FREDDY BUACHE

LE CINÉMA SUISSE

1898-1998



L'AGE D'HOMME

Sans appui fédéral (refusé sur scénario), quêtant une aide par-ci, par-là, désireux de prouver la marche en marchant, Jean-François Amiguet s'est entouré de bénévoles (et James Mason, voisin admiratif a mis son temps et son nom dans l'entreprise) pour narrer, dans *Alexandre* (1983), les aventures de deux jeunes Veveysans. Ils se rencontrent et vont gambader ensemble dans la région parce que l'un d'eux a reçu d'Ariane une carte postale où cette infidèle annonce qu'elle se repose à la montagne en compagnie d'un certain Alexandre. Les deux compères se proposent de le découvrir, mais n'y parviendront pas : cet Alexandre jamais n'apparaîtra, ce qui n'empêche pas ce personnage absent (comparable à la mince plaisanterie de Kundera — Jires) d'occuper les séquences ou, plus exactement, de polariser le sens du récit : vagabondages farfelus, rencontres insolites, cocasseries, ponctuent un capricieux itinéraire (avec une délicieuse cérémonie du thé) qui rappellent un peu les inventions de Michel Soutter : c'est un compliment dans l'ordre du lunatique, de la fraîcheur, de l'invention nouant et dénouant d'insolites situations que révélaient en finesse le dépit amoureux, la jalousie et ses stratégies, la blessure sous le farfelu.

De cette sorte d'amateurisme en 16 mm, avec Anne Gonthier, scénariste qui laisse virer d'un frémissement, d'une chiquenaude et d'un coq-à-l'âne les tableaux vers l'amertume inavouable, l'insatisfaction masquée, l'inquiétude transformée en rodomontades, Amiguet aborde le 35 mm parce que des firmes, encore discrètes, soutiennent les auteurs Jean-Marc Henchoz entreprend *Derborence* de Reusser, alors que Jean-Louis Porchet et Gérard Ruey fondent, en 1984, à Lausanne, la société CAB Productions ; elle aide certaines réalisations assurées financièrement par d'autres, assurent, sur le terrain, le rôle de « producteur exécutif » pour Tanner, Soutter ou des coproductions *(La tentation d'Isabelle* de Jacques Doillon en 1985, plus tard, plusieurs autres titres, dont la trilogie *Bleu, Blanc, Rouge* de Krysztof Kielslowski ou *Australia* de Jean-Jacques Andrien).

À l'époque, télévision oblige, où l'industrie audiovisuelle, en Suisse, commence d'être soumise à des fonctionnaires, à des comités sensibles à l'audimat, ce retour à la relation personnalisée entre les créateurs et ceux qui doivent leur fournir les possibilités d'une logistique efficace jusqu'au public, cette sorte de retour à l'artisanat peut brouiller quelques-unes des sacro-saintes lois d'un marché qu'envahissent les mêmes spectacles éti-

quetés, prédéfinis, calibrés pour se fondre dans les réseaux balisés par les publicistes et leurs agents de police qui veillent sur la circulation des idées.

Comme exemple d'un travail ainsi désaliéné par acceptation de la solitude, en Suisse romande, signalons Godard, Anne-Marie Miéville, tous ceux que l'exiguïté du pays ne gêne pas mais, au contraire, exalte et préserve parce que le show business vers les années 80 ne pouvait pas (encore ?) y faire la loi. Cette attitude, imposée ou choisie, fait songer aussi bien sûr, à Rivette, à Rohmer, à son *Rayon vert* (1986), cette œuvre s'imposant comme référence lorsqu'il s'agit d'évoquer *La méridienne* (1988) d'Amiguet, marivaudage en demi-teintes qui piste, également, les errances du désir, ses égarements, les nuances de l'indécision accordée à la nuance de l'air du temps.

Le dialogue est écrit d'une main ferme et le metteur en scène lui donne vie en dirigeant ses interprètes avec autant de rigueur que de souplesse : il sait leur laisser une liberté de gestes ou d'intonations à l'intérieur d'un cadre précis. Il en résulte une vive poésie sous l'élégance, une comédie allègre sur la confusion des sentiments et les intermittences du cœur.

Opérateur-projectionniste de l'unique salle de cinéma d'une bourgade noyée de soleil, François déguste le miel d'un bonheur sans histoire en habitant « La Méridienne », vieille bâtisse dont la terrasse donne sur les plantes en fouillis d'un agréable jardin. Il partage cette maison avec deux belles filles, Marie et Marthe, ses amies depuis longtemps, et qu'il traite comme ses deux grandes sœurs. Elles veillent sur lui, sur son linge, repassent avec attendrissement ses chemises et lui préparent dans la torpeur estivale, une tarte aux cerises pour l'heure du thé. Faut-il dénoyauter les fruits, donner au mangeur la quiétude exquise de croquer sans arrière pensée, ou faut-il conserver les noyaux afin qu'il ne s'aventure à mordre qu'avec prudence ? Telle est la question. La réponse est moins facile qu'il n'y paraît car, parmi les dénoyautées, il suffit qu'un noyau soit oublié pour que le vorace gourmet risque de se casser les dents. La tarte aux cerises, par conséquent, peut être considérée comme la métaphore au travers de laquelle François, continuellement attiré par la présence attirante des promeneuses affriolantes qu'il voit et qu'il cherche à séduire dans la rue, va tourbillonner, insecte sous la cloche de verre, entre le regard de Marie et celui de Marthe.

