –. Le personnage est appelé en direct, et il est tellement joyeux que la femme désirée l'appelle qu'il abandonne le combiné et qu'il traverse la ville pour aller la voir, et comme, paraît-il, les femmes sont bavardes (*Rires*), le temps qu'elle achève la conversation il est déjà de l'autre côté du combiné, face à son interlocutrice.

Voilà, donc on a vraiment un principe de variation, avec une situation un peu différente, mais qui permet de faire le lien entre les deux côtés du bout de fil, avec ici une espèce de rétrécissement de l'espace.

Extrait (après le départ de Florence chez sa mère, à l'étage inférieur)

Cette scène est pour moi extrêmement riche, à partir d'enjeux très différents, donc du coup très pédagogique sur ce que c'est que l'analyse de film. D'abord elle est facile à découper, ça aide toujours pour comprendre une scène que d'essayer de voir comment elle s'organise. On a une division par espaces : deux espaces à l'étage supérieur, et puis l'espace en dessous, l'étage inférieur, chez les beaux-parents. Et à l'intérieur des deux espaces de l'étage supérieur, se déroulent deux actions radicalement différentes dont dans un premier temps une question de cinéma très importante dans le film, qui est comment on filme l'ennui - c'est vraiment aussi un film sur l'ennui, au sein du couple, mais pas seulement, également au travail... Et on constate qu'un des genres cinématographiques qui travaille le plus la représentation de l'ennui, c'est précisément le cinéma comique.

Si on pense à la « Party » de Blake Edwards par exemple, film génial sur un type qui s'emmerde comme un rat mort dans une soirée - Bon du coup il la fait un peu dévier (*Rires*) - à part le pré générique, la « Party » de Blake Edwards, c'est extraordinaire. C'est un film hilarant en soi, mais hilarant et constamment travaillé par cette question de l'ennui et de sa représentation cinématographique. Donc, on est confrontés à cette question-là, le personnage doit s'ennuyer. Comment est-ce que ça se filme ? Comment est-ce que ça se joue ? Et pour le coup, évidemment, le fait qu'on soit confrontés à deux acteurs qui sont par ailleurs des clowns, est décisif : Annie Fratellini dans le rôle féminin et Pierre Etaix dans le rôle masculin.

Ce qui m'intéresse également dans le fonctionnement de cette séquence, c'est qu'elle fonctionne à l'image du film comme une espèce de métonymie, c'est-à-dire que c'est une partie qui désigne un tout. Cette métonymie vient de ce que le film fonctionne par variations internes. Par exemple c'est un des films où on retrouve le plus souvent de mêmes espaces filmés de façon différente, ou dans lesquels se déroulent des actions différentes. Tout le récit fonctionne par la reprise de motifs, ce qui fait d'ailleurs que le chapitrage de ce film est impossible puisque à chaque fois que vous changez de chapitre, vous tombez sur le même plan... (*Rires*) Ainsi l'ouverture du garage, pour dire que finalement il ne prend pas la voiture, il y va à pied, le retour sur les commères, le retour dans l'entreprise, les plans du café, la discussion avec le type...

C'est un film très itératif, qui fonctionne sur la répétition du même, en apparence, parce qu'en réalité à chaque fois il y a cette fameuse petite déviation. Et en fait cette séquence fonctionne aussi de cette manière, dans le travail sur la réitération, mais avec ces fameux décalages, ces fameux déplacements, aussi bien dans l'espace supérieur que dans le rapport entre les deux espaces, étage supérieur/ étage inférieur.

Exemple : on voit Pierre qui rentre chez lui, on a déjà vu cette scène. Il est déjà rentré chez lui, de façon strictement identique, et donc ce qui est filmé ici c'est, en principe, une

routine. De fait il se dirige exactement dans la même direction que d'habitude, il va allumer la télé, cette espèce de geste automatique qu'on fait, éventuellement pour signaler sa présence à l'autre, et puis après il prend le journal, etc... Donc en fait cette séquence ne peut être comprise et lue que par référence à des séquences qui ont déjà eu lieu, ou d'autres qui vont avoir lieu, puisque vous savez que par exemple il y a un contrepoint à cette scène, qui est la fois où il prend toutes ses affaires et où il va au travail le samedi (*Rires*), et où il montrera une espèce d'enjouement, de gaieté, qui n'a pas grand-chose à voir avec son état d'esprit ici.

On est donc là dans le fameux rituel, et on est déjà à l'intérieur de la scène, quand on la connaît dans son ensemble, dans l'inscription d'un principe de répétition, puisqu'en réalité, ce qu'il va faire sans cesse dans cette séquence, c'est allumer ou éteindre. C'est très binaire. Donc il allume la lumière, et quand on va passer dans l'espace n°2 la lumière va aussi s'allumer, mais comme par magie, puis quand il va descendre à l'étage du dessous, il va s'agir d'éteindre, de couper - la conversation en l'occurrence- , de raccrocher le téléphone.

Et en fait ce geste, qui consiste à allumer ou à éteindre, donne une espèce de mode opératoire à l'ensemble de la scène, c'est une séquence sur des gestes engagés, voilà, des débuts de gestes, des élans, mais qui sont systématiquement réfrénés. C'est une séquence sur l'avortement de l'élan. Alors évidemment ça se voit très nettement dans cette première partie, puisqu'il va passer son temps à engager des gestes qu'il va immédiatement réfréner.

Donc ça commence par la télévision. On est dans le rituel, puis suspension... On change d'objet, on tente le deuxième loisir potentiel, on passe à la lecture. Vient quand même l'accablement. Et évidemment la boussole est un objet qui devient fortement signifiant et symbolique, il est littéralement déboussolé, et ce n'est pas seulement la situation du personnage dans la vie, c'est aussi ce qu'on vient de filmer puisque comme vous l'avez vu c'est un plan-séquence. On accompagne en travelling arrière le personnage, qu'on laisse d'ailleurs s'approcher de plus en plus de la caméra, pour montrer qu'il est en train d'errer, et il erre à l'intérieur d'un espace domestique qui est le sien, et dans lequel il a pourtant tous ses repères. Mais en passant de repère en repère il rejette chacun des points de fixation possibles, qui correspondent à ses habitudes.

Troisième temps, on va passer à d'autres formes de nourriture, elles ne sont plus spirituelles mais alimentaires... Le geste est suspendu, avorté... On renvoie le raisin à sa corbeille, par référence là encore à la petite bonne, qui, elle, avait profité du fait de débarrasser pour avaler goulûment ce petit raisin volé. Voilà, donc dans le premier espace on est vraiment en train de filmer cette espèce de flottement du temps qui a aussi à voir avec la représentation du temps, et par ailleurs de jouer avec le titre, parce qu'à cet instant du film, évidemment, le Grand Amour c'est la femme perdue, c'est sa femme. Or pendant les deux tiers du film qui vont suivre, le Grand Amour ce sera le fantasme de la secrétaire. Et le titre va changer de sens. Lui aussi va errer un peu, et être attribué successivement à deux femmes, indépendamment de sa valeur générique par ailleurs, qui ne s'applique pas forcément à un individu particulier.

Fin de l'errance, on voit le point d'aboutissement, le geste qui consiste à se déshabiller, avec esthétiquement ce qu'on appelle un surcadrage, c'est-à-dire un cadre dans le cadre. Le mari passe de la lumière à l'ombre. On s'attend donc à une extinction des feux et au fait que le personnage puisse passer à un autre jour. Jusqu'au coup de théâtre.

Avec « l'interpellation du hors champ », dénomination barbare mais... *Elle* est dans le plan et on la voit pas, *elle* est masquée par le décor, et cette espèce de voix suave, « Bonsoir », tout à coup, le ressuscite littéralement, parce qu'il est devenu en quelque sorte un mort-vivant. Et cette interpellation va provoquer deux choses :

1. Un changement d'axe de la mise en scène, un basculement dans l'autre espace.
2. L'irruption de la musique ...

On a là un plan extrêmement référencé et codé. C'est la femme-fantasme, qui reprend à la fois toute l'histoire de la photographie et de la peinture : une odalisque, une maya ... les signes clairs de la femme offerte, au regard du spectateur mais aussi à l'homme, son homme. Jusqu'à ce petit rituel des yeux baissés, pour quand même dissiper un peu l'ambiguïté sexuelle du geste. On a là une espèce de résolution assez brutale, qu'adoucit à peine la musique au violon en arrière-plan, qui consiste à signifier très clairement le retour sans s'embarrasser précisément des phases de transition.

