

à la Bastille



Exercice de haute voltige dans les cintres (à gauche). Structures métalliques pour la construction des décors (au milieu). L'atelier de peinture (à droite).

136 départs, 22 chefs

L'Opéra national de Paris souffre d'un encadrement pléthorique. Cependant, on licencie essentiellement dans les personnels administratif et technique.

« On a privé le public de spectacles. Maintenant, on va lui en donner qu'il n'attendait pas. » Les syndicats, CGT en tête, qui mènent la grève à l'Opéra national de Paris changent leur fusil d'épaule. Après quatre annulations de *Tosca* à Bastille et deux de la *Bohème* à Garnier, aucun préavis de grève n'a plus été déposé. Mais une soirée d'action est prévue pour la première quinzaine de mois de juin, avec orchestre, choristes et solistes sur le parvis de la Bastille. Le concert pourrait être suivi d'une marche sur Matignon.

Ce sont les personnels techniques et administratifs que touche le plan social (les « artistiques », dont les effectifs sont stables, ont juste suivi les mots d'ordre de grève). Or, les bouches émissaires doivent être trouvés ailleurs, prétendent les syndicats : au sein des gestionnaires. Pour le prouver, le comité d'entreprise a fait établir par un expert-comptable les comptes et le bilan de la masse salariale pour l'année 1992. N'ayant pu obtenir de la direction les documents qui lui paraissaient nécessaires pour examiner l'exercice de l'année 1993, le CE a engagé le 24 mai une procédure juridique en référé. Il a également fait parvenir au directeur Jean-Paul Cluzel une liste de questions, restées à ses yeux sans réponse. Celles-ci portent notamment sur le montant des cachets artistiques versés dans l'année, sur la corrélation des déficits présumés (autour de 25 millions pour 1994) et de l'évolution de la masse salariale, compte tenu des réductions d'effectifs envisagées, sur les écarts entre les prévisions budgétaires et les recettes (70 millions en 1993), sur les rémunérations du directeur délégué (il

s'agit d'Hugues Gall, qui ne prendra ses fonctions de directeur en titre qu'à la rentrée 1995) et sur les salaires de ses éventuels assistants. Un seul nouveau poste est créé, celui de directeur technique commun sur Bastille et Garnier. Vingt-quatre reclassements internes sont d'ores et déjà organisés. « Vingt-deux directeurs ou directeurs adjoints à l'Opéra de Paris ! C'est là qu'il faut licencier. » La CGT s'en prend aussi à l'éventail des salaires (8 125 F brut pour un machiniste sur contrat à durée déterminée, cinq fois plus pour le haut de la hiérarchie et quinze fois en ce qui concerne le cachet du directeur musical Myung-Whun Chung). Certains chiffres, bien connus dans la maison, laissent place à un certain scepticisme quant à l'efficacité du plan social pour la santé financière de l'entreprise : les 128 licenciements de 1988 ont coûté 16 millions de francs d'indemnités et ont été suivis de 171 embauches. Un autre plan de licenciement, mis en œuvre en 1990, a touché 17 cadres ; 22 personnes sont ensuite venues renforcer l'encadrement. En 1992 ont été créés 105 postes de techniciens, alors que quarante postes vont être supprimés cet été.

Y a-t-il une entière transparence dans les comptes ?

Combien l'Opéra national de Paris compte-t-il d'employés permanents (CDI) ou intermittents structurels (CDD) ? Les effectifs sont, selon la CGT, de 1 247 CDI : 36,65 % d'artistiques, 20,11 % de cadres, 8,82 % d'administratifs, 34,32 % de techniciens. Auxquels viennent s'ajouter 815 CDD : 45,15 % pour l'artistique, 1,72 % de cadres, 18,28 % pour l'administration, 34,85 % pour la technique. Soit l'équivalent de 1 700 temps pleins. Y a-t-il une entière transpa-

rence dans les comptes de l'Opéra de Paris ? Evidemment, nous a répondu une personnalité bien informée. La gestion d'un établissement public est sans mystère. Mais il est hors de question d'afficher en début d'année un budget en déficit. Pierre Bergé, l'ancien président, savait depuis longtemps que les recettes étaient insuffisantes. Que faire dans ces conditions ? Gonfler artificiellement ces recettes, de préférence sur un seul poste. C'est ainsi que les bénéfices attribués au mécénat ont systématiquement été surévalués, puis le déficit constaté et puisé sur le fonds de roulement. Jusqu'à un passé récent, où le déficit a été inscrit dans les prévisions par Jean-Paul Cluzel, premier directeur à pratiquer dans les faits la transparence des comptes, le déficit était, en fait, chaque année prévisible.

La subvention versée par l'Etat à l'Opéra de Paris était, après régulation budgétaire, de 475,3 millions en 1993 (pour un budget de près de 800 MF). Elle ne devrait pas dépasser 474 millions de francs en 1994. Après que Garnier aura rouvert ses portes (coût de la première tranche de travaux : 145 millions, pris essentiellement sur le budget du patrimoine), cette dotation réajustée suffira-t-elle pour assurer les 365 représentations annuelles annoncées à long terme par le futur directeur dans son plan de rénovation ? « Les deux maisons ne pourront pas fonctionner avec 1 700 emplois, Gall va montrer son savoir-faire puis il demandera une rallonge budgétaire », commente un délégué. Ce fut la méthode employée par Rolf Liebermann dans les années 70, ce ne sera pas forcément celle de son ancien bras droit.