Chacun, dans ce trio, possède la certitude que les deux autres ne manqueront jamais de la moindre solidaire tendresse compréhensive à son égard et, néanmoins François, même s'il devine que ses deux compagnes le savent fragile, croit raffermir son image, à leurs yeux (et se persuade lui-même de son autonomie) en prenant en chasse n'importe qu'elle inconnue, rencontrée au hasard, dès qu'il frôle un jupon, dès qu'il rêve d'un potentiel érotique infiniment voluptueux, à partir d'une silhouette féminine entr'aperçue.

Puis, après la description ironique de la journée d'un restaurant populaire à Vevey *(Le 10 août,* 1990), Amiguet reprend le ton enjoué de ses deux longs métrages précédents en racontant dans *L'écrivain public* (1993) une histoire d'amour difficile.

Au terme d'un ultime coup de téléphone à Veronica, dans *Le petit soldat* (1960) de Jean-Luc Godard, Bruno la questionne, inquiet de n'entendre à l'autre bout du fil qu'un « je ne sais pas quoi dire » suivi de longs silences indéchiffrables. Alors, brusquement, cédant à une douce irritation, il ordonne : « Dites des mensonges ! » Immédiatement, elle retrouve la parole et jette, comme une sorte de litanie : « Je ne suis pas amoureuse de vous. Je ne vous rejoindrai pas. Je ne vous embrasse pas tendrement... »

Cette rhétorique de la négation manifestée violemment à des fins d'aveu totalement impossible à proférer de manière affirmative et directe, participe de l'exacte forme que se propose d'adapter Amiguet dès le début et, surtout à la fin, de son film. En effet, au bord de la mer crétoise, en face de Fanny qu'il vient de rejoindre (ayant vécu pour elle sa peur des voyages en avion) Jacques, une fois de plus, fuit par la tangente. Il n'ose pas exprimer sans détour son rêve fou de bonheur à deux qui l'a tenaillé dès l'instant de leur séparation conjugale, séparation fondée sur ce qui renvoie (il le devine inconsciemment) à ses hantises de l'échec, à sa trouille des illusions lyriques, à sa panique après ses propres méprises. Donc, afin de rompre ce mutisme qui le paralyse chaque fois qu'il ne se donne pas à lui-même la parodie intellectuelle de ses alibis rassurants, lorsqu'elle propose, d'un sourire : « Dis-moi un dernier mensonge », lui, tout à coup libéré derrière ce mot-refuge, prononce : « Je t'aime... »

Il y aurait des analyses à conduire pour comprendre, puis replacer dans le contexte psychosocial de la Suisse romande protestante ce genre de comportement individuel qui rend malaisée, barrées de chicanes intérieures, la moindre authentique tentative d'approche amoureuse et de serment affectivement scellé. Probablement que l'une des clés du problème serait offerte par *Adolphe* (1816) de Benjamin Constant, ce roman qu'étudie Maurice Blanchot dans un texte justement intitulé : « Le malheur des sentiments vrais ».

Jacques et Fanny se sont quittés, voici quelque temps, après sept ans de mariage, parce que chacun d'eux a perçu dans leur couple, une absence de l'essentiel sans parvenir à cerner les contours de cet espace lacunaire entre eux. Fanny vit au soleil, travaille sur des chantiers archéologiques ; elle analyse certains vestiges de la mémoire de l'humanité, ce qui l'engage à profiter de son présent, le passé n'étant que prétexte à des études. Jacques, sérieux et syndiqué, se contente de son métier d'aiguilleur du ciel : il s'installe dans la tour de contrôle, mais ne monte jamais dans un avion, car il se déclare claustrophobe. S'il n'a pas réagi très ouvertement au départ de Fanny, c'est parce qu'il a pu (et su) la tenir à portée du

regard : elle habite un appartement de l'immeuble d'en face, qu'il peut épier de son balcon, de la fenêtre de sa chambre, qu'il partage parfois avec l'une de ses admiratrices. Pourtant, il éprouve que l'aiguillon de la jalousie agace la blessure de leur séparation.

Proie d'une lâcheté qu'il assimile à de la pudeur corsetée de lucidité, Jacques sent bien qu'une reconquête de Fanny s'impose. Mais, craignant d'assumer sa passion à visage découvert, il invente le stratagème des lettres, commandées à l'écrivain public, chargé de les adresser à la belle inconnue, soi-disant récemment rencontrée et repérée ensuite, chaque jour, dans la rue.

Personne, à partir de là, ne sera vraiment dupe. Pris au jeu, suite au volontaire quiproquo de Jacques, l'écrivain public, de manière inattendue, entre dans le jeu : maître d'un système qu'il sait déstabilisé, cette sorte d'aiguilleur du septième ciel, en faveur de Jacques dégage la piste : l'impénitent soupirant saura-t-il en profiter pour se gagner lui-même en gagnant Fanny ?

Le cinéaste ne répond pas. Il ne piste pas la morale, mais les comportements : les chaises du jardin, rassemblées avant la pluie ou, dans la nuit, un rai de lumière venu de la porte ouverte du salon que souligne une mélodie de Schubert et qu'animent deux vieillards accueillants, paraît narrativement inutile, mais capte, dans le mouvement du récit, plus de cruauté que n'importe quel drame tapageur.