

La spectacularisation des nouvelles de Raymond Carver dans *Short Cuts* de Robert Altman

Yves LE PELLEC
Université Toulouse II

Shorts Cuts (1993) est inspiré par neuf nouvelles et un poème - "*Lemonade*" — de Carver. Réaliser un film unique à partir de tant d'intrigues isolées¹ représentait en soi une gageure, même pour un

¹ Il est nécessaire, pour faciliter la lecture de cet article, de donner ici un résumé succinct de chaque nouvelle ainsi que le nom des personnages dans la version filmique, souvent différent de celui qu'ils portent dans l'original:

Neighbors: un couple est chargé par des voisins de palier plus fortunés qui partent en vacances de surveiller leur appartement, arroser les plantes et nourrir leur chatte. Tour à tour mari et femme vont trouver un plaisir trouble à s'enfermer séparément dans l'appartement d'en face, essayer les vêtements des voisins, boire leur whisky, et fouiller dans leurs tiroirs pour compenser leurs propres frustrations par cette incursion voyeuriste dans une intimité étrangère. Mais la femme oubliera la clé à l'intérieur de l'appartement et la fin de la nouvelle montre mari et femme blottis l'un contre l'autre sur le palier contre une porte définitivement close sur le fantasmatique Eden. (**Bill et Honey Bush**)

They're not Your Husband: un chômeur alcoolique et désœuvré va voir sa femme qui travaille comme serveuse dans une cafétéria. Les remarques de deux clients masculins qui lorgnent les cuisses de son épouse lui font prendre conscience du fait que son corps vieillit et qu'elle devient obèse. Il la force à faire un régime, la pesant tous les matins pour noter les progrès quotidiens durement acquis, jusqu'au moment où elle a perdu assez de poids pour qu'il revienne à son comptoir et tente de faire dire à un client réticent que sa femme est encore attirante, ce qui provoque le mépris silencieux de cette dernière. (**Earl et Doreen Piggott**)

Vitamins: un mari infidèle au chômage entraîne une amie de sa femme dans un night-club essentiellement fréquenté par des Noirs. L'un de ceux-ci, récemment revenu de la Guerre du Vietnam dont il a rapporté en trophée une oreille coupée sur le corps d'un soldat ennemi, propose à la jeune femme de se

Spectacle et spécularité

livrer à un acte sexuel moyennant rétribution. La lâcheté du narrateur, qui ne réagit pas à l'insulte, met fin à ce début de médiocre liaison. (**Jerry et Lois Kaiser**)

Will you Please be Quiet, Please?: un mari fait avouer à sa femme une infidélité sexuelle survenue deux ans auparavant, un soir de fête et de boisson. Il ne peut supporter le récit qu'il a lui-même sollicité et erre toute la nuit dans les bouges avant de rentrer chez lui au matin et de céder aux tentatives de réconciliation auxquelles se livre son épouse bouleversée. (**Ralph et Marian Wyman**)

So Much Water so Close to Home: quatre pères de famille apparemment respectables partent pour un week-end de pêche qui nécessite une longue marche dans la forêt. Arrivés à leur bivouac, ils découvrent dans la rivière le cadavre nu d'une jeune femme qui a probablement été violée avant d'être assassinée. Mais la passion de la pêche et le charme de l'escapade masculine dans les bois sont trop forts. Ce n'est qu'après trois jours passés à attraper des truites, boire du whisky et laver leurs couverts dans l'eau où flotte le cadavre qu'ils ont attaché à la berge, qu'ils contactent les autorités. Le récit que l'un de ces hommes fera à sa femme à son retour provoque en elle un tel choc qu'elle en conçoit une profonde répulsion envers son mari et la gent masculine toute entière, jusqu'à s'identifier à la victime au-delà de la simple solidarité féminine et voir en tout homme un violeur et un tueur potentiel. (**Stuart et Claire Kane**)

A Small Good Thing: une jeune mère a commandé un gâteau à un pâtissier pour les huit ans de son fils. Mais, le matin de son anniversaire, l'enfant est renversé par une voiture. Il sombre dans le coma, on l'hospitalise. Dans leur désarroi, les parents oublient le pâtissier et n'identifient pas les appels téléphoniques menaçants mais sibyllins que celui-ci leur adresse à intervalles réguliers. Ce n'est qu'après la mort de l'enfant que la mère comprendra qui est l'auteur des appels anonymes. Elle se rend avec son mari à l'aube chez le pâtissier pour hurler sa colère. Celui-ci, comprenant l'étendue du malentendu, les fait asseoir et leur offre, pour soulager tant soit peu leur détresse, les gâteaux qu'il a fait cuire dans la nuit. (**Howard, Ann, et Casey Finnigan**)

Jerry and Molly and Sam: un jeune père de famille menacé par le chômage, et dont la vie est empoisonnée par un loyer trop élevé, des tensions familiales et une liaison coupable, cherche un moyen de redresser la situation. Il tient pour responsable de tous ses malheurs Suzy, la chienne qu'a offerte à ses enfants sa belle-soeur qu'il déteste, et décide de l'abandonner dans un faubourg éloigné. Une fois la chienne disparue, il s'aperçoit qu'au contraire de ce qu'il avait envisagé, la vie au foyer devient encore plus infernale. Il va donc rechercher la chienne. Mais l'animal, après l'avoir longuement fixé, lui tourne le dos et disparaît à jamais. (**Gene et Sherri Shepard**)

Collectors: un homme au chômage abandonné par sa femme vit cloîtré dans l'appartement déserté dans l'attente d'une lettre d'elle. Il reçoit la visite d'un représentant en aspirateurs car l'épouse enfuie a gagné un shampoing moquette. Tandis que le représentant s'affaire et s'incruste, le facteur livre une lettre (probablement de l'épouse) adressée au nom du mari, nom qu'il s'est jusque-là refusé à donner à l'intrus. Le représentant empoche la lettre et disparaît avec elle. (**Stormy et Betty Weathers**)

Tell the Women We're Going présente deux amis d'enfance, Jerry et Bill, qui ont grandi et se sont mariés dans la même ville. Les épouses s'entendent bien et les deux couples se retrouvent tous les week-ends chez Jerry pour

Yves LE PELLEC : Robert Altman

metteur en scène qui, de *Nashville* à *A Wedding*, s'est illustré par son talent à orchestrer les destins simultanés d'une multitude de personnages. En outre, les textes de Carver sont de nature introvertie et n'incitent guère à la projection d'images. Enfin, malgré les potentialités dramatiques de deux ou trois des nouvelles sélectionnées par Altman (l'agonie de l'enfant, le meurtre des jeunes filles, l'agression verbale du Noir durant la soirée au night-club), il apparaît de toute évidence qu'elles se prêtent mieux au court métrage intimiste qu'à un film pour grand public.

Les brefs récits de Carver, dont on a dit et redit qu'ils sont minimalistes ou miniaturistes, ont pour caractéristique d'être laconiques, jamais explicatifs ni analytiques. Ils ne déploient pas une stratégie de cohérence psychologique ou thématique propre à satisfaire le désir de lisibilité d'un lecteur pressé. Ils présentent des instants de vie isolés, rebelles à toute intégration dans la durée nécessaire à la composition d'une fresque. L'information fournie est réduite au factuel ou au descriptif le plus mince, et l'esprit de logique, la continuité, à l'oeuvre dans l'élaboration d'une intrigue puissante, sont absents. Le malaise que provoque la lecture de Carver, cette impression d'une vague menace, d'une catastrophe imminente mais indistincte, vient en grande partie des blancs du récit, de l'économie de l'énoncé, qui contraignent le lecteur à imaginer tout ce qui ne lui est pas révélé. Si l'on essaie de visualiser un film qui fût une illustration littérale des nouvelles de Carver, animée par une volonté de purisme réduisant le mot "fidélité" à son sens le plus étroit, on envisage une oeuvre: 1/ en noir et blanc; 2/ pratiquement sans musique; 3/ présentant bout à bout les actions de ces nouvelles en les séparant par des blancs pour marquer leur isolement textuel; 4/ mettant en scène des acteurs inconnus au visage peu dessiné et au physique anodin, quasi-anonyme; 5/ située dans un décor stylisé jusqu'à l'abstraction; 6/ faisant une utilisation fréquente de la voix off pour faire entendre la parole intérieure de ces personnages presque mutiques; 7/ fondée sur une esthétique extrêmement dépouillée.

Altman aurait été fort capable de réaliser un tel film. Il a fait la preuve de son talent pour le huis clos non-réaliste, dans *Three Women* par exemple, ou dans des productions à caractère théâtral comme *Fool for Love* (de et avec Sam Shepard) et les adaptations de Pinter qu'il a réalisées pour la télévision. Mais ici il a choisi le parti inverse. A partir de textes nus, minces, peu démonstratifs ou démonstratifs, sourdement évocateurs d'une douleur diffuse, il a réalisé un film foisonnant, chatoyant, plein de surprises, de mouvement, de rythme, de drôlerie et de tristesse, un film polyphonique et spectaculaire, éblouissant et souvent réjouissant, mais qui laisse au spectateur l'arrière-goût d'amertume discrète et de vague désespoir qui fait la saveur des écrits de Carver. Comment a-t-

sacrifier au rituel du barbecue. Mais Bill remarque que Jerry, en dépit de ses beaux enfants, de sa vie apparemment heureuse et de sa récente promotion dans le supermarché où il travaille, est de plus en plus taciturne. Un jour où les deux copains ont faussé compagnie à leurs femmes pour aller faire un tour et boire quelques verres, ils draguent deux jeunes filles dans la campagne. Bill espère seulement passer un peu de bon temps avec elles mais Jerry s'empare d'une pierre et tue les deux jeunes filles. (Jerry Kaiser et Bill Bush)

Spectacle et spécularité

il opéré cet exercice de transmutation pour aboutir à ce tour de force dont toute la critique a salué la virtuosité et que le Festival de Venise a récompensé par un Lion d'Or en 1993? Et quelles réflexions l'analyste d'adaptations cinématographiques peut-il tirer de ce numéro de haute voltige dont le respect envers le texte d'origine est indéniable malgré le libre champ que s'est ouvert le cinéaste?

Le scénario qu'Altman a co-signé avec Frank Barhydt réunit les différents fils diégétiques en en conservant l'essentiel tout en recourant à quelques transformations, jonctions, condensations et déplacements. Plutôt que de tapisserie, c'est de "patchwork" que l'on pourrait parler, vu que les différentes pièces réapparaissent à intervalles réguliers après une plage d'oubli momentanée comme les carrés dans ce type d'assemblage. Tout au long d'un film qui dure plus de trois heures, nous allons suivre en pointillé et de façon alternée, la vie de neuf foyers américains sur une durée de quatre jours. L'image utilisée par Altman pour décrire cet accès à leur vie intime est celle de toits que le film soulèverait tour à tour pour regarder ce qui se passe dans telle ou telle demeure avant de refermer le couvercle et de passer à la suivante. Nous sommes donc placés, dans notre rapport aux personnages, dans une situation d'omniscience que nous devons mériter en suivant le rythme très rapide du film et en nous adaptant au retour de chaque intrigue familiale en une fraction de seconde. Comme le titre l'indique, Altman n'utilise pas de "fade-in" pour fondre entre eux les différents épisodes mais nous introduit toujours par un "cut" brutal dans chaque nouvelle situation. Il a insisté dans ses entretiens² sur le caractère novateur de cette technique elliptique qui oblige le spectateur à imaginer ce qui s'est passé entre-temps en mettant à profit sa propre compétence de déchiffrement et, plus généralement, son expérience du monde. Cette idée d'une conception nouvelle du récit filmique doit être cependant tempérée. En effet, rares sont les films, hormis quelques tentatives marginales expérimentales, dont le temps filmique correspond au temps diégétique. Toute narration cinématographique requiert du spectateur qu'il compense par son savoir-lire les lacunes du récit. La nouveauté, dans *Short Cuts*, est une question de degré plutôt que de nature: vu la multiplicité des intrigues, le spectateur doit être particulièrement vigilant et rapide dans son identification de chaque nouvelle donne. Il doit collaborer à la stratégie du raccourci ("short cuts"). Il y gagne un plaisir participatif qui établit une complicité avec l'auteur et stimule, au moins rétroactivement, sa curiosité pour l'élaboration et la structuration du récit.

Pour assurer la lecture et éviter la confusion que risquait d'entraîner l'entrelacs des vies d'une vingtaine d'individualités centrales, Altman a typé les personnages de Carver en employant des acteurs au physique assez marqué et en jouant sur le code du costume et de la profession afin de leur donner une identité sociale

² Les déclarations d'Altman auxquelles cet article fait référence sont extraites de la cassette vidéo sur le tournage, *Luck, Trust and Ketchup*, d'entretiens qu'il a accordés à la presse ou des déclarations qu'il fit à la télévision anglaise à l'occasion de la sortie du film.

Yves LE PELLEC : Robert Altman

immédiatement repérable. Les héros de Carver appartiennent généralement au monde des démunis ou aux couches les plus basses de la "lower middle-class", ce sont des exclus du rêve américain, souvent chômeurs ou occupés à des emplois sans avenir qui ne leur accorderont jamais une image professionnelle à laquelle ils puissent s'identifier. Ils ne se définissent pas par leur statut social, dont ils n'ont d'ailleurs cure, mais par leur inquiétude existentielle, leur mal de vivre. Dans les nouvelles retenues par Altman, le couple le plus intégré socialement, celui de *Will You Please Be Quiet, Please?*, est composé de deux professeurs de lycée dans une petite ville, statut d'ailleurs assez peu reluisant aux U.S.A., Altman a fait de Ralph et Marian Wyman respectivement un chirurgien et une artiste peintre. Dans le film, seul le couple d'Earl et Doreen Piggott présente des personnages purement carvériens : elle est restée serveuse, lui, bien que promu au rang de chauffeur d'une superbe limousine blanche dans laquelle il conduit des noceurs noctambules, est un alcoolique instable, foncièrement marginal. Ils habitent dans un mobile-home et sont plus que tout autre représentatifs de ces "trailer camp people" qui peuplent les actions des nouvelles. Magnifiquement interprété par Tom Waits et Lily Tomlin (l'une des actrices préférées d'Altman, déjà présente dans *Nashville*), ce couple occupe une position unique dans la galerie de portraits de *Short Cuts* car il maintient une sorte de cordon ombilical avec la matrice carvérienne.³ Les autres personnages ont gravi les barreaux de l'échelle sociale ou se sont vus accorder par les scénaristes des métiers assez prestigieux ou insolites pour éveiller la curiosité du public. Ainsi Howard Finnigan est un présentateur de télévision local connu de tous et vit avec une épouse très conformiste dans une maison au mobilier faux-rustique désespérément bourgeois. Le mari abandonné de *Collectors*, rebaptisé du nom amusant de Stormy Weathers,⁴ est devenu pilote d'hélicoptère. Et Gene Shepard se voit transformé en policier motard moulé dans un uniforme de cuir noir qui, à en croire sa femme Sherri, comble sa vanité par le relief qu'il donne à son sexe. Des deux copains de *Tell the Women We're Going*, Jerry Kaiser (le futur assassin) n'est plus employé dans un supermarché mais dirige sa propre entreprise d'entretien de piscines tandis que sa femme anime à elle seule un réseau de conversations téléphoniques pornographiques tout en langeant ses bambins. Leur ami Bill Bush est, lui, en passe d'obtenir son diplôme de maquilleur dans les studios hollywoodiens. Et si Stuart Kane, le pêcheur, est à la recherche de travail, son épouse Claire, qui, dans la nouvelle *So Much Water so Close to Home*, est une femme d'intérieur dont le désœuvrement peut en partie expliquer la tendance à la névrose, devient à l'écran une clown professionnelle à l'aspect tellement saisissant et à la personnalité tellement intrigante

³ D'ailleurs Altman a déjà annoncé qu'Earl et Doreen réapparaîtront, comme gérants de motel cette fois, dans la suite qu'il espère donner à *Short Cuts*.

⁴ Non par référence à la chanson célèbre car il n'a aucun talent de "crooner", mais parce qu'il déclenchera un véritable ouragan dans la maison dont sa femme l'a exclu.

Spectacle et spécularité

que sa photo apparaîtrait dans la plupart des publications traitant du film.⁵

On s'aperçoit donc que si Altman a relevé le niveau social des personnages originels pour créer une sorte de carte sociologique de l'Amérique "middle" et "upper-middle class" contemporaine,⁶ il a aussi, à travers Marian Wyman la plasticienne, Bill Bush le maquilleur, Claire Kane la clown, plus deux personnages de musiciennes dont nous reparlerons, attiré l'attention du spectateur sur l'art et le spectacle. Ceci est très étranger aux écrits de Carver, dont les personnages, relativement illettrés ou même quasi-analphabètes, tiennent rarement en main une plume ou un pinceau, et dont le "nouveau réalisme"⁷ doit en partie son succès à une rupture d'avec le dévoilement de l'activité créatrice auquel excellait le métafictionnisme triomphant des années 70. Tout en présentant un échantillon assez représentatif de l'Amérique de cette fin de siècle et en privilégiant le naturalisme psychologique et social, Altman parle aussi indirectement du cinéma, de l'illusion qu'il engendre, et de l'expérience de l'artiste. En outre, en ayant ouvertement choisi de jouer la carte de la virtuosité, il exhibe son savoir-faire dans la construction du récit et invite implicitement le lecteur de Carver à une réflexion sur la particularité du filmique et les métamorphoses que le cinéma fait subir au texte littéraire qui le précède.