« La programmation sera-t-elle à la hauteur des espérances du public ? », s'interroge encore la CGT. Les délégués font remarquer que si, en 1990, une production monopolisait 13 700 heures de travail, ce chiffre est descendu à 10 600 en 1993. Et qu'on n'accorde plus désormais que 7 300 heures de travail pour que le rideau de Bastille s'ouvre sur une première.

A. R.

Un entretien avec le directeur

L'optimisme de Jean-Paul Cluzel

L'actuel patron de l'Opéra promet des lendemains qui chantent. Au prix d'un sérieux recentrage de la politique artistique.

« COMMENT raconteriez-vous les cinq années écoulées depuis que la Bastille est née ? »

« Si je suis venu ici, c'est qu'en tant qu'inspecteur général des finances j'avais été amené à mener des missions liées aux affaires culturelles. J'avais vu la plupart des spectacles de la Bastille, je savais que le bâtiment fonctionnait, contrairement aux rumeurs. Quant aux difficultés de la marche intérieure, elles avaient été analysées notamment par Maryvonne de Saint-Polgent (1). Près de vingt mois après mon arrivée, ce qui me frappe concernant ce théâtre, c'est qu'on n'a pas pris suffisamment en compte sa spécificité. Les investissements de l'Etat étaient importants. Ils étaient destinés essentiellement à augmenter le nombre des représentations à effectifs de personnel à peu près constants. Le pari n'a pas exactement été tenu au cours des quatre premières saisons... »

« Nous devons nous y attaquer, Hugues Gall et moi, désormais. Tendre vers les 365 représentations annuelles, entre Bastille et Garnier, en atteignant 200 spectacles à Bastille d'ici quelques saisons. Nous en aurons donné 170 lors de la saison écoulée. Nous ne sommes pas si loin de l'objectif. Notre second souci sera évidemment de mettre fin aux dérives financières liées à la multiplication des heures supplémentaires et du travail de nuit, conséquences de l'imprécision des plannings. Je me suis des mois efforcé de procéder à deux analyses : quelle était la réalité de notre situation financière ? Pourquoi le théâtre ne fonctionnait-il pas comme il le devait : pas assez de représentations, pas d'alternance réelle. »

« Pourquoi, en effet ? »
« Il était clair que nous avions consommé dans les trois premiers mois de l'année 1993 une part trop importante de notre budget de personnel. Extrapolées sur l'année, ces dépenses pouvaient nous entraîner à des dépassements fléaux de l'ordre de 70 à 80 %. Je pense à des productions comme *Benvenuto Cellini* et *Carmen*. Dès la fin de l'hiver 1992, j'avais alerté tous les directeurs et les deux administrateurs généraux, surtout celui de Bastille. Au conseil d'administration du 2 juin 1993, j'ai chiffré les risques de déficit : 50 millions. Je n'étais pas loin du compte. Cela ne m'a pas rendu très populaire dans la maison. »

« Où situez-vous les responsabilités ? »

« Les structures précédentes ne permettaient pas d'arbitrer entre l'administrateur général, qui se faisait l'écho des metteurs en scène, et le directeur général, chargé du maintien du budget. Indépendamment des personnes, le conflit était statutaire et permanent. Il n'aurait pu être résolu que par le conseil d'administration ou le président. Cela n'a pas été le cas. Durant cette période, le conseil d'administration a voté les budgets que je lui proposais. Mais les arbitrages quotidiens, dans la mise en place des spectacles, ne permettaient pas de maintenir le cap. On en est arrivé à un état de crise au moment de la production des *Soldats* : il fallait, titrait la presse, que l'administrateur se démette ou se soumette. »

« M. Bergé a alors obtenu que tout le monde se calme, en promettant que les budgets seraient mieux respectés. Pour être franc, ils l'ont été un peu mieux à partir de septembre. Mais l'inflexion n'était pas suffisante. L'idée du président Bergé était, je pense, de demander une rallonge de crédit, plaçant pour la mise en place d'une grande cité lyrique incluant la salle modulable. Je pensais, pour ma part, que nous devions faire en sorte de fonctionner avec la subvention qui nous était allouée. Ce fut un conflit entre deux conceptions. »

« L'idée de cité lyrique n'était-elle pas excitante ? »

« Je crois profondément que la vocation d'un théâtre de 2 700 places est d'être centré sur les grandes œuvres du répertoire. Seule, d'ailleurs, cette conception peut permettre le nombre de représentations suffisant, 200 spectacles par an, cela représente 550 000 spectateurs. On sait qu'ils sont d'abord attirés par les grands standards lyriques. Sans exclure la création annuelle d'une œuvre contemporaine. Hugues Gall l'a proposé. »

« Un *re in ascolto* de Berio, *Lady Macbeth de Chostakovitch* furent pourtant de grands succès. »

« Lors des premières représentations, c'est vrai. Mais, quand arrivent les reprises, le public devient circonspect. Nous ne bradons pas alors le prix des places pour autant. Mais nous nous adressons aux comités d'entreprise, à des cercles d'étudiants, et nous offrons à ces groupes des tarifs adaptés. Les places de première catégorie passent de 560 à 455 francs. Le rapport de la jauge, de 900 000 à 600 000 francs. Cela ne revient pas à condamner les œuvres moins connues, mais à reconnaître qu'il y aura toujours des spectateurs prêts à débours 560 francs pour *Faust* et pas forcée-

ment pour *Benvenuto Cellini*. L'Opéra de Vienne pratique des tarifs différents selon les œuvres représentées. Un théâtre subventionné doit savoir s'adapter au public, tel qu'il est. »

« Telle est votre conception de l'Opéra populaire et démocratique, souhaitée par le président Mitterrand ? »

« Le terme sous lequel sont aujourd'hui regroupés Garnier et Bastille est celui d'Opéra national de Paris. Jacques Toubon y tient beaucoup (2). Il dit bien que nous ne travaillons pas seulement pour les Parisiens, que nous nous engageons à n'exclure personne par un certain élitisme artistique. L'Opéra de Paris peut devenir national, au sens où le TNP de Jean Vilar était national et populaire. C'est dans ce sens que toutes nos productions vont être enregistrées par Radio-France - j'ai signé une convention avec le président Jean Maheu. On a pu voir, dès cette saison, les *Brigands* et *Tosca* sur les chaînes de service public, *Adrienne Lecouvreur* sur ARTE. J'ai bon espoir pour la saison à venir que nos cinq nouvelles productions soient captées par la télévision. Tout cela doit s'accompagner d'une politique tarifaire raisonnable : nous offrirons l'année prochaine pour chaque spectacle 1 000 places à moins de 200 francs. Enfin, les productions seront reprises régulièrement et les distributions seront plus stables par rapport aux premières. »

« N'est-il pas trop tard pour Bastille ? »

« Il me semble très compréhensible que les syndicats aient violemment réagi au plan social. C'est sans doute la première fois dans cette maison que la direction a pris une décision ferme en consultant l'encadrement pour, ensuite seulement, discuter avec les syndicats. Et, si ces derniers ont pris une telle place - on a parlé pour l'Opéra de « syndicats gestionnaires » -, c'est peut-être pour occuper une sorte de vide laissé par la direction. Je crois qu'un grand théâtre lyrique de répertoire est profondément ce que souhaitent le personnel de Bastille et même ses représentants syndicaux. Voyez l'immense déception provoquée dans le public par les récentes annulations de *Tosca*. C'est la preuve que l'attente des spectateurs est immense, dès lors que l'Opéra est au cœur de sa mission. »

Propos recueillis par ANNE REY

(1) Le *Syndrôme de l'Opéra*, de Maryvonne de Saint-Polgent. Ed. Laffont.

(2) Une interview du ministre de la culture et de la francophonie sur l'Opéra est parue dans *Le Monde* du 26 mai 1994.

La valse des têtes

Entre son inauguration en juillet 1989 et aujourd'hui, l'Opéra de Paris a connu d'importantes mutations (fusion sous une direction unique de Bastille et Garnier en 1990). Récemment, il a changé de nom, devenant Opéra national de Paris. Il a surtout usé, pour le seul théâtre de la Bastille, douze administrateurs généraux, douze directeurs généraux, chefs des chœurs et directeurs techniques. Seul son directeur musical Myung-Whun Chung est resté à son poste depuis l'ouverture.

Président : Pierre Bergé, d'août 1988 à février 1993, président d'honneur depuis lors. Administrateurs généraux : René Gonzales, jusqu'en juillet 1989,

remplacé par Georges-François Hirsch jusqu'en septembre 1992, remplacé par Jean-Marie Blanchard jusqu'en février 1994.

Directeurs généraux : Pierre Vozlinsky, directeur de l'Association de préfiguration du Théâtre de l'Opéra de Paris, jusqu'en mai 1988. Remplacé par Dominique Meyer en septembre 1989, qui le fut par Philippe Belaval en avril 1991, remplacé par Jean-Paul Cluzel en septembre 1992. Tandis qu'Hugues Gall était nommé au poste de directeur délégué en prévision de son arrivée à la direction en août 1995, Jean-Paul Cluzel est nommé directeur de l'Opéra national de Paris en février 1994. Il est assisté, à Bastille,

par un directeur adjoint : Thierry Fouquet. Tous les pouvoirs se sont désormais aux mains du seul directeur.

Directeurs musicaux : Daniel Barenboim, remplacé en 1989 par Myung-Whun Chung.

Chefs des chœurs : Andrea Giorgi, jusqu'en septembre 1991, remplacé par Günther Wagner jusqu'en juillet 1992, remplacé par Denis Dubois depuis novembre 1992.

Directeurs techniques : Henri Oechlin, remplacé par Jean-Michel Dubois en octobre 1989, remplacé par Alain-Michel Millet en janvier 1993, qui le fut par Gilles Modolo en mars 1994.

Trouver le courage d'aimer

Après un premier film à moitié réussi (« *Poker* ») et un téléfilm remarqué (« *Interdit d'amour* »), Catherine Corsini, 38 ans, livre un portrait brûlant d'un frère et d'une sœur en quête d'amour, dans les tonalités froides d'une province noyée par la pluie et le conformisme.

« Ici la France », l'enseigne lumineuse d'un bar de campagne perce le brouillard et éclaire faiblement les consciences embrumées par l'alcool, la vitesse et le mal de vivre. Le deuxième film de Catherine Corsini est né par la pluie qui tombe sur la Meuse, froid comme la brume qui enveloppe les petits matins glauques, brûlant comme le désir qui consume les amoureux. Amoureux de qui, amoureux de quoi ? De l'amour, avant tout. Mais quel amour ?

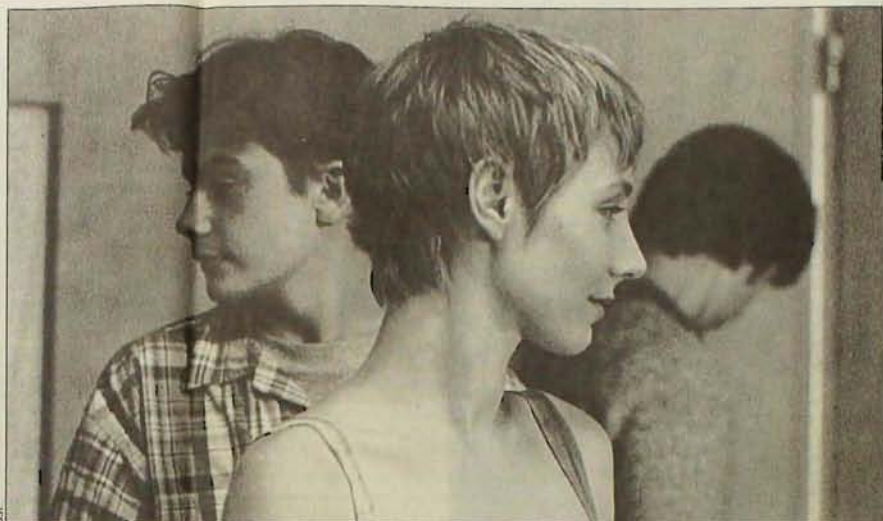
Dans les Ardennes, l'été est froid et humide, on va chanter, boire et danser en Belgique pour oublier une existence ordinaire, les nuits sont pleines de bière et d'accordéon. Pourtant, la vie est presque belle pour Marc, quinze ans, depuis que Viviane, sa sœur aînée, sa demi-sœur en fait, est de retour dans cette petite ville qu'un panneau indicateur situe non loin de Charleville. Il n'a pas cessé d'écouter ce disque qu'elle a enregistré autrefois, sans doute par hasard.

Elle a fait beaucoup de choses, Viviane : elle a même servi d'assistante à un magicien. Elle a, surtout, eu le courage de partir, celui de revenir, celui de payer le prix de son indépendance et de sa liberté. Elle donne son corps, en échange, mais pas seulement, d'un appartement qui lui permet de vivre loin de sa belle-mère, elle qui pourrait s'entendre avec son père, mais pas avec la mère de Marc. Marc qui tourne autour de sa sœur comme la caméra de Catherine Corsini tourne autour de ses personnages.

Il y a, dans cette manière de s'emparer de son film à bras-le-cou, une vitalité saisissante, celle d'une jeune cinéaste qui après un premier film nocturne (déjà) pas entièrement réussi (*Poker*) est allée trouver à la télévision la confiance en elle et la possibilité de s'aguerir. Au passage, elle a réalisé un *Interdit d'amour* inoubliable, histoire d'un gamin battu, martyrisé, enfermé par sa mère (Nathalie Richard, déjà) des jours et des nuits dans un placard. *Interdit d'amour* ? Viviane et Marc le sont eux aussi, chacun à sa façon.

Quelques centimètres de liberté

Viviane, parce qu'elle ne sait pas dire non, parce qu'elle est « tombée amoureuse trop souvent ». Amoureuse ? Il y a les gestes de l'amour, mais pas l'amour. Catherine Corsini le montre. Elle traque son actrice, l'enferme dans le cadre, au milieu de fétards tristes ou de notables sinistres, et ne lui laisse quelques centimètres de liberté que pour mieux saisir la révolte de



Marc (Pascal Cervo) et Viviane (Nathalie Richard).

Viviane : une nuit, de l'autre côté de la frontière, autant dire dans un autre monde, parce qu'elle a trop bu et ne se fait jamais prier pour chanter, elle lance la *Femme aux bijoux* à la tête d'un de ses amants, pour une fois accompagnée de sa femme.

Face à elle, à côté d'elle, tout contre elle, se tient Marc, fasciné par cette sœur qu'il idéalise, qui lui fait découvrir ce qu'il pense être la vie, la vraie. Marc et le désir. Désir de Viviane, parce qu'avec elle tout est possible. Tout, sauf l'amour, justement,

parce qu'elle dit non, parce qu'elle est sa sœur. Son copain Ronan refuse, lui aussi, parce qu'il est son copain. L'amour, Marc ira le chercher ailleurs, près du fleuve, là où les hommes viennent draguer. Après, il suffira d'un garçon (Xavier Beauvois, le réalisateur de *Nord*), d'un moment dans une chambre d'hôtel, d'un passage dans une fête foraine puis d'une soirée dans une boîte de nuit pour

Viviane lui a montré le chemin, elle a trouvé le courage d'écouter

son âme de minidette, pour entendre un jeune Polonais lui parler d'amour. Avec des mots qu'elle ne comprend pas toujours. Amoureuse, Catherine Corsini l'est également.

De ses personnages, qu'elle évite d'emprisonner dans un scénario trop contraignant pour les regarder et les écouter vivre en même temps qu'elle les filme. Son film y gagne une force et une vivacité étourdissantes. Amoureuse de ses acteurs, c'est certain. Nathalie Richard, une fois de plus incroyablement de mobilité intérieure,

avec ce visage et ce regard singuliers, que l'on croit trop durs jusqu'au moment où un sourire vient les éclairer. Pascal Cervo, débutant de seize ans, qui hésitait à accepter le rôle parce qu'il devait embrasser un garçon et qui impose sans effort un personnage toujours à la limite de la rupture, prêt à basculer.

Grâce à eux, avec eux, Catherine Corsini a réalisé un film qui donne le courage de croire encore au cinéma. Un film qui rend amoureux de la vie.

P. M.

Les courants de la jeunesse

Suite de la page 1

Ces jeunes gens doivent être au cœur du film, puisque celui-ci est né d'une commande, pour la série « Tous les garçons et les filles de leur âge », à l'initiative d'ARTE (le Monde du 12 mai). Les réalisateurs, choisis pour appartenir à des générations successives, sont conviés à évoquer l'époque de leur adolescence. À André Téchiné, est échu le privilège, en plus de la version courte destinée à la télévision, de réaliser une « version cinéma », de 1 h 50. L'énoncé de ces conditions suggère les dangers de l'entreprise : la reconstitution historique (fauchée), la nostalgie, le folklore, la psychologie convenue du roman d'initiation.

Avec les apparences de la simplicité, la mise en scène esquive ces écueils. Comment ? Par le mouvement. Il consiste en un intense trafic, trafic de sentiments, de séduction et de sincérité, de trouille et d'informations, de corps et de gestes. Trafic entre les trois pôles, les trois sommets du triangle que sont les trois garçons. Avec la jeune fille comme contrebandière en chef — qui, pas plus que les autres, n'en sortira intacte.

L'intensité des courants cir-

culant d'un garçon à l'autre à travers elle (faisant fonction de générateur, d'accumulateur ou de commutateur) dispense le film de tout objet signifiant et autres gadgets d'époque. Un transitor ou une mobylette suffisent à mettre en contact l'extérieur et l'intime. Un plan-croisé sur un dos bronzé dit comment deux jeunes hommes se regardent et s'éprouvent, au temps des *Roseaux sauvages*.

Le titre renvoie au *Chêne et le roseau*. Au milieu du film — qui correspond à la fin du téléfilm —, l'enseignante (campée avec une douloureuse rigidité par Michèle Moretti) fait une dépression nerveuse après que le soldat qu'elle avait refusé d'aider a été tué en Algérie. Elle est remplacée par un professeur (Jacques Nolot, parfait dans la nuance compréhensive), qui fait commenter par ses élèves la fable de La Fontaine. Cette fable dit, un peu trop explicitement, l'argument du film.

Les émotions se condensent et s'échauffent

Elle dit qu'il faut préférer les baignades dans le Lot aux immersions dans les idéologies, que la jeunesse ferait mieux de se laisser aller à ses inclinations plutôt que d'endosser les raides querelles adultes. L'obstination politique de la mère communiste en fera une complice de meurtre, puis une victime. Sa fille, comme le jeune Henri, ne seront sauvés qu'en renonçant aux jugements schématiques, et en s'abandonnant à leurs élan, leur libération du carcan politique étant assimilée à celle de François vis-à-vis des préjugés sexuels. Dichotomie

simpliste et discutable : l'adolescence est-elle toujours psychogide, la sagesse rime-t-elle toujours avec souplesse ? Face à l'OAS, n'y avait-il d'autre alternative que l'indifférence hédoniste ou le radicalisme borné ? Cette dichotomie, qui est celle de la fable de La Fontaine, est la maille faible du film.

Elle n'est pas de nature à contaminer l'ensemble, où l'argument ne joue qu'un rôle marginal. L'important tient à la présence, ensemble, de protagonistes continuant d'exister même lorsqu'on ne les voit pas, et peu à peu se

constituant en personnages à part entière, les uns par les autres, par leurs regards, par leurs mouvements, par leurs mots. Ce n'est pas d'avoir couché avec Serge qui révèle son homosexualité à François, mais de l'avoir dit à Maïté — il lui faut encore s'en convaincre lui-même, devant la glace. Ce n'est pas le discours de Jacques Nolot qui établit sa complexité, mais cette femme arabe, effrayée, qui l'attend dans la voiture.

La manière de filmer d'André Téchiné, à deux caméras enregistrant en permanence ce qui sera dans le champ et ce qui en sera,

après choix au montage, le hors-champ, organise cette richesse de thèmes, inversement proportionnelle à ce qui est représenté. Grâce au dispositif, il peut filmer « vers l'intérieur », toute attention tournée vers le centre de ce creux où les émotions se condensent et s'échauffent. Et cet intérieur reflète la vaste monde.