Donc, c'est un jeu de contrastes entre les deux espaces. On a filmé longuement la transition d'Etaix qui ne savait pas où aller, ne sachant plus à quel saint se vouer, enfin ne sachant plus où allait sa vie. Et puis tout à coup quelque chose là est posé, qui est l'affirmation d'un désir, et qui est le désir féminin en l'occurrence.

Et le dernier geste d'hésitation est très beau, parce que l'on était à la limite de l'expressionnisme dans le jeu du clown Etaix. Quand il se prend la tête dans les mains, etc, on sait qu'on est dans une logique outrancière pour sursignifier le désespoir ; et tout à coup face à cette affirmation du désir de la femme, du désir de la femme pour l'homme, pour son retour, indépendamment de la connotation sexuelle, il y a ce truc étonnant, qui consiste à dire « oui et non » dans un même geste, ce qu'il vient de faire là de façon extrêmement discrète, fine, pour témoigner de l'incompréhension totale parce que, quand même, la division et la rupture se sont effectuées sur rien, à cet instant-là. C'est cela le paradoxe de situation de cette séquence, par rapport à l'ensemble de la narration.

Donc on reprend l'errance du personnage mais avec le but précis de reconstituer le couple à l'image, c'est-à-dire de les remettre ensemble, dans un même cadre. Et évidemment, on pensait être dans une rupture avec le premier espace, mais en réalité on reprend exactement sa logique, donc on croit être dans un espace différent, avec une logique différente, et en fait les règles qui ont marqué le fonctionnement de la première scène se reproduisent, c'est-à-dire qu'il y a de nouveau un son hors champ, qui n'est plus le violon qui accompagne la réunification, mais qui est la sonnerie du téléphone, et de nouveau un geste suspendu. Le mari n'a fait que cela dans la première pièce, suspendre le geste d'allumer la télévision, de prendre un grain de raisin etc. Et le geste qu'on attendait, c'était la réconciliation scellée par le baiser, mais celle-ci est suspendue par l'intervention extérieure de la mère.

Dans la mise en scène les corps se sont rapprochés jusqu'au moment fatidique, et au moment où ils s'éloignent, ils laissent apparaître dans l'image le téléphone à l'arrière-plan qui s'interpose pour faire en sorte que le couple ne s'unisse pas. La mère est donc l'élément qui empêche l'unification du couple.

Et sur la question du récit, puisque je vous l'annonçais comme un enjeu très important du film, décliné de manière très fine, se dévoile une chose très belle, qui est que la mère devait être prévenue de ce que sa fille allait faire, puisqu'elle sait où il faut appeler, donc elle savait que sa fille était revenue, et comme elle habite à l'étage du dessous, les informations doivent circuler plus vite, et du coup la mère veut un récit avant même que les choses n'aient eu lieu. Et par ailleurs évidemment elle est le metteur en scène, c'est aussi pour cela qu'il y a rivalité dans le film : rivalité entre les deux personnages, Pierre Etaix et sa belle-mère, mais aussi rivalité dans la direction d'acteurs. C'est à la fois le mari qui dirige sa femme ici, donc Pierre Etaix avec Annie Fratellini, et un autre metteur en scène dans la fiction, qui s'appelle « Môman », et qui veut dicter à sa fille ses faits et gestes.

Regardons l'attitude de Pierre Etaix, il reprend son cheminement, puis ce très beau temps d'arrêt, là... Puis il reprend sa déambulation, mais quand il se fixe, c'est un jeu de mise en scène très clair, il devient comme un élément du décor, il est l'équivalent de l'abat-jour (*Rires*), un objet à l'intérieur de l'espace alors qu'il était un acteur 15 secondes avant, et c'est bien la question qui se pose à lui, redevenir un acteur de son désir et de sa vie.