Pour évoquer le travail de translation, d'appropriation et même de digestion qu'il a effectué sur les nouvelles de Carver, Altman utilise une image culinaire. Il appelle "soupe Carver" ce riche bouillon où se mêlent les ingrédients d'origine et la sauce à laquelle son propre imaginaire les a accommodés. Il dit aussi qu'il considère les nouvelles comme une grande histoire unique, remarque assez justifiée car il est évident que, lues à la suite les unes des autres, elles imposent un style extrêmement uniforme et composent un véritable panorama des paumés et des perdants de l'Amérique anonyme. Gore Vidal a déclaré que le film d'Altman était le fameux grand roman américain qu'on attendait depuis longtemps. Toutes les séquences de vie des diverses familles s'intègrent en un vaste puzzle, à l'image des fragments de lettres qui se rapprochent les uns des autres et se réunissent pendant le générique pour former le titre du film : *Short Cuts*, neuf lettres pour neuf nouvelles. Les pièces de ce puzzle

⁵ Elle apparaîtrait en couverture du numéro 395 de *Positif* (janvier 1994) et surtout, en très gros plan, de celle du recueil *Short Cuts*, Londres : Harvill, 1993, qui réunit les nouvelles et le poème ayant inspiré le film.

⁶ C'est en partie la raison pour laquelle Altman a déplacé le décor des nouvelles (Nord-Ouest des U.S.A.) à Los Angeles. Il est cependant à noter qu'à l'exception de quatre personnages secondaires, les minorités noire, latino-américaine et asiatique ne figurent pas dans le Los Angeles d'Altman. Ici encore le réalisateur s'en prend à l'Amérique blanche et *waspy*, son terrain de prédilection.

⁷ Cette étiquette, assez légèrement appliquée par une critique toujours pressée de définir de nouvelles étapes dans l'histoire de la production littéraire d'une culture, est fort brillamment relativisée et contestée par Marc Chénétier dans le chapitre qu'il consacre à Carver dans son livre *Sgraffites, Encres et Sanguines*, Paris : Off-Shore Presses, E.N.S., 1994.

Yves LE PELLEC : Robert Altman

s'imbriquent les unes dans les autres de façon apparemment toute naturelle mais, en fait, au prix d'un travail de montage qui témoigne de l'ingéniosité des auteurs et du plaisir qu'ils ont trouvé à établir ces combinaisons.

Il arrive par exemple qu'un même couple figure dans plusieurs unités diégétiques : ainsi Bill et Honey Bush, qui sont chargés de veiller sur l'appartement de leurs voisins (*Neighbors*), se trouvent être les amis de Jerry et Lois Kaiser, avec lesquels ils partiront faire un pique-nique qui se terminera par un meurtre (*Tell the Women We're Going*). Auparavant, les Bush passent une soirée avec les Kaiser au night-club Low Note, où Jerry Kaiser révèle sa lâcheté face au Noir qui fait des avances à sa femme (scène qui provient de *Vitamins*). Les scénaristes ont ici fondu trois nouvelles en une seule configuration interactentielle, tout en conservant les scènes fortes de chacune des trois (l'intrusion dans l'appartement des voisins, l'humiliation de l'homme, l'assassinat). L'économie narrative obtenue grâce à ce "short cut" permet par ailleurs à Altman d'introduire dans le film des personnages qui ne figurent pas dans les nouvelles-sources. Ainsi a-t-il greffé sur l'action de *A Small Good Thing* le personnage du grand-père, Paul Finnigan, qui vient rendre visite à son petit-fils hospitalisé. Il a de surcroît inventé une intrigue centrée sur deux musiciennes, Tess Trainer, la chanteuse de jazz, et sa fille Zoe, violoncelliste classique. Ces deux ajouts, où certains verront des libertés excessives, se justifient cependant tant au plan de l'isotopie sémantique que de la qualité esthétique du film.

L'intrusion de Paul Finnigan accentue la ligne de force essentielle de l'action, l'histoire de l'agonie de l'enfant dans la chambre d'hôpital où ses parents attendent qu'il sorte du coma (tension dramatique, caractère pathétique de la situation, lenteur de son évolution ponctuée par les appels téléphoniques révoltants du pâtissier, ne peuvent qu'entraîner l'attendrissement et la projection du spectateur). L'introduction du grand-père dans l'espace du service médical enrichit aussi le thème de l'éclatement de la cellule familiale. Paul n'a jamais rencontré sa belle-fille, ni son petit-fils dont il ne cesse d'oublier le nom (l'amnésie onomastique, signe des défaillances de communication entre les êtres, est un motif discret mais important de *Short Cuts*). Il n'a pas vu son fils Howard depuis des années, en fait depuis son divorce d'avec la mère de ce dernier. Dans une des scènes les plus marquantes du film, il raconte à son fils l'enchaînement de circonstances qui l'a conduit à se faire prendre en flagrant délit d'adultère par son épouse, le jour même où le jeune Howard manquait se noyer dans une rivière. C'est un écho de la situation dans laquelle se trouve Casey, un renvoi au cadavre immergé de *So Much Water So Close To Home*, mais aussi un rappel du poème de Carver, *Lemonade*, où un grand-père raconte que son fils ne se remet pas de la mort de son enfant qui s'est noyé alors qu'il l'avait envoyé chercher un thermos de limonade dans leur voiture garée près de la rivière. Le récit de Paul dans la cafétéria de l'hôpital n'est pas sans rappeler, comme le remarque Jean-Pierre Coursodon dans un excellent article de *Positif* n°395, une autre nouvelle de Carver, *Sacks*, où un père raconte à son fils devenu adulte une lointaine infidélité conjugale qui le mine encore. La confession de

Spectacle et spécularité

Paul fait bien sûr écho à celle de Marian à son mari dans le couple Wyman, mais elle apparaît aussi, si on la considère sous l'angle structurel, comme un enchâssement dans la trame filmique des discours homodiégétiques si fréquents chez Carver. Cette séquence, consistant en un long monologue quasi-ininterrompu du père cadré en gros plan par une caméra fixe (malgré quelques rapides contre-champs sur le fils au comble de l'embarras),⁸ est ressentie comme un hommage à la performance de l'acteur (les acteurs du film ont reçu la Coupe Volpi, prix collectif d'interprétation) et à la fascination que peut exercer tout récit en lui-même, qu'il soit littéraire ou cinématographique. On remarquera à cet égard que si *Short Cuts*, pour des raisons évidentes de réceptibilité, bannit tout flashback, il abonde en analepses verbales. L'inclusion du personnage de Paul Finnigan est donc, si elle ne devait être que cela, une mise en abyme de l'acte de narration.