Cette construction passe par la mise en contact de la nature et des corps, de manière à la fois fluide et déséquilibrée. La découverte du film durant le Festival de Cannes incitait au rapprochement avec son invité tutélaire : l'impor-

tance de la lumière solaire et de l'eau suggérant l'invocation de Jean Renoir, dont André Bazin remarquait qu'il était l'inventeur et l'adepte régulier du « couple à quatre » — une femme et trois hommes (ou l'inverse). Une fille, trois garçons (Maïté, François, Serge, Henri) formule suffisamment instable pour ouvrir la porte du romanesque à une sincérité et à une complexité en mouvement. Elle permet à un metteur en scène de dire « je », sans se gêner ni se complaire.

JEAN-MICHEL FRODON



De gauche à droite : Serge (Stéphane Rideau), François (Gaël Morel) et Henri (Frédéric Gorny).

MAISON
Centre Culturel de Strasbourg
TURBULENCES 94
Rencontrer les Jeunes Compagnies
du 2 au 5 juin 1994
Renseignements: 88 27 61 71

de Catherine Corsini

« Mon film est né du désir »

« **D**ANS les Amoureux comme dans Poker, votre premier film, on remarque un goût pour les personnages en marge. Les deux films sont pourtant très différents... »

— J'aime bien les personnages un peu marginaux. Godard dit que « c'est la marge qui tient les pages ». Pendant le tournage de *Poker*, j'ai vite senti que je n'étais pas complètement à l'aise. Peut-être parce que j'ai moi-même voulu au départ être actrice, j'ai besoin de me sentir très proche des interprètes, de faire corps avec eux, ce qui peut leur paraître très étouffant. Ce rapport de possession était impossible avec des acteurs comme Caroline Cellier et Pierre Arditi, qui ne l'acceptaient pas, notamment parce que c'était non premier film.

— Pour les Amoureux, au contraire, j'ai travaillé en toute confiance avec les interprètes, en particulier Nathalie Richard et Pascal Cervo. Le film est né du désir que Nathalie et moi avions de tra-

vailer de nouveau ensemble après *Interdit d'Amour*, le téléfilm que j'avais réalisé entre-temps. Les producteurs n'étaient pas d'accord, ils imaginaient le personnage de Viviane plus séduisant a priori, mais je tenais absolument à elle. Je me souviendrai toute ma vie de la première scène que j'ai tournée avec elle, pour *Interdit d'Amour* : je me suis dit que, avec une telle actrice, je ne pouvais pas me tromper. Et le bon accueil obtenu par le téléfilm m'a rendu confiance pour me lancer sur un projet personnel. Je n'étais plus seule, ce qui est essentiel après un échec.

— Comment est né le scénario des Amoureux ?

— Pascale Breton a participé à l'écriture d'*Interdit d'Amour*, nous avons eu envie de continuer ensemble. Comme avec Nathalie Richard, le sentiment que notre collaboration pour le téléfilm s'était déroulée dans l'urgence nous avait laissés insatisfaits. Nous ressentions le besoin de disposer de temps pour aller plus loin, pour travailler les personnages

d'avantage en profondeur et nous situer dans des rapports peut-être plus subtils et qui nous soient plus proches.

— La première question posée était de savoir où situer cette histoire. Nous avons choisi la petite ville de Monthermé, dans les Ardennes, parce qu'elle se trouve près d'une frontière. Le fait de « passer la frontière » est un peu symbolique, à la fois dans le film et dans la réalité : dès qu'ils sont en âge de conduire, les jeunes des Ardennes s'offrent une voiture, en général « pourrie », pour aller faire la fête en Belgique. On a l'impression là-bas que le Nord et le Sud se touchent, il suffit de parcourir quinze ou vingt kilomètres pour découvrir quelque chose de complètement différent. Des fêtes avec des gens âgés, des petits orchestres, de l'accordéon... C'est une vie un peu à part.

— Le thème de l'inceste était-il déjà présent dans le scénario ?

— Au départ, je voulais montrer la fascination exercée par sa demi-sœur, qui a fait les quatre cents

coups et a plutôt mauvaise réputation, sur un garçon de quinze ans, enligné dans cette province profonde où rien ne répond à ses aspirations. Je voulais montrer comment cette image idéalisée survit à la réalité. La question de l'inceste était, en revanche, moins développée dans le scénario qu'elle ne l'est dans le film. C'était la première fois que je tournais pendant sept semaines avec des acteurs, après une semaine de prise de contact. Ces deux mois passés ensemble, comme une espèce de famille, dans une ambiance très particulière, avec beaucoup de scènes de nuit, ont fait évoluer l'histoire. La relation qui s'est nouée d'emblée entre Nathalie et Pascal m'a amenée à développer les rapports des personnages dans cette direction.

— Viviane et Marc sont tous deux des personnages qui doivent trouver le courage de vivre de vraies relations amoureuses...