Et finalement, il va enfin savoir décider, et il se passe ce qui, en terme de mise en scène, est une rupture : il quitte le plan. Et le fait même qu'il quitte le plan est l'inscription d'une marque forte qui est l'expression d'une volonté. En fait on a filmé dans un premier temps cette espèce de flottement de la volonté et du désir où il n'avait plus goût à rien, et l'intervention soudaine de la mère, c'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase, et du coup le personnage marque son désir d'agir, pour la première fois, en sortant du champ. Evidemment, l'espace laissé vide va donner place au deuxième espace bourgeois, qui a beaucoup de ressemblances, par ailleurs, avec l'espace qu'on vient de quitter puisqu'on le reprend à l'étage du dessous, dans un jeu de copié-collé entre les deux espaces.

Et cette fois on travaille sur une autre notion cinématographique, qui est la profondeur de champ. Le personnage de Pierre va entrer dans le champ, mais cette fois à l'arrière-plan, derrière les portes vitrées, et il va traverser cet espace non plus du tout dans une espèce de mouvement flottant ou d'hésitation, au contraire, il ira cette fois droit au but. L'action va consister précisément à couper le sifflet à la mère, alors qu'elle-même coupe le sifflet au père, si bien que dans cet espace-là, on voit la mise en scène de l'avortement du geste : elle exige de son mari qu'il se taise, et donc à la fois elle croit encore diriger sa fille en lui disant ce qu'elle doit faire, et il y donc évidemment aussi la mise en scène des rapports hommes/ femmes qui se jouent dans la duplication de ces deux espaces.

Cette séquence laisse à penser, dans un premier temps, que la mère a une espèce de prépondérance sur le mari, et c'est ce qu'on voit par ailleurs dans l'ensemble du film. Il se trouve qu'il y a une parenthèse sur ce rapport-là, hiérarchisé, entre l'homme et la femme, qui est précisément cette scène, qui est une espèce de revanche glorieuse de l'homme. Ce n'est pas pour ça que je l'ai montrée... (*Rires*)... Regardons comment il agit. Et puis je reviendrai au dialogue, parce qu'il faut oser écrire un dialogue comme celui-là.

Voilà, action directe, retour tout droit... Et je reviens juste pour la jonction des deux espaces regardez... On va réécouter ce qu'elles se disent vraiment : Le dialogue est entièrement composé de « oui », ou synonymes. 10 fois... oui (*Rires*). C'est quand même une manière assez incroyable de refuser le dialogue classique de cinéma. D'abord on sait bien que la mère dicte à la fille, ou qu'elle voudrait lui dicter, ce qu'elle doit faire, et du coup le simple fait qu'elle intervienne suffit, la parole en elle-même devient superficielle ou superfétatoire.

Etaix choisit de dénoncer cette irruption de la parole, y compris en ce qu'elle bouleverse le naturel des personnages, qui est précisément de ne plus laisser libre cours à la parole, à ce moment-là, car en l'occurrence le geste doit parler, et, pour le coup, le geste redevient archaïque et, et de toute évidence, l'enjeu dans le montage de ces deux phases de discussion consiste aussi à faire la guerre aux mots.

Ce qui est une grande marque de tradition du burlesque. Depuis que le cinéma est devenu parlant, c'est-à-dire depuis que le burlesque a pensé mourir de l'apparition du cinéma sonore et parlant, puisqu'il était fondé sur l'expression corporelle, un certain nombre de cinéastes, y compris burlesques, ont renoncé à l'expression corporelle comme source de comique, en se disant que maintenant c'est la parole qui devait être drôle. Et donc il y a eu vraiment une crise du burlesque, liée à cette question de la possibilité d'enregistrer et de rediffuser du son. Du coup le burlesque sonore, y compris chez Tati, Etaix, Blake Edwards et Jerry Lewis, va systématiquement s'inscrire contre la parole. Pour que le burlesque opère encore, il faut qu'il affirme sans cesse que le langage du corps est plus fort que le verbe, et cette séquence dit aussi cela. L'interruption par la mère, en soi, se suffit à elle-même ; il n'y a pas besoin de lui faire dire exactement ce qu'elle devrait dicter. Qu'elle termine sur « voilà ce que tu vas faire » suffit amplement, d'autant qu'évidemment l'enjeu là n'est pas tant de savoir ce qu'elle va dire à sa fille, que de voir enfin l'affirmation, un vrai

« oui » ou un vrai « non », en l'occurrence c'est plutôt un « non », incarné par Etiax lui-même, qui va enfin décider de couper court.

