



A la vie, à la mort !

de Robert Guédiguian

Fiche technique

France - 1995 - 1h40

Couleur

Réalisateur :

Robert Guédiguian

Scénario :

Robert Guédiguian

Jean-Louis Milési



Quelques figures de la tribu de **A la vie, à la mort !**

Interprètes :

Ariane Ascaride

(Marie-Sol)

Jacques Boudet

(Papa Carlossa)

Jacques Gamblin

(Patrick)

Gérard Meylan

(José)

Pascale Roberts

(Josépha)

Jean-Pierre Darroussin

(Jaco)

Résumé

A l'Estaque, quartier Nord de Marseille, José, Josépha, Patrick, Marie-Sol, etc... s'aiment depuis longtemps. Un cabaret leur sert de refuge. Contre toutes les agressions de la vie, ils vont se débattre pour garder la tête hors de l'eau et continuer de s'aimer. Et, ce qui est extraordinaire, c'est qu'ils y parviennent...

Critique

A la vie, à la mort ! ne part pas de zéro mais repart de zéro, à l'image de ses protagonistes et d'un quartier de l'Estaque filmé en déshérence, à l'habitat improbable d'où émergent quelques cahutes et un bar décrépit - malgré son enseigne clinquante -, essentiellement fréquenté par quelques vieux. Déambulent autour de ce bar, les électrons perdus d'un groupe éclaté, dont le film va

décrire la lente reconstitution puis la renaissance embryonnaire.

Pour ce faire, la construction papillonne d'un personnage à l'autre : ils ne sont pas moins de neuf, tour à tour porte-parole et centres d'intérêt privilégiés, entre lesquels le film circule. Ils ont tous une importance égale, figures du passé et de l'avenir, figures sociales, aussi, de la misère contemporaine.

La musique participe de cette construction. Pour une fois, Robert Guédiguian a laissé de côté les compositeurs italiens. Parce que tout paquebot filmé dans la nuit évoque irrésistiblement l'**Amarcord** de Fellini, l'Italie n'est cependant pas absente de **A la vie, à la mort !** D'autant moins que c'est justement avec la *Symphonie italienne* que Mendelssohn a pris le relais, musique légère et brillante dont sont astucieusement extraites quelques mesures atypiques baignant dans la lenteur et la nostalgie. En contre-point vient *Le Beau Danube bleu*, condamné ici à charrier les déchets de la société industrielle, les sorties de villes à hangars, entrepôts et panneaux publicitaires, les super-marchés, et une télévision vantant la modernité et les vertus de la crise. Le contempteur le plus pointu de cette

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA
ABC

société aseptisée étant un cinéaste autrichien (Michael Haneke), on ne s'étonnera pas que cette antiphrase viennoise ironise aussi efficacement.

A ce concert bipolaire viendra se mêler **Ay Carmela** - chant mythique des républicains espagnols de 1936. C'est que le groupe, rafistolé, a et aura besoin d'icônes pour se donner du courage : les fusillés de la guerre civile sont dessinés sur un frigidaire par l'aïeul invalide qui espère encore en la révolution, sa fille, qui espère avoir un enfant, peint une image pieuse dont l'impuissance sera sanctionnée ; quant au personnage de Vénus, qui ne croit en rien, c'est une icône à elle toute seule, aux contours *botticelliens*. Le groupe restera cependant incomplet, puisque l'un des protagonistes poussera un sens très calculateur du sacrifice à un plus haut degré encore que ne le faisait le héros de **Quelques jours avec moi** de Claude Sautet (lequel héros, un industriel, faisait un usage fort particulier de la justice de classe, en s'accusant, pour que la peine soit moins lourde, d'un crime commis par une prolétaire), les modalités de l'assurance vie se substituant ici à celles du code pénal.

A cause de ce personnage, qui tend à démontrer que la rationalité financière n'est pas l'apanage des grands de ce monde, Robert Guédiguian prend cette fois la tangente du happy end qui lui tendait les bras.

La vie n'est pas un mélodrame, mais, que diable, ce n'est pas non plus un conte de fées.

Eric Derobert
Positif n°417 Novembre 95

Parfois tant d'amour

A la vie, à la mort ! C'est une histoire de gens simples, comme on dit des gens qui ont peu, si peu que c'est presque rien. A chacun il manque quelque chose. Ils sont sans argent ou sans travail, sans logis, sans famille (au moins biologique), sans partenaire (du moins sexuel), sans avenir, sans espoir - mais pas sans conscience. C'est même ce qui émeut formidablement dans **A la vie, à la mort !** : l'évidence que ces gens-là, au plein cœur du dénuement, ne renonceront pas aux commandements de la conscience, que rien à leurs yeux ne justifiera jamais l'abandon des valeurs qui fondent la morale. Dans les fictions de Robert Guédiguian, dont les cinq premiers films sont restés injustement confidentiels, humanité se dit toujours et d'abord lien social. Traité sur le mode mineur de la psyché individuