



Double jeu
Théâtre / Cinéma

6 | 2009
Action et contemplation

Contempler sauve

(Sur trois films de Jean-Claude Brisseau)

David Vasse



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1425>

DOI : 10.4000/doublejeu.1425

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 71-80

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

David Vasse, « Contempler sauve », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1425> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1425



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

CONTEMPLER SAUVE

(SUR TROIS FILMS DE JEAN-CLAUDE BRISSEAU)

Voilà, cher Socrate, dit L'Étrangère de *Mantinée*, quel est le point de la vie où, autant qu'en aucun autre imaginable, il vaut pour un homme la peine de vivre : quand il contemple la beauté en elle-même.

Platon, *Le Banquet*.

Le cinéma de Jean-Claude Brisseau se mérite à hauteur de la lutte qu'il emporte obstinément. Tout en effet n'y est que lutte : des classes, du maître et de l'ignorant, de l'obscurité et de la lumière, de l'esprit et de la matière, de la vie et de la mort. Aussi est-il normal que de vives répercussions se comptent parmi ses spectateurs. D'aucuns abdiquent dans le sarcasme tandis que d'autres éprouvent l'émotion d'une victoire remportée sur le néant et la médiocrité ambiante. Le premier de ses combats, là où il trouve sa pleine puissance, est celui qu'il livre contre le piège des représentations hâtives, de toute image vaine produite dans le monde des apparences. Il n'est pas un seul des films de Brisseau qui ne décrive un cheminement incandescent au terme duquel les multiples représentations de la réalité s'ouvrent sur le vertige d'une vérité du monde dont l'éclat se mesure à la force de sa soudaine perception. Tout le geste artistique du cinéaste consiste en une tension qui innerve le parcours de l'illusion à une révélation de l'être qui au mieux la condamne, au pire l'accrédite d'un destin mortifère. L'homme, chez Brisseau, vit dans un monde peuplé d'apparences dominantes et trompeuses qui l'enchaînent et le vouent à une terrible dérégulation. Afin de ne pas y succomber, il lui revient l'immense tâche de vaincre l'aveuglement entretenu par le règne des effets de réel (autrement dit la façon dont le pouvoir exige qu'on les reçoive) et de faire triompher le prodige d'un regard

nommé connaissance. Depuis longtemps un poncif critique colle à la peau du cinéma de Jean-Claude Brisseau : un cinéma de clichés, gorgé d'imagerie sulpicienne complètement éculée, une sorte d'art naïf qui invaliderait toute ambition revendiquée d'exploration des mystères de la nature humaine. Bref, « le pas du sublime au ridicule » (comme disait Michelet) serait aux yeux des moqueurs jamais réellement franchi. Il n'aurait même aucun sens, tant le ridicule s'impose tout seul, reléguant le sublime au rang des hallucinations. Seulement s'en tenir au ridicule équivaut hélas à demeurer dans l'aveuglement, dans le refus de comprendre que la supposée naïveté a peut-être à voir avec la bêtise originelle, du moins avec l'innocence primordiale. Certes, Brisseau a besoin de partir et de s'entourer d'un fonds d'images de toute nature (images de cinéma en réminiscences, images profanes et sacrées empruntées aux grands mythes ou bien à la publicité, visions, fantômes, apparitions spectrales) mais cette connotation détermine le parcours âpre et chaotique par lequel les personnages devront apprendre à s'affranchir de la vision aliénante pour accéder à la clarté d'un regard sur le monde, d'une conscience de soi et de l'autre dans le monde enfin dégagé de ses leurres. Assurément, Brisseau est un cinéaste des cavernes. Il en reprend le mythe platonicien de manière très concrète. Tous ses films sont fondés sur un même principe de tentative d'émancipation sensible opérée à partir d'une réalité si coercitive qu'elle oblige à s'en libérer par des points de contacts physiques, esthétiques et philosophiques dont procèdent les étapes de la connaissance. De Platon, Brisseau reprend l'idée de la caverne en l'adaptant au monde commun, quotidien et médiocre. Vivre dans ce monde commun, c'est en subir passivement toutes les apparences dont le pouvoir fait commerce pour mieux gouverner les enchaînés consentants. Nous n'avons du monde que des représentations fabriquées, figées, dictées par le pouvoir. Elles nous tiennent ainsi à distance de la vérité profonde de l'existence. Vérité systématiquement pervertie à force d'être occultée ou simplifiée. Dès lors que nous souhaitons sortir des illusions de la caverne dans l'espoir d'accéder à la vérité elle-même, il importe de quitter le monde commun ou bien, et c'est le cas de Brisseau, d'y faire une percée radicale et sans retour, qui bien souvent prend la forme d'une illumination à caractère fantastique. Grâce à cette percée, dont l'intérêt est moins d'indiquer l'existence d'un autre monde qu'une éthique nécessaire à l'acceptation finale du monde ici bas et par conséquent de soi à travers l'autre, Brisseau invente une temporalité suspendue ayant pour but de ponctuer un processus de détachement vital par rapport aux affaires communes que les hommes se bornent à mener en société, dans un total oubli d'eux-mêmes, une ignorance aisément contrôlable. Chaque film de Brisseau expose des personnages au départ victimes de leurs habitudes, de leurs actions, de leurs déterminations sociales, parfois

de leur confort (une « cage dorée », pour reprendre les mots de Brisseau). Tous sont aveugles à force de se parer d'acquis qui les empêchent de voir plus loin. Le maître fait métier de son savoir, l'ignorant traduit son non-savoir dans la violence. La vie en société les fige dans leurs fonctions et leurs places, ce qui n'autorise aucune remise en question, aucune redistribution des acquis et des perceptions. Or c'est précisément ce que Brisseau souhaite rompre en exaltant l'aventure qui consiste à se lancer dans ce que Jacques Rancière nomme « la forêt des signes et des choses, guidé par des maîtres ignorants »¹, forêt au sortir de laquelle l'être fera la conquête de son humanité par l'éblouissement d'un regard déposé sur l'immensité réconciliatrice du monde.

Tout film de Brisseau est bel et bien une aventure, comme l'indique le titre de son dernier long-métrage (*À l'aventure*, 2008). Une aventure des sens qui conduit de l'inconscient vers la conscience, de la réalité sordide à la quintessence de la beauté, de la pauvreté de l'existence à la plénitude de l'univers. Une aventure de la vérité en quelque sorte, au terme de laquelle s'affirme pour le meilleur ou pour le pire, dans l'élévation ou la déchéance, la puissance d'un dessillement sur le sens même de la vie, celle qui se présente enfin dépouillée du mensonge ordinaire, du caractère dérisoire des activités humaines, pour s'exposer tout entière à plus grand qu'elle-même. Et Brisseau prend l'aventure en ce qu'elle relève prioritairement de l'arrachement absolu vis-à-vis des conditions réductrices de la vie en société. Pour lui, la principale aventure humaine consiste à essayer de briser les chaînes qui régissent et perpétuent l'organisation sociale établie. Ou bien les retourner en faveur d'une nouvelle forme d'autorité basée sur l'intimité active, la découverte de soi en des profondeurs extrêmes à la fois existentielles et spirituelles. Contre les lois iniques de la société, prôtons les lois uniques du désir et de la connaissance. C'est à cet endroit que le cinéma de Jean-Claude Brisseau fait intervenir l'alliance à la fois contrariée et indissociable de l'action et de la contemplation.

« Ceux qui veulent voir la vérité elle-même doivent quitter complètement le monde commun de la caverne et se lancer spontanément dans leur nouvelle aventure »², écrit Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* à propos du concept d'autorité qu'elle fait remonter à *La République* de Platon. C'est l'idée de Brisseau, sa morale. Voir, c'est-à-dire apprendre à regarder, connaître et comprendre l'illimité du monde autour de soi, hors de la caverne, c'est l'attitude cruciale vers quoi doit tendre l'aventure initiatique qu'il met en scène. C'est en cela qu'il rejoint paradoxalement

1. Idée reprise dans plusieurs passages du *Spectateur émancipé* (Paris, La Fabrique, 2008).
 2. Hannah Arendt, *La Crise de la culture* [1972], Paris, Gallimard (Folio Essais), 1989, p. 151.