En réalité c'est une séquence fondée sur l'affirmation de la puissance masculine, ici, puissance de négation de l'homme, qui, à un moment, coupe la conversation téléphonique, autrement dit - évidemment on pense à cela -, le cordon ombilical. Ce qui a été dit dès le début du film, quand on nous montre que Florence aime beaucoup ses parents, avec la mère en très gros plan, et le père en pied dans une toute petite photo sous la mère : l'envahissement de la mère se traduit par la proportion des photos et par leur échelle, évidemment.

Continuons pour voir comment cela se termine : on vient de voir la victoire du geste sur le verbe, puisque le geste et le verbe disent exactement la même chose : le geste dit « tais-toi, toi », c'est-à-dire que Pierre coupe sa belle-mère, il lui prend le combiné et il raccroche, ça veut dire « tais-toi toi », et c'est efficace, c'est-à-dire que elle ne pourra pas reprendre la conversation tout de suite, et elle ne le fera pas. Alors qu'à son mari, elle a dit « tais-toi, toi », et que de fait dans un premier temps il s'exécute, parce que leur mode de fonctionnement est très hiérarchisé, c'est madame qui décide, qui porte la culotte. Mais juste après, profitant de la victoire de l'autre homme, de l'autre audace, on a évidemment ce travelling qui est le correspondant du travelling initial. Cette fois ce n'est plus l'homme qui déambule à l'intérieur de son espace bourgeois, c'est la belle-mère.

Le personnage du mari, est donc doublement intéressant, parce qu'on sent bien le temporel et pas seulement spatial entre ces deux espaces. Si le jeune couple continue à accepter de se laisser envahir, ils vont devenir ce que sont les parents en dessous. Ce qui se ressemble, ce n'est pas seulement la fille et la mère, même si ce thème est très explicite dans le film, mais c'est aussi que chaque couple de parents, ou de beaux-parents, donne une image du devenir du couple plus jeune.

Or cette image-là est effectivement un peu aliénée. Et dans ce plan on voit le mari (le père)se comporter comme un enfant avec sa femme. Là il boude un peu, il baisse la tête, sauf que, au moment où il va enfin, d'une certaine manière, affirmer son désir à lui, qui est de continuer à jouer ce morceau jusqu'au bout, pour des raisons qu'on expliquera juste après, c'est elle qui va basculer du côté de l'enfance et de la régression. Il a presque un regard de victoire, la victoire se manifeste dans le fait de désobéir, il y a un plaisir de la désobéissance. La continuation du morceau de musique répond au « tais-toi toi », quand pour la première fois il ose aller contre l'injonction de sa femme, qui, du coup, est condamnée au silence et à l'infantilisme. Et le geste génial c'est par ailleurs de la laisser sortir hors champ - on ne l'accompagne pas, elle a perdu - de l'entendre claquer la porte, avec le père qui reprend là où il en était pour aller au bout de son morceau, et le fondu au noir, qui n'intervient qu'en toute fin de mouvement musical, pour bien montrer qu'à cet endroit-là il y a vraiment une victoire.