— Viviane donne l'impression d'être libre, de faire ce qu'elle veut, alors qu'elle souffre et qu'elle a du

mal à aimer. Peut-être qu'elle n'y croit plus, pour avoir été trop souvent déçue. Même dans sa scène d'amour, on sent qu'il lui est plus difficile d'aimer que de se donner au premier venu. Quant à Marc, il se heurte à la difficulté de s'avouer ce qu'il a envie de vivre. L'indépendance et la liberté de Viviane donnent à Marc le courage nécessaire pour accepter et vivre sa sexualité. J'avais envie que les personnages aient la force de se jeter à l'eau et aillent au bout de leur désir.

— Est-ce pour les aider que vous restez toujours physiquement très près d'eux ?

— Par moments, j'en arrive même à les enfermer... J'ai telle-

ment envie de les aimer, de découvrir ce qui est en eux, de les presser. J'avais le sentiment d'arracher aux acteurs la nature profonde des personnages. Le tournage était très affectif. Comme il a eu lieu dans l'ordre chronologique, je découvrais que certaines scènes pouvaient être abandonnées. En revanche, certains plaisirs de tournage, certaines réactions inattendues fournissent une matière nouvelle dans laquelle on vient puiser au montage, pour reconstruire l'histoire une troisième fois. Nous avançons en même temps que l'histoire.

Propos recueillis par PASCAL MÉRIGEAU

DIEU, QUE LES FEMMES SONT AMOUREUSES !

de Magali Clément

P ARMI les membres de la chorale qui chante le *Dixit Dominus* de Haendel, seule Anne (Catherine Jacot) fait le clown. Elle ne s'arrête que quatre-vingt-dix minutes plus tard. Des le générique, la logique du film se trouve ainsi inscrite : Anne est une femme moderne, qui travaille (elle est monteuse), court pour récupérer ses jumelles à l'école, tombe amoureuse plus souvent qu'à son tour et a la fâcheuse manie de garder auprès d'elle tous ses « ex ». Il y a Daniel (Mathieu Carrière), dont elle a eu un fils, et Régis (Jean-Pierre Malo), amant négligent déjà marié par ailleurs. Voici qui réapparaît Arthur (Etienne Chicot), musicien et amour (mouvement) de toujours, et qu'arrive Jacques (Yves Beneyton), séduisant père d'une copine des jumelles, opportunément en instance de divorce.

Il s'agit d'un vaudeville au goût du jour. Malheureusement, Magali Clément s'en remet à ses interprètes pour pallier le désordre de son scénario et l'organisation de sa réalisation. Sa caméra suit Anne, courant dans tous les sens, niant, grondant et pleurant tout à la fois, mais ne parvient à donner qu'une impression d'extrême agitation, dont l'objet demeure non identifié. On pense par instants que Catherine Jacot n'est pas vraiment le personnage, puis on se dit que, si elle l'était, cela ne changerait sans doute rien. — P. M.

MONSIEUR NOUNOU

de Michael Gottlieb

S EAN ARMSTRONG pêche à la ligne en rêvant au temps où, champion de catch, il faisait régner la terreur sur le ring. Aujourd'hui, il ne terrorise plus personne, surtout pas les poissons. Qu'il rejette illico à l'eau en les priant de n'en rien dire aux autres. Mais comme il faut bien que le film commence, le voici simple, mais en qualité de garde du corps de deux insupportables gamins. La fonction lui permettra d'administrer force corrections aux méchants (dont le chef s'appelle Thanatos, ce qui peut faire sourire les parents, mais risque de laisser les enfants indifférents), de s'offrir quelques spectaculaires vols planés et de jouer les ballerines en tutu vieux rose. Hulk Hogan, le catcheur le plus populaire d'Amérique, incarne Sean Armstrong. Fort de ses 120 kilos, il écrase du haut de ses 212 centimètres une histoire qui prête trop rarement à rire et musarde gentiment sans jamais trouver sa raison d'être. — P. M.

SEUL, AVEC CLAUDE

de Jean Beaudin

C ELA ressemblerait assez à la deuxième partie de *Crime et châtiment* : l'accusé, l'enquêteur, l'interrogatoire. Porphyre et Raskolnikov cèdent ici la place à un inspecteur de police et à un jeune prostitué, coupable, au terme d'une très longue joute amoureuse, d'avoir tué son amant, Claude, un ancien client. Le prostitué (Roy Dupuis) ne nie pas le meurtre : il refuse d'en donner la raison.

Tiré d'une pièce de René-Daniel Dubois — pièce québécoise au titre délibérément anglais (*Being at Home with Claude*) qui fut créée à Montréal et montée il y a deux ans à Paris — *Seul, avec Claude* ne renie pas ses origines théâtrales : le texte est au premier plan, les personnages se définissent par leur langage, par ce qu'ils disent, par ce qu'ils taisent. Et la « clé » du meurtre ouvre une sorte de boîte de Pandore d'où s'échappe une nouvelle forme, exacerbée, de l'amour fou, au cours d'un bouleversant monologue final de vingt minutes, magnifiquement interprété par Roy Dupuis.

D'où vient alors le sentiment que cet échange, qui devrait être tendu comme une corde de violon, paraît comme dilué, un peu lâche ? Serait-ce parce qu'on s'échappe trop souvent du prétoire, pour quelques moments d'amour avec Claude (meurtre compris), ou quelques scènes d'« action » qui permettent d'« ouvrir » la pièce (le prostitué ensanglanté dévalant comme un fou la Montagne de Montréal) ? Serait-ce (plus grave peut-être) les flash-back, absents de la pièce, de la rencontre puis de la liaison avec Claude (Jean-François Pichette, qui interprète, étant par ailleurs épatant) ? Serait-ce parce que le prétoire (en fait, le bureau d'un juge qu'on soupçonne d'avoir utilisé jadis les services du jeune prostitué) est à peine plus petit qu'un hall de gare ?

De plus, contrairement à son Roy Dupuis, dont l'arrogance sexuelle évoque celle des héros de Jean Genet, le réalisateur semble négliger les autres personnages — l'inspecteur (Jacques Godin), et cet autre policier qui ne fait qu'écouter (Hugo Dubé), mais dont les allées et venues sont cruciales. Il aurait mieux valu que le spectateur et les personnages se sentent plus à l'étroit, et avec un prostitué moins glorieux, l'amour aurait paru plus fou — mais c'était un autre film.

HENRI BEHAR

LES ROMANTIQUES, de Christian Zarfian



Stéphane (Yann Leroux) et Eric (Frédéric Schmidely).

A l'angle du hasard, ensemble

S EPT jeunes gens, quatre garçons et trois filles, s'installent dans un hangar du port du Havre pour jouer du jazz. C'est ça, *Les Romantiques*. Il y a quelques bribes de relations entre certains d'entre eux, quelques péripéties, des conflits, deux ou trois échappées de ce lieu clos. Ces variations disent seulement qu'on n'est pas ici dans un système, que Christian Zarfian ne cherche pas un exploit cinématographique. Son projet est infiniment plus modeste, et plus courageux : capter un rayonnement, une onde, quelque chose qui se fait avec du temps, de la folie, des efforts, de la colère et de la tendresse. La musique, peut-être, un instant seulement. Ou le cinéma. Mieux vaut ne pas nommer.

Zarfian ne désigne rien, ne montre pas du doigt, il coupe au plus court de la caractérisation d'Eric (Frédéric Schmidely), entièrement voué à son art, de Stéphane le pianiste timide (Yann Leroux) et de sa compagne Julie (Eva Husson), mécontente de son rôle secondaire de choriste, de Pascale (Marie Lionis), sa seule amie dans son corps lourd, de Bruno (Xavier Lagarrigue), l'individualiste soupe au lait et bassiste, de Richard (Alexandre Xenakis) aux claviers, à la caméra vidéo et aux désirs

Filmant un groupe d'adolescents réunis pour faire de la musique, le cinéaste révoque le folklore et l'anecdote, pour donner le temps aux « Romantiques » d'atteindre des plages inconnues, inquiétantes et superbes.

inassouvis, de Myriam (Elisa Germain), qui assure à la batterie.

Les poncifs du groupe de jeunes comme ceux de la chouette bande de musiciens sont évacués avec une souveraine nonchalance. Il y a urgence. Mais de quoi ? On ne sait pas : c'est la force étonnante de ce film tout simple.

On constate seulement la présence irréfutable de ces corps adolescents, même l'instant d'un gag fantasmagorique, la justesse de leurs voix et de leurs mots, rares. On reçoit comme un cadeau mesuré la beauté immédiate de la musique en train de se faire — musique originale, vraiment originale, de Jean-Paul Buisson et Frédéric Schmidely, avec juste un clin d'œil à Coltrane, un écho de *My Favorite Thing*.

On entre dans le temps, surtout, le tempo et la durée assumée, revendiquée, ceux qu'il faut pour que quelque chose de pas trahi devienne, prenne forme et consistance, s'épanouisse et s'envole. Il n'y a pas de fin, au film ni à la musique, juste une évasion vers le large, vers la lumière et la mer, au sortir de trop de tension, quand l'émotion est cousine de la terreur. Un ange mélodique et violent, dans le hangar, est passé.

Longtemps on songe que *Les Romantiques* ne ressemble à rien, que son titre est une fausse piste, sinon comme vague référence à de jeunes artistes prêts à tout donner d'eux-mêmes, mais est-ce réellement leur cas, états d'ailleurs ceux des « romantiques » historiques ? Il y a de la passion, au

sens religieux, dans le processus de fusion que guette la mise en scène, mais nul mysticisme : le film ne chante pas l'ascèse ni le renoncement à soi, au contraire. Il parle pour un partage, une possible communauté, cela ne va pas de soi, de moins en moins...

Un film qui ne ressemble à rien ? Un souvenir revient pourtant. Christian Zarfian s'occupait jadis du cinéma à la Maison de la culture du Havre (avec laquelle il travaille toujours). C'est là qu'avait eu lieu, au mois d'octobre 1971, ce qui resta longtemps l'unique projection d'un des films les plus beaux et les plus secrets de toute l'histoire du cinéma, *Out 1* de Jacques Rivette. Et on songe que la manière dont Zarfian filme ses musiciens au travail ressemble tout à fait à la manière dont Rivette filmait alors les comédiens au travail. Comme on révèle un continent entier. Du port du Havre incliné encore de beaux navires conquérants.

J.-M. F.

La critique des « Patriotes », d'Eric Rohan, est parue dans « Le Monde » daté 22-23 mai.