l'inspiration noétique de Platon. Dans la pensée antique, tout regard est connaissance, tout regard porte la connaissance. Ne plus avoir à regarder, ne plus ou jamais savoir regarder, maintient la pulsion des faibles dans une forme de violence issue du rapport irréversible entre le maître et ses esclaves, entre l'exploiteur et l'exploité. Obéir au maître, obéir à la vision maîtresse des ombres dans la caverne, c'est valider dans la négation de soi l'attachement aux représentations fallacieuses du pouvoir. L'ignorance contrainte et assignée se mesure alors à l'absence totale de recul, à l'impossibilité de cette distance vis-à-vis des apparences aliénantes qui permettrait de ne pas s'y consumer par la contemplation de la Beauté, signe de Vérité. Pour Platon, la contemplation de la Beauté donne sens à la vie. Toute la dramaturgie des sens que Brisseau élabore, tant sur le plan narratif qu'esthétique, est sous-tendue par cette quête, quand bien même celle-ci prendrait le risque de l'amertume et de la solitude. Dès lors, si d'aventure il est question, l'action devrait en être l'atout générique. Or, chez Brisseau, l'action est du côté des affaires humaines, celles que dicte l'ordre social, politique et scientifique. Associée au principe de progression narrative et d'évolution des personnages, l'action est bien du côté de l'attachement à certaines règles dramaturgiques, selon une conception classique du cinéma. Tandis qu'à la fois vecteur de temporalité sublimée et disposition d'esprit parfaitement assumée par les personnages dans leur quête de la connaissance, la contemplation se situe du côté du détachement, de la dissolution du temps mesurable, ce au contact de quoi l'action au ras du réel laisse place à un moment fulgurant d'élévation, un événement de pur ravissement où le plein de l'action s'évide en une sensation de plénitude et de dépassement des limites du monde physique. C'est alors que s'équilibre la part outrageusement moderne du cinéma de Brisseau, là où bascule l'inégalité des rapports humains selon l'équation maître/esclaves en une égalité formelle et esthétique des intensités, des affects et des intelligences, là où s'indissocient dans l'extase et l'effroi le contemporain et l'archaïsme, le réel et la mythologie, le fini et l'infini, le dérisoire et l'absolu. Bien qu'il y soit toujours question de pédagogie et de la fonction émancipatrice de l'éducation par le regard et l'éveil des sens menant à la (re) connaissance d'autrui, les films de Brisseau n'ont rien de démagogique ni de moralisateur. Pour lui, comme pour Godard, le cinéma sert justement à (mieux) voir ce que la réalité contraignante ne permet même pas d'entrevoir. Simplement, contrairement à Godard, il a besoin de passer par un schéma scénaristique qui incorpore la notion de transmission dans des personnages en situation de recevoir le monde en pleine poitrine, dans une secousse sinon amoureuse du moins rédemptrice. Car, là encore, comme pour Platon, l'Amour est bien la quête de l'unité perdue. Plus d'un film de Brisseau présente l'Amour comme le stade ultime de la connaissance obtenue par

la seule grâce de la contemplation. Amour de l'autre, amour du monde, estime de soi enfin conquise, autant de découvertes comblant un manque initial dans la réalité mais, et c'est là la grande lucidité tragique de Brisseau, cette découverte se paye souvent d'un sacrifice, d'une perte irrémédiable (la mort ou bien l'exil physique ou intérieur).

De tous ses films, trois au moins s'emploient à tracer une ligne contemplative au cœur ou en marge du réel en vue de guider des personnages en état de détresse morale vers une expérience de vérité suffisamment transgressive pour que du sentiment d'abandon où ils se trouvaient au départ ils accèdent peu à peu à une forme d'accomplissement d'eux-mêmes, loin des dispositifs de coercition sociale et économique. Jamais autant que dans *Un jeu brutal* (1983), *Céline* (1992) et *Les Savates du Bon Dieu* (2000), Jean-Claude Brisseau n'avait célébré la puissance de la contemplation en tant que rite d'accès à la connaissance du visible, aux confins de l'immatériel. Dans ces trois films, à des niveaux d'énonciation différents, s'opère toute une série de tentatives d'apprentissage de la vie selon une érotique de la perception développée au contact de ce qu'il y a de plus profond, de plus intime en l'homme, en présence d'une figure de *maître ignorant*, en tout point proche de celui que décrit Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*:

La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste, qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres [...]. Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise de son savoir. Il n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences³.

S'il y a un maître chez Brisseau, il est de cette essence. L'élève, lui, est toujours quelqu'un à sauver, quelqu'un que le maître cherche à extraire de sa condition misérable afin de l'accompagner sur le chemin de la connaissance, de lui apprendre à ouvrir les yeux et à grandir au pied d'un monde alors restitué en plans larges dans toute sa dimension cosmologique (« J'ai la taille de ce que je vois » écrivait Pessoa).

3. Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 16-17.

Dans *Un jeu brutal*, Brisseau raconte le douloureux parcours d'Isabelle Tessier, une jeune fille infirme de naissance dont le père, un brillant généticien, assassine des enfants sous l'emprise d'une terrible paranoïa qui le pousse à croire que ses gestes meurtriers sont l'œuvre de Dieu. Tandis qu'il accomplit froidement son forfait diabolique, sa fille suit un enseignement à domicile prodigué par une institutrice qui l'invite à comprendre le sens de la poésie et à s'ouvrir aux émotions qu'elle contient. La tâche est de taille car en raison de son handicap incurable, Isabelle nourrit une profonde haine pour toute forme de vie sur terre, les êtres humains comme les animaux. Pour elle, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Même son père, d'une sévérité spartiate, dit d'elle qu'elle est une erreur dans sa vie. Une erreur de la nature, pourrait-elle ajouter. Figure infernale de l'ordre et de la loi, utilisant des méthodes d'éducation quasi médiévales, le père se proclame agent d'un monde en proie aux forces du mal. Pour les vaincre, il justifie de pouvoir rivaliser avec elles en répandant le mal à son tour. À ses yeux, l'ordre du monde n'est représentable qu'au prix de la destruction de ses plus infimes composantes. C'est ce qu'il enseigne à sa fille. Comprendre le monde, c'est comprendre que son équilibre repose sur un cycle de vie et de mort. Mais Isabelle n'en veut rien savoir, sa souffrance et sa révolte l'empêchant de concevoir la beauté en toutes choses.

Isolée dans la campagne vallonnée du Lubéron, la maison des Tessier est exposée à l'immensité. Pourtant, Isabelle n'y voit que le reflet de son infirmité et de son hostilité. Par conséquent, elle ne voit rien. L'autre vivant, humain ou insecte, n'a aucune valeur à ses yeux car il lui rappelle avec insolence l'injustice de son état. Rien ne lui est plus étranger que l'idée de se mettre à la place des autres, surtout dans la douleur. Enfant sauvage, elle résiste dans la colère à la moindre démonstration d'autorité. Jusqu'au jour où elle observe en silence son institutrice nue sur son lit en train de se caresser. Premier moment de contemplation voyeuriste, axée sur le plaisir et la découverte du corps. Par mimétisme, Isabelle dévoile aussitôt le sien face au miroir que Brisseau cadre tel un tableau transfigurant l'intimité du corps en une composition troublante. C'est donc suite à ce premier mouvement d'attraction contemplative qu'Isabelle va, dans l'écrin quasi pictural du miroir, accepter une part fondamentale d'elle-même. Comme souvent chez Brisseau, c'est le corps sublimé qui, au lieu de faire obstacle, donne accès à un principe d'existence au-delà des contingences et de la fixation sociale. Par un effet étrange de causalité, Isabelle est le lendemain sauvée de la noyade par le frère de l'institutrice et c'est sous ses traits qu'elle rencontrera l'amour. Dès lors, deux modes d'éducation se compléteront pour conduire Isabelle à une sérénité inespérée ; d'un côté l'apprentissage de la poésie et de la beauté exprimée par l'écrit, de l'autre l'éveil des sens dans les bras du frère au sommet des montagnes. Action pédagogique de la lettre

apprise au tableau et contemplation lumineuse de la nature sous les feux d'un amour ressenti comme une étape vers une ouverture au monde sans condition. Alors que son père *passé à l'action* (comme le speaker le rapporte au journal télévisé) en assassinant des enfants dans les cités, Isabelle s'initie peu à peu aux sensations du bonheur grâce au frère de l'institutrice. Par la contemplation, elle se détache de son corps encombré d'attelles afin d'accueillir au plus profond de son cœur l'univers tout entier (elle en suffoquera d'ailleurs lors d'une scène poignante, au plus fort de son émotion). Le film développe alors en contrepoint deux mouvements narratifs parallèles : tandis que le père s'enfonce dans sa folie meurtrière déclenchée par le décryptage des signes sataniques d'une conspiration imaginaire, Isabelle s'élève à regarder la beauté du monde dans une plénitude proportionnelle à l'océan de nihilisme dans lequel elle s'était laissée couler avec acharnement. Au seuil de la mort, la mère de Tessier avait ouvert les yeux en s'exclamant : « Que c'est beau ! ». À son tour, Isabelle n'ose plus fermer les siens jusqu'à cette dernière scène où, face au soleil couchant – ce soleil idée du Bien et source de sagesse selon Platon –, elle se dresse enfin à l'endroit d'une nouvelle naissance.

