



*Deburau* de Sacha Guitry (1951).

marches à deux, sans but, motif obsessionnel du cinéaste) se chargent de laisser deviner. Hideko Takamine est constamment bouleversante, son visage tout rond ne cessant de s'éclairer et de s'éteindre au gré des scènes, comme une fleur arrosée par intermittence – « *Courte est la vie des fleurs, infinies leurs douleurs* », dit le poème final. Son acharnement à suivre cet homme, qui la tolère plus qu'autre chose, pourrait agacer si Masayuki Mori ne réussissait à donner à son rôle abject une sorte de mollesse, d'air égaré, jusqu'au réveil final.

Même si la fin laisse le cœur lourd, on se dit après coup que cette relation, qui ne commence ni ne finit jamais vraiment, a mine de rien formé une vie de couple, certes non officielle, lugubre (le projet du double suicide devient presque un running gag), mais d'une endurance indubitable. Et comme ce sont de très beaux personnages, ils s'en aperçoivent tout seuls – Yukiko notant, au détour d'un chemin, qu'ils ont « *l'air d'un couple* » lorsqu'ils « *marchent ensemble* ». Tout est donc inversé, dans un pari tenu le plus longtemps possible : la tristesse rapproche, le bonheur sépare. C'est l'ambiguïté troublante du finale : le déchaînement des éléments a beau laisser croire à une tragédie, on ne peut s'empêcher d'y voir, un peu cruellement, un retour à la normalité – une vraie tristesse qui sépare, bien comme il faut.

Élie Raufaste

#### RESSORTIE

### « Si Guitry m'était conté », 7 films de Sacha Guitry restaurés

*Désiré* (1937), *Les Perles de la couronne* (1937), *Quadrille* (1938), *Remontons les Champs-Élysées* (1938), *La Malibran* (1944), *Deburau* (1951), *Si Versailles m'était conté...* (1954).

Versions ré restaurées 4K en salles le 5 novembre (rétrospective à la Cinémathèque française, Paris, jusqu'au 30 novembre).

*Le Comédien*, chef-d'œuvre autoréflexif de 1948 que Guitry tira de sa pièce de 1921, faisait partie des onze ressorties de 2023. Parmi les sept titres de cette nouvelle salve, *Deburau* (1951, pièce de 1918) en constitue le pendant indispensable, et l'épure. À la petite salle foraine des Funambules où se produit le mime Deburau succèdent deux huis clos plus enserrés encore : le boudoir de la maîtresse du mime (Lana Marconi), coulisse du désamour à la blancheur trop franche, et la cuisine grise où Deburau, sept ans après le départ de sa femme et maîtresse, déprime auprès de son fils adolescent (Michel François).

Le film n'est pas moins autobiographique que *Le Comédien* : c'est en jouant Pierrot fils face à Lucien que Sacha débute sur les planches en 1890, et c'est cette pièce que le père, brouillé avec lui depuis treize ans, choisira pour revenir le voir et renouer. De ce premier rôle muet, Guitry précisait dans ses Mémoires : « *Jouer n'est pas tout à fait exact. J'ai figuré dans une pantomime.* » Dans *Deburau*, son patron lui rappelle qu'il l'avait embauché tout jeune pour « *figurer* », et le cinéaste se saisit de la stylisation du noir et blanc pour *figurer* – aux deux sens du verbe, représenter et jouer anonymement et sans dialogue.

LIVRE

## Nadav Lapid, *description d'un combat*

sous la direction de Morgan Pokée

Les éditions de l'œil, 2025.

Cette victoire du fard sur la chair, du masque sur l'ego, commence dès le premier acte : bien qu'auréolé de succès, le mime rejoint sa troupe l'air détaché, affecté ni par la ribambelle d'admiratrices qui se pressent, ni par les éloges dans le journal. Le médaillon portatif de son épouse, qu'il sort devant ses fans, semble servir d'écran à ses traits, lui autoriser une reposante neutralité. Quand un journaliste lui demande de raconter sa vie, il se décrit en enfant de la balle au costume délavé, puis en « *Pierrot mélancolique, et qui fait semblant d'être gai – comme il fait semblant d'être blanc* » (étrange écho au coin du deuxième acte, la domestique de sa maîtresse apparaît en *blackface*).

Cet auto-effacement qu'on aura trop tôt fait de désigner comme une tartufferie relève d'un questionnement sur l'hérédité (au centre de *Mon père avait raison*, 1936) qui se résout par une transmission dans la douleur, une pass(at)ion père-fils. D'abord rétif à ce que son « *petit* » monte sur scène sous leur nom, Deburau comprend qu'il doit mettre en scène lui-même ce vol patronymique. Dans l'ample manche du Pierrot, le film orchestre alors un savant jeu de caches. Le médaillon de l'épouse, comme celui de la maîtresse, seront éclipsés par un médaillon du fils. Celui-ci sera le seul à être non plus seulement encadré, mais touché. Dans un geste magnifique, quand Deburau accepte enfin d'enseigner son art à son fils, il enduit à la main le visage du garçon de fard blanc. Cette caresse experte annule le terrible et long *facepalm* qu'il avait réservé, accablé, à l'aveu du jeune homme sur sa vocation.

Dernier cache, dernier baptême : un prompt tomber de rideau vient dérober au public la médiocrité du vieux mime diminué, remonté sur scène pour la gloire mais hué. « *Le fil s'était cassé* », explique le régisseur. Plus tard, entendant hors champ le bonimenteur vanter son fils qui lui succède et, dit la réclame, le surpasse, sa posture est celle d'une marionnette dont on a coupé les fils – un pantin exsangue, mais encore capable d'une étreinte finale, cadrée comme une anti-pietà.

Charlotte Garson

Le titre du premier ouvrage consacré en France à Nadav Lapid reprend celui du film que Chris Marker a consacré à Israël en 1960. Choix d'autant plus pertinent que Marker se proposait de filmer « *le combat qu'un jeune État plein de forces doit mener contre lui-même pour rester fidèle, dans la victoire, à ce qui fut sa gloire dans l'oppression* ». Et il craignait que les plages de ce pays deviennent un jour Miami Beach. On pourrait voir dans le cinéma de Lapid, et en particulier dans *Oui*, la réalisation de ces craintes : le devenir clinquant, corrompu et tyrannique d'Israël à son stade paroxystique, et le combat contre soi-même poussé jusqu'à la rage. Le titre renvoie aussi à l'aspect guerrier de Lapid, même s'il s'en défend parfois – mais comme le prouve son long entretien avec Morgan Pokée, qui occupe la moitié du volume, il est un homme de contradictions, et même plus : un être déchiré, constamment en lutte contre lui-même, et faisant de ce combat un moteur. Non qu'il soit inconstant, indécis ou ambigu ; bien au contraire, il sait clairement ce qu'il pense et veut (« *J'ai voté toute ma vie pour le Parti communiste judéo-arabe en Israël* »), mais il ne déteste rien plus que l'immobilité, les certitudes lénifiantes qui engendrent ce qu'il appelle les « *films-médicaments* », les « *films-assistanat social* ». Tout simplement parce que c'est le contraire même du cinéma.

D'autres entretiens avec des collaborateurs divers – de son père Haïm Lapid (écrivain et parfois son coscénariste) à la productrice Judith Lou-Levy, en passant par son fidèle directeur de la photographie Shai Goldman ou la monteuse Nili Feller – dessinent le portrait d'un artiste obsessionnel et passionné, qui écrivait déjà des poèmes à 4 ans (il s'en souviendra pour *L'Institutrice*, 2014), qui lorsqu'il prépare un film

PIE FILMHAUT ET COURT/ARTE FRANCE CINÉMA



*L'Institutrice* de Nadav Lapid (2014).