Il reste une très jolie question, qui est : Pourquoi est-ce qu'il joue ? Il joue pour deux raisons : il joue pour défier sa femme. Pour la première et dernière fois, il manifeste une espèce de mouvement d'autonomie de l'homme par rapport à l'aliénation qu'il vit au quotidien dans son rapport à la femme. Mais il joue aussi, sans doute, pour accompagner ce qui se passe hors champ, c'est-à-dire les retrouvailles du jeune couple. Cf ce formidable jeu, qui est un jeu purement cinématographique et que sert l'analyse filmique, c'est que lorsque la musique intervient pour la première fois, après le « Bonsoir » de Florence, dans la chambre du jeune couple, on passe de l'obscurité à la lumière allumée, et c'est là qu'intervient la musique pour la première fois : à ce moment, on pense évidemment qu'il s'agit d'une musique de film, d'une musique qu'on appelle dans le jargon universitaire une musique extra-diégétique, c'est-à-dire qui n'appartient pas à l'univers de la fiction. Une musique de fosse, comme à l'opéra : on entend des violons, ce qui est censé accompagner le

geste de rapprochement, de reconstitution du couple, et il faut qu'on redescende à l'étage du dessous pour se rendre compte que la source n'est pas imaginaire, qu'elle est dans le plan, et que peut-être l'inscription de cette source dans le plan nous dit que le père, lui, souhaite la réconciliation. Et qu'il la souhaite jusqu'au bout puisque contrairement à la femme, qui interrompt sans cesse, qui veut s'immiscer, qui veut diriger, lui est simplement dans un mouvement qui consiste à accompagner par une mélodie, supposée être voluptueuse, parce que par ailleurs il joue faux... (*Rires*). Il y a donc aussi une dimension parodique, sur cette utilisation de la musique. Le père ne joue pas très juste, donc même quand les lèvres se rapprochent on entend une espèce de crissement, et on se dit « Argh, c'est quoi ce disque ?! ». Mais ce n'est pas un disque c'est le beau-père, et ça change tout.

Donc dans le jeu de duplication des espaces, de représentation de deux âges du couple, les jeunes et les vieux à deux étages différents, se joue aussi cette guerre interne, qui n'est pas seulement la guerre femmes/ hommes, mais qui est aussi la possibilité pour l'homme – le père - de vaincre, pour lui-même contre sa femme, mais aussi pour sa fille puisqu'il souhaite son bonheur. Sans doute a-t-il été exclu du système qui a conduit à l'éviction de la fille, qui était un système pour le coup entièrement féminin, car c'est la rumeur des femmes à travers la ville qui a conduit au départ de Florence.

Donc, dans cette séquence se joue une espèce de guerre des sexes, qui implique non seulement le retour à une place prédominante de l'homme dans le rapport homme/ femme au sein du couple, mais aussi cette espèce de geste d'accompagnement, qui est le droit pour la fille d'aimer et d'être aimée, par la présence musicale.

Cette séquence, est – mais vous voyez que maintenant on en très loin - une séquence d'hommage au « Cameraman » de Keaton, dans le simple fait de faire la liaison entre les deux côtés du fil du téléphone. Et je vais vous montrer maintenant la séquence dont ça s'inspire, très lointainement. C'est vraiment une manière de montrer comment fonctionne l'imaginaire commun d'Etaix et Jean-Claude Carrière. Il y a des figures phares comme cela, qui sont des scènes canoniques, qu'ils adorent, dont ils peuvent parler pendant des heures, et à un moment à partir de cette figure ils se mettent à inventer, tisser, broder, avec ce principe de variation que le film travaille séquence par séquence, dès lors qu'il se met à rejouer sur les mêmes espaces, les mêmes personnages.

5 minutes ? il ne reste que 5 minutes ! Il faut que je choisisse entre « Le Cameraman » et « Seven Chances* »... Vous voulez voir 200 mariées dans une église ou un type qui traverse New York à pied en 3 minutes ?... Les deux ?! (*Rires*)

Je vais tricher pour raccourcir un peu hein... voilà ça je vais zapper... le début de la scène... c'est super mais tant pis... fermez les yeux ... ah non pour que ça ait une cohérence il faut quand même que vous voyiez ça... voilà, donc puisqu'on a parlé des deux axes dans l'introduction, axe horizontal et vertical, vous allez voir leur usage dans « Le Cameraman » de Buster Keaton, 1928, année de naissance de Pierre Etaix.

J'aurais bien continué deux heures (*Rires*), mais on ne les a pas !

Merci beaucoup de votre attention, à une prochaine fois. (*Applaudissements*)

* *Seven Chances* : titre français : *Les fiancées en folie*.