La Céline du film éponyme connaît à peu près la même traversée libératrice des apparences, avec un supplément de grâce venu de la sève frémissante de la nature. Empreint d'un panthéisme au croisement du romantisme allemand et de l'Antiquité égyptienne (évoquée dès son ouverture), *Céline* revendique le détachement absolu par l'esprit et la transcendance à la mesure de l'abandon matériel et sentimental dans lequel le personnage nous est présenté au tout début. C'est l'histoire d'un salut attesté par ce qui ne se possède pas et échappe au savoir, à partir d'une rupture définitive d'avec le poids des privilèges aliénants. Au départ, Céline n'a plus rien. Fille en pleurs dans une ville en pluie, elle est dans l'état de qui n'a plus de lien avec l'extérieur, ni avec le confort d'un destin écrit sur de l'or. Son père richissime vient de mourir, elle en refuse la succession et son copain vient de la quitter. En état de choc, elle est recueillie et ramenée chez elle à la campagne par une infirmière, Geneviève. Il serait plus exact de dire que Geneviève la sauve. Du déluge, de la rivière, de la vie. « Je coule, aide-moi » lui dira Céline. Comme dans tout film de Brisseau, il faut un personnage en détresse, au bord du vide (pensons à la Mathilde jouée par Vanessa Paradis dans *Noce blanche* – 1989) pour ensuite le hisser à un point d'existence extrême avant le non-retour dans la mort ou au contraire l'apaisement. Et peu ou prou les moyens de secours s'incarnent en des figures d'apprentissage, des professeurs de plaisir et de vérité. Ici, Geneviève joue ce rôle de guide plein de sollicitude en enseignant à Céline des techniques de relaxation et de méditation. C'est par son corps détendu au milieu d'une nature matricielle que Céline parvient peu à peu

à convertir le vide matériel de son existence en un vide intérieur si profond qu'elle est peu à peu illuminée d'une aura étrange, relevant quasiment du mysticisme (apparitions, miracles, lévitation). Rien de religieux pour autant, ni de strictement spiritualiste. Brisseau considère ces événements surnaturels comme des symptômes parapsychologiques, le degré ultime des manifestations sensorielles auxquelles se livrent pour leur salut des personnages à la dérive. Si Céline révèle des dons de voyante, c'est moins par prodige divin qui frapperait comme un décret de vraisemblance artificielle que par obéissance maximale à un type d'enseignement fondé sur la connaissance du visible. Au départ, ses larmes de désespoir troublaient sa vue, l'empêchaient de jouir du monde alentour. À présent, en pleine nature, grâce aux longues heures de méditation et de contemplation capables de la transporter au-delà des frontières de l'image et du corps (superbe série de plans solaires où, par la seule force de son esprit, elle se retrouve dans l'immensité du désert), Céline *voit* enfin, avec l'intensité que requiert l'absorption de la pensée dans la lumière du Beau. « Je voudrais arriver à ne plus penser » dit Céline. Sans doute parce que penser la soumet trop à sa condition de femme victime de la réalité injuste et accablante. Penser à ce qu'on est au contact de la société demeure une forme d'asservissement volontaire que Brisseau conjure en exaltant l'autre pensée, forcément transgressive, celle qui s'évapore dans l'unité cosmique, dans l'ontologie d'une force supérieure qui réintègre le moi aux dimensions de l'univers. Au comble de son détachement, Céline confiera à Geneviève sa sensation de ne faire qu'une avec l'univers, sensation qui s'accompagne d'un authentique frisson d'amour. Nous sommes de nouveau en présence d'une éthique et d'une érotique platoniciennes où l'amour se donne moins comme sentiment que comme extase, comme forme ultime de dépassement. Assimilé au départ à un manque, à une unité perdue (le petit ami parti au début du film), l'amour devient majuscule et signe de plénitude à force d'orgueil et d'ascèse, de renoncement à la vanité des choses qui pour autant ne résonne jamais comme une résignation mais bien comme une subversion et une révolte en faveur d'un monde réconcilié.