Quant aux musiciennes, elles permettent à Altman d'introduire dans le film un fond sonore très présent, très prenant, qui tranche nettement avec la résonance mate des textes atones de Carver. Encore une fois, le metteur en scène semble prendre le contre-pied de l'écrivain dans son utilisation de la bande-son. Les endroits où s'exerce l'activité musicale, salle de concert ou de répétition pour Zoe, night-club Low Note pour Tess, sont d'abord des lieux de convergence permettant des rencontres fortuites (celle des Kane et des Wyman au début du film) et des juxtapositions de personnages (se retrouvent ainsi par exemple au Low Note dans une même scène, outre la chanteuse Tess Rainer, Earl Piggott, les Bush et les Kaiser). Mais, comme ce sont les actrices elles-mêmes, Annie Ross et Lori Singer, qui interprètent la musique devant la caméra, et les musiciens présents à l'image qui les accompagnent vraiment, Altman exhibe une fois de plus l'activité spectaculaire en filmant, comme il le fit dans *Nashville*, un spectacle dans le spectacle. Il confirme par là l'orientation méta-artistique, subtile mais sensible, qu'il a donné à son film, ainsi que son goût pour le jeu sur la confusion entre réel et fiction (on se souvient que dans *The Player* de nombreuses vedettes jouent leur propre rôle). La musique intradiégétique (i.e. inscrite dans l'action même), déborde sur des scènes extérieures aux lieux où elle se joue, comme celle où nous voyons, dans le silence de la nuit d'hôpital, Ann Finnegan tenant la main de Casey tandis que Tess continue de chanter hors-écran *Conversation on a Bar Stool*. Dans la dernière demi-heure du film, la montée de la tension vers le meurtre et le suicide, vers le tremblement de terre et l'ultime survol des divers groupes de personnages, est marquée par une accélération du rythme "jazzy" sur un tempo de basse et par un envahissement du visuel par le musical.

Sans plus entrer dans les détails, on peut dire que la musique est à la fois réaliste, situationnelle, dramatique, commentative, et métatextuelle. Pour autant, les deux femmes ne sont pas que de simples musiciennes. Ce sont des personnages développés et très proches de la sensibilité de Carver : leur difficile cohabitation dans une maison hantée par le souvenir de l'homme disparu (le mari de Tess, guitariste de blues, est mort d'une overdose alors que sa fille

⁸ Monologue remarquablement interprété par Jack Lemmon. Lemmon-*Lemonade*, faut-il voir dans cette proximité une malice du metteur en scène?

Yves LE PELLEC : Robert Altman

n'avait que six ans), le conflit de sensibilités qui les oppose et le chantage au suicide que Zoe fait subir à sa mère, constituent d'importants ressorts de l'intrigue. Par la violence de ses coups d'archet, la crispation de ses pieds dans ses chaussettes blanches tandis qu'elle attaque les cordes, par son physique androgyne ou du moins indéfini, Zoe est une image criante du repliement farouche que provoque le manque d'amour. Ses gestes de suicide répétés s'inscrivent dans la veine autodestructrice qui irrigue les oeuvres de Carver. Tess, femme mûre désabusée légèrement alcoolique, chanteuse de cabaret de seconde zone à la voix cassée, suggère le désarroi de l'écrivain — et peut-être une certaine lassitude du cinéaste — au travers de ses monologues et des titres révélateurs qu'Altman lui fait interpréter : *I Don't Want to Cry Anymore*, *To Hell with Love*, tandis que l'attaque de sa dernière chanson *I don't know you well, I don't know you at all* évoque l'impossibilité de vraiment comprendre l'être dont on partage la vie. Il n'est donc pas étonnant que le cinéaste ait donné à cette chanteuse déchirée mais sagace le prénom de Tess Gallagher, deuxième épouse de Carver et elle-même poète, qui a participé à l'élaboration du film alors qu'elle avait refusé plusieurs scripts antérieurs qu'elle jugeait trop mécaniques et révérencieux.

A propos des ponts qu'Altman a lancés entre les nouvelles de Carver, Tess Gallagher a déclaré : "because (the film) combines and interlocks stories, it has a ricochet power which the individual stories alone don't carry."⁹ Pour elle, les connections établies par les scénaristes entre les unités textuelles qui les ont inspirés enrichissent plutôt qu'elles n'affaiblissent le sens de chacune d'elles prise isolément.

Ces liens sont de différents types :

1/ familiaux: Honey, femme de Bill Bush le maquilleur, est la fille de Doreen Piggott, la serveuse. Sherri Shepard, l'épouse du policier, est la soeur de l'artiste peintre Marian Wyman.

Ces rapports de parenté donnent lieu à deux scènes intimistes mémorables, l'une où Doreen défend Earl en mettant au compte de l'ivresse les avances que Honey reproche à son beau-père, l'autre durant laquelle les deux soeurs échangent des confidences mutines sur les comportements sexuels de leurs maris et leurs propres infidélités.

2/ sexuels : le motard infidèle, Gene Shepard, a une liaison avec Betty Weathers, l'épouse absente de *Collectors*.

3/ professionnels : Casey, l'enfant des Finnigan, est soigné à l'hôpital par le Docteur Wyman. Dans la cafétéria où elle travaille, Doreen sert les trois pêcheurs puis Gene et sa maîtresse Betty. Claire la clown évolue dans de multiples sphères: nous la voyons venir chercher un gâteau chez le pâtissier, elle est aussi présente dans l'espace des Finnigan, l'hôpital où elle vient distraire les enfants du service de pédiatrie.

4/ purement fortuits: les Kane (Stuart le pêcheur et Claire la clown) font la connaissance des Wyman durant un concert donné par

⁹ Préface à *Short Cuts: The Screenplay*, Santa Barbara : Capra Press, 1993, 12.

Spectacle et specularité

Zoe Trainer. S'ensuit une invitation à dîner. La maison des deux musiciennes est voisine de celle des Finnigan.

Tous ces rapprochements ou croisements entre les différentes existences permettent des effets d'écho, de répétition et de redoublement particulièrement intéressants. La télévision omniprésente, sur l'écran de laquelle se déroule parfois la même émission d'un intérieur à l'autre, assure l'enchaînement spatio-temporel et sert aussi à établir des contrepoints comiques ou amers : on y voit par exemple un chien mettre en pièces un oreiller tandis que Stormy saccage l'appartement de Betty, ou bien un verre de lait se renverser dans un spot publicitaire juste après un zoom sur celui que Casey n'a pas bu car il a sombré dans le coma. Le ballet des voitures (jusqu'à trois plans successifs de véhicules conduits par des personnages appartenant à des histoires différentes) et l'envahissement du téléphone sont aussi des éléments essentiels de la satire du mode de vie californien ("I hate L.A.", déclare Tess, écoeurée par la grossièreté du public du Low Note). Plus profondément, les thèmes récurrents de l'alcoolisme, du tabagisme, de la drogue, l'obsession de la sexualité, l'infidélité conjugale, la désunion des familles et la mort des enfants, dessinent une image assez déprimante de la société moderne. Des figures répétitives à la dénotation plus incertaine apparaissent d'une histoire à l'autre, tel le leitmotiv de l'eau. L'eau est régulièrement associée à la mort d'une femme (la noyée dans la rivière ou bien Zoe flottant nue dans la piscine) et à la sexualité masculine dans ce qu'elle peut avoir de plus violent. Le poisson, animal omniprésent dans le film — au point que la chatte dont devaient s'occuper les voisins de *Collectors* a été remplacée par d'inquiétants poissons carnivores évoluant dans un aquarium — est lié au sadisme sexuel et à la brutalité masculine. Claire ne supporte pas l'idée que son mari et ses amis aient pu pêcher de belles truites dans l'eau où baignait un cadavre de femme. Honey rappelle à sa mère les attouchements que lui fit subir Earl alors qu'elle installe dans un bocal le poisson rouge qu'elle vient de lui offrir, et nous la verrons plus tard se plier derrière l'aquarium au rituel sado-masochiste que lui impose son mari. Peu étonnant donc qu'Altman fasse ironiquement brûler la truite tant convoitée sur le barbecue au cours de la soirée chez les Wyman.

On ne peut nier que de telles répétitions puissent aboutir à une redondance contraire à l'ambiguïté sémantique et à l'indétermination psychologique qui font le charme des nouvelles de Carver et leur confèrent leur inquiétante étrangeté. Un exemple suffira à illustrer ce point : dans la nouvelle *Tell the Women We're Going*, on ne s'attend en rien à ce que Jerry tue les jeunes filles et aucun motif précis de son geste n'est fourni malgré un récit hétérodiégétique. Dans le film, au contraire, le personnage de Jerry est sursémiotisé et le meurtre final en acquiert un caractère d'inévitabilité : l'acteur Chris Penn prête au personnage un physique disgracieux, un corps dont il accuse la lourdeur par la maladresse de ses mouvements et un regard qu'il s'attache à rendre inexpressif, quasi-bovin. Dans son travail, Jerry est accablé par les exigences et les inquiétudes de ses clientes sur l'eau de leur piscine. De retour au foyer, il doit éloigner ses enfants des propos que son épouse "sexophoniste" tient à ses clients. Quand

Yves LE PELLEC : Robert Altman

il lui demande au lit de lui tenir le même discours, elle s'étonne que son "gros nounours" puisse éprouver de tels désirs avant de se relever pour le laisser en plan avec ses fantasmes, fantasmes qu'il partage avec son ami Bill sans avoir la vivacité, l'aisance et le bagout de ce dernier. Enfin il est publiquement humilié par le Noir et par Lois dans la scène du night-club. La multiplicité d'indices sur la frustration du personnage vraisemblabilise à l'extrême son geste de folie.

Cet excès de lisibilité est peut-être une des faiblesses du parti pris spectaculaire d'Altman. On trouvera un même grossissement du trait, une tendance à la caricature ou à l'effet facile dans quelques autres scènes du film. Était-il nécessaire de faire uriner Vern dans la rivière juste au-dessus du cadavre nu avant qu'un mouvement de caméra vertical nous révèle cette macabre découverte? Oui, pourrait répondre qui se souvient de l'horreur exprimée dans la nouvelle par Claire dans son récit de la partie de pêche : le jet d'urine apparaît alors comme un équivalent visuel de la profanation qu'elle a ressentie. Mais la mise à sac à la tronçonneuse du mobilier de Betty par son mari jaloux, pure invention d'Altman et Barhydt, répond plus à une intention comique qu'à une véritable nécessité thématique. L'arrivée ultérieure du représentant Aubrey Bell est seulement prétexte à gag. Constatant l'étendue du désastre, il ne s'en met pas moins imperturbablement au travail : Betty trouvera à son retour sa moquette "shampouinée" avec tous les bris de meuble soigneusement rangés contre les murs. Vu que Betty n'est pas un être fragile, cette découverte ne produit qu'un effet drôlatique. Rien n'a subsisté de l'insolite de la nouvelle, comme les propos étranges qu'y tenait le représentant et le fait qu'il empochait en partant, sans que le mari ne l'en empêche, une lettre qui était adressée à ce dernier. On pourrait encore relever des exemples de scènes trop évidentes ou annoncées, comme celle de l'accident de Casey, où une série de plans montrant l'enfant courant vers l'école et insistant sur l'arrivée d'une voiture, présage la catastrophe en un suspense étranger à la soudaineté de l'accident dans la version de Carver. L'accentuation inévitable dans le passage du linguistique au visuel peut donc à juste titre être ressentie comme une déformation de la tonalité discrète et de la qualité diaphane des écrits.

En revanche, les scénaristes se sont presque toujours interdit les développements truculents qu'auraient permis les situations d'origine ou l'entrecroisement des intrigues. Il aurait par exemple été possible d'avancer le retour de vacances des voisins pour provoquer leur irruption au beau milieu des ébats sexuels des Bush dans leur lit. Un client du téléphone rose de Lois ou le meurtrier de la noyée aurait pu être l'un des personnages centraux. Certains débuts d'intrigue secondaire sont ébauchés mais jamais exploités plus avant : ainsi le motard Gene Shepard arrête Claire la clown pour un contrôle routier et obtient d'elle son numéro de téléphone en vue de la contacter pour quelque "distraction" future. Sherri découvre ce numéro de téléphone dans la poche de son mari et devine qu'il s'agit encore d'une de ses conquêtes passées ou à venir. Mais cet embryon d'imbroglio érotique ne sera pas développé, non plus que les potentialités policières offertes par l'échange involontaire des photos entre Honey Bush et l'un des pêcheurs, qui conduit chacun d'eux, au vu des cadavres

Spectacle et spécularité

figurant sur les clichés, à relever le numéro d'immatriculation de l'autre "assassin". Ce refus des "scènes à faire" est caractéristique de la limite que les scénaristes semblent s'être imposée dans la fusion des histoires de Carver en un seul texte cinématographique. Mais il illustre aussi le thème général de la non-communication entre les êtres. Les personnages ne font que se croiser sans que ces rencontres, dont certaines passent même inaperçues à la première vision du film, donnent lieu à des rebondissements propres à modifier le cours de chaque existence personnelle ou domestique. Pour exemple, la présence simultanée dans la pâtisserie de trois personnages appartenant à différentes intrigues (Ann, Claire, Stormy), venus tous trois commander ou chercher un gâteau d'anniversaire; après un échange de regards ou même de paroles, ils repartent sur leur trajectoire respective pour ne plus jamais se revoir. Seul le spectateur, par la position privilégiée qu'il occupe, a tout loisir d'apprécier cette stratégie de l'aléatoire et la grande place qu'Altman accorde à l'accidentel et au hasard, qu'ils soient ou non suivis d'effets.

Dès le début du film, toutes les familles se succèdent à l'écran en alternance avec le générique qui se déroule sur fond de ballet d'hélicoptères en dolby stéréo, sorte d'opéra aérien que l'on a comparé à celui d'*Apocalypse Now*. Les pilotes répandent du malathion contre la mouche méditerranéenne qui a fait des ravages dans les vergers californiens au début des années 90. Outre les connotations de catastrophe, de zone dangereuse et polluée, que l'on pourra reporter sur l'environnement social et sur les spécimens humains présentés par le film, cette ouverture somptueuse a plusieurs fonctions. Elle permet de présenter tour à tour les familles saisies pour la première fois dans leur réaction à la pluie d'insecticide; elle établit Los Angeles comme décor unificateur; enfin, elle programme la réception spectatorielle en nous préparant à suivre l'évolution de chaque groupe de protagonistes pris isolément et successivement. En même temps qu'elle opère un rapprochement, cette présentation dissocie les divers destins. A la fin du film, Altman utilise un procédé similaire avec le tremblement de terre, métonymie californienne qui réactive l'idée d'apocalypse (un envol de chauves-souris rappelle l'escadrille d'hélicoptères) et permet un dernier passage en revue des personnages rencontrés au début. On s'aperçoit alors qu'entre les divers groupes, aucun véritable échange ne s'est produit, tandis que leur vie personnelle a été secouée par toutes sortes de crises conjugales et de malheurs domestiques. Chacun est resté dans sa sphère, hormis les Kane et les Wyman, qui passent ensemble la dernière nuit mais ne sont pas pour autant plus proches, car leur rencontre semble essentiellement servir à leur faire oublier la crise provoquée par la partie de pêche chez les Kane et l'aveu d'infidélité de Marian chez les Wyman. On peut penser que les deux couples ne se reverront pas après cette nuit où ils semblent avoir tout mis en oeuvre pour déguiser le fait qu'ils n'avaient rien à se dire. Aucun d'entre eux ne mentionne directement ce qui, pour l'heure, lui tient le plus à coeur ou risque de l'affecter le plus durablement. L'étanchéité de chaque cellule humaine et l'ignorance de la vie des autres, qu'elle soit intentionnelle ou inévitable, sont attestées par le fait que Ralph Wyman ne mentionne jamais à sa femme son impuissance à sauver

Yves LE PELLEC : Robert Altman

Casey. De même, si Doreen parle à deux reprises à ses proches du choc qu'a provoqué en elle l'accident et du bouleversement irrémédiable de son existence qu'aurait entraîné la mort de l'enfant, elle ne saura jamais que Casey est mort. Ce qui revient à dire que nous traversons nos vies sans avoir la moindre idée de ce qu'elles impliquent véritablement. Nous ne voyons de la réalité que ses apparences et nous nous aveuglons, par lâcheté, prudence, indifférence, lassitude, ou simplement parce que nos moyens sont limités, sur l'exacte nature des choses.

Le contraste entre apparence et réalité, vecteur sémantique essentiel du film, repose beaucoup sur l'utilisation que fait Altman de la couleur. Les nouvelles-sources sont particulièrement parcimonieuses en notations de couleur.¹⁰ Les héros de Carver évoluent dans un monde terne et grisâtre où les hommes ne remarquent plus les nuances des yeux de leur femme et où les teintes de la nature du nord-ouest américain se noient dans la brume des gueules de bois. A l'inverse, Altman a privilégié des couleurs franches, lumineuses, éclatantes¹¹ : des jaunes allant du beurre frais au citron, des bleus soutenus ou tendres, des rouges vifs vermillon ou ketchup, etc.. Cette riche palette n'est cependant que surface, l'innocence des coloris recouvre en fait la platitude et la monotonie des existences los-angéliennes comme l'éternel soleil qui dore le vide spirituel californien dénoncé par Woody Allen dans *Annie Hall*. L'eau turquoise des rivières et des piscines est polluée par la mort et par le malathion, le ciel bleu par un "smog" invisible, et les pelouses sont d'une verdure artificielle. C'est dans les gouaches kaki, aubergine ou lie-de-vin des toiles de Marian, qui ne peint que des rictus grimaçants transformant l'hilarité en douleur, que résiderait plutôt la véritable tonalité du film. Ce décalage entre la surface exhibée et la réalité cachée est parfaitement illustré par le thème du maquillage particulièrement pris en charge par Claire Kane et Bill Bush. Le maquillage et le déguisement, qui peuvent faire un instant illusion (le docteur Wyman ne reconnaît pas Claire sous le fard et les oripeaux du clown dans les couloirs de l'hôpital), ne parviennent pas à dissimuler l'amertume ni l'inquiétude sous-jacentes que révèlent, dans le matin blême de la dernière journée, le masque sardonique et terrifiant de Ralph Wyman ou l'image grotesque de Stuart Kane affublé par sa femme d'une longue perruque verte qui contraste avec la dureté de son visage. A deux reprises d'ailleurs, Altman nous introduit brutalement dans une fausse réalité par un plan soudain sur un visage horriblement ensanglanté ou tuméfié (celui d'un élève dans l'école de maquillage, celui de Honey vue à travers l'aquarium) avant de révéler qu'il ne s'agit là que de trompe-l'oeil. Le réalisateur

¹⁰ De telles indications chromatiques ne s'expriment que par des adjectifs décrivant les voitures (ces Plymouth 54 ou Chevrolet 68 sur lesquelles les mâles "james-deaniens" fixent un regard empreint de nostalgie), des nappes en plastique et des rideaux de douche, ou les vêtements des voisins absents dans la nouvelle "*Neighbors*", emblèmes d'un monde étranger aux deux protagonistes et dont l'éclat relatif révèle la triste monochromie de leur propre vie. Le gâteau d'anniversaire est aussi évoqué au travers de couleurs voyantes, promettant un plaisir criard que l'enfant mourant ne connaîtra pas.

¹¹ Elles rappellent en partie celles de *Three Women*, étudiées par Jean-Loup Bourget dans son indispensable *Robert Altman*, Paris : Ramsay, 1994.

Spectacle et spécularité

dénude certes ici l'illusionnisme inhérent à l'activité cinématographique mais développe surtout une réflexion plus générale sur les faux-semblants auxquels succombent nos sens et notre esprit dans notre appréhension du monde. De la mythomanie de Zoe racontant à ses musiciens l'agonie prochaine de sa mère au contresens de Gene Shepard prenant le mari saccageur pour le nouvel amant de sa maîtresse, on pourrait dresser une longue liste d'erreurs d'interprétation et de mensonges. L'épisode des photos échangées par accident est le summum du malentendu comique, mais, de façon plus dérangeante, le meurtre de la jeune fille passera pour une mort accidentelle due au tremblement de terre. La télévision, voix historique officielle de notre temps, effacera les doutes possibles, préférant s'extasier sur la beauté de Los Angeles vue d'avion après le séisme.

Est-ce à dire qu'Altman propose une vision désabusée, non seulement de la société américaine, mais de l'humanité toute entière? Une partie du public américain reprochera sans doute une fois de plus à Altman de se délecter à mettre en pièces les mythes nationaux. Des familiers de l'oeuvre de Carver regretteront l'effet de caricature et de saturation que peut produire cet empilement de tranches de vies médiocres qu'ils jugeront écrasant et trop univoque. On peut rétorquer à cela que la lecture successive de plusieurs nouvelles du maître procure aussi un sentiment de désespoir difficilement supportable. Quant à l'accusation de dérision systématique, de méchanceté, voire même de mépris à l'égard des personnages, qui revient avec insistance à chaque sortie d'un film d'Altman, elle paraît dans ce cas précis particulièrement injustifiée. Les scénaristes ont indiqué qu'ils avaient pris soin d'éviter tout jugement, toute charge moralisatrice à l'égard de leurs personnages.

C'est le poème *Lemonade* qui révèle sans doute le mieux l'adéquation profonde entre le film d'Altman et l'esprit de Carver. Le grand-père y insiste sur le fait que son fils ne devrait pas se sentir responsable de la mort de son enfant, attiré par son goût pour la limonade vers la berge de la rivière fatale. S'il y a responsabilité, elle est collective, impliquant les planteurs d'agrumes, les ouvriers agricoles qui entretiennent les vergers, les supermarchés qui vendent les fruits, et en premier lieu, bien que cela ne soit pas explicitement formulé, l'invisible Jardinier qui a peut-être créé les citrons.

L'ironie d'Altman, sa lucide amertume, s'accompagnent d'une tendresse amusée, d'une indulgence philosophique, et d'une sympathie réelle à l'égard des personnages qu'il anime. Aucun d'eux, quelles que soit ses bassesses, n'est irrévocablement condamné. Même l'abominable Gene Shepard est partiellement racheté lorsqu'on le voit enserrer sa famille dans ses bras tandis que le chien honni qu'il est allé rechercher pénètre à nouveau dans la maison (alors que dans la nouvelle il était perdu à jamais). La joyeuse réconciliation des Piggott diffère aussi de la conclusion incertaine de *They're Not Your Husband*. Et il faut remarquer que, chaque fois qu'il existait deux versions d'une même nouvelle (*So Much Water So Close to Home*, *A Small Good Thing*), Altman a choisi la plus optimiste, écrite dans la dernière partie de la vie de l'auteur, à une époque où il avait connu le succès, cessé de boire et refait sa vie. La cruauté aveugle du

Yves LE PELLEC : Robert Altman

pâtissier à l'endroit des Finnigan, fondée, elle aussi, sur un malentendu, cède ainsi la place à une communion généreuse au cours de la scène de l'offrande des gâteaux. Et, sans aller jusqu'à parler de "happy end", on peut imaginer que les Wyman, comme les Kane, parviendront à surmonter leur rancœur pour maintenir leur couple à flot. Dans le dernier plan du film, les quatre personnages apparaissent attablés devant un verre de téquila, mordant ensemble dans des citrons dont l'acidité déclenche sur leur visage une crispation à mi-chemin entre la grimace et le rire. C'est une belle métaphore de la conception fataliste qu'Altman a de la vie, comme le confirme un couplet de la chanson de Tess qui accompagne le générique de fin tandis qu'un plan d'ensemble nous présente la mégalopole nullement perturbée par les événements auxquels nous venons d'assister :

If you are looking for a rainbow
You know there's gonna be some rain
One minute you're filled with happiness
The next minute there's nothing but pain
If you're a prisoner
As I'm a prisoner
A prisoner of life.