Chez Brisseau, action et contemplation ne s'annulent pas l'une l'autre, elles s'offrent chacune la possibilité d'une variation toujours exacerbée de la présence au monde vécue comme défi ou conquête de soi. Plus la réalité est basse et lourde, réduite aux pauvres activités humaines, plus l'élan vers une forme d'émancipation par la culture et le goût de la beauté est impératif et rayonnant. Nul autre film que *Les Savates du Bon Dieu* n'est allé aussi loin dans la conjugaison de l'action et de la contemplation exposées à une hétérogénéité souveraine par quoi explosent toutes les échelles consensuelles de récit, de personnages, de vraisemblance, etc. Avec une foi ardente en la puissance du cinéma à irradier la vie et le courage d'y faire

face lorsqu'elle touche à l'absolu, Brisseau mélange les genres (film d'action, film policier, comédie, mélodrame, conte), les pousse à combustion, parfois aux limites de la bouffonnerie, et c'est dans ce traitement à corps perdu des codes de représentation qu'il puise sa matière romanesque et surtout l'essence même de la liberté de ses personnages. Le premier d'entre eux, Fred, est ivre de douleur après le départ de sa femme dont il était fou amoureux. Sachant à peine lire et écrire, aussi irresponsable avec sa famille qu'avec l'argent dont il arrose généreusement proches et anonymes, ce jeune prolo (une « savate du Bon Dieu », comme les appelait Balzac) est en total décalage avec le fonctionnement économique et utilitaire de la société. Il n'est pas formé à en épouser les principes régulateurs. D'où son immaturité qui se traduit par de brusques accès de violence. Acculé au désespoir, il trouve néanmoins calme et protection auprès de son amie d'enfance, Sandrine, une employée de la Poste. Suite à un braquage au guichet complètement improvisé, Fred entraîne Sandrine dans sa fuite hors-la-loi. Commence alors une échappée à la fois rocambolesque et lyrique sur le chemin d'une initiation tous azimuts en compagnie d'un prince africain nommé Maguette, tout droit sorti d'un conte des Mille et une nuits. Dépositaire d'un imaginaire philosophique et politique ancré dans la connaissance des fondements de la vie démocratique (entendez la capacité du peuple à gouverner autant qu'à être gouverné, selon un renversement démesuré des compétences et des autorités), Maguette conduit Fred sur la voie de la raison et de la prise de conscience d'un monde corrompu par le cliché marchand et l'argent sale, tandis que Sandrine lui enseigne dans la splendeur des paysages du Lubéron la pureté du sentiment et l'émotion d'un vers de Baudelaire. Elle aussi lui apprend à ouvrir les yeux, lui que la bêtise et la puérilité avaient rendu inapte à accepter la vie dans toute sa richesse. Entre l'action assurée et commentée par le bon génie Maguette sur la base d'un réalisme réinventé et la contemplation préconisée en douceur par Sandrine, sur tableau noir ou dans les collines ensoleillées, Fred et le film tout entier chavirent à l'unisson dans un saut de l'ange sans équivalent, tout aussi digne du *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965) que des *Amants de la nuit* de Nicholas Ray (1948). En éliminant toute transition, tout ressort dramaturgique élémentaire, Jean-Claude Brisseau va droit au but, à la recherche exclusive de l'intensité des rencontres et des situations, sans garde-fous psychologiques ni précautions vis-à-vis des conventions. Son geste brûlant, il l'étend toujours au service d'un principe artistique auquel il ne déroge jamais, celui d'une découverte à la fois patiente (par la contemplation) et condensée (par l'action) du sens inaltérable de la vie, jusque-là confisqué derrière l'hypocrisie et le cynisme du pouvoir et des institutions.

Avec sa trilogie sur l'exploration esthétique et mystique du plaisir féminin (*Choses secrètes*, 2002; *Les Anges exterminateurs*, 2006 et *À l'aventure*,

2008), Jean-Claude Brisseau approfondit l'expérience de la sublimation et du dessillement par la voie du sexe et de la manipulation. Un déplacement plus radical s'est opéré mais le mouvement profond de la mise en scène reste intact. Il continue à répondre à cette exigence de combinaison fusionnelle de la stase et de l'ellipse, cette alchimie au bout de laquelle le cinéaste atteint bel et bien cet idéal platonicien mis en exergue du texte, ce « point de la vie où [...] il vaut pour un homme [et une femme] la peine de vivre : la contemplation de la beauté en elle-même. »

DAVID VASSE
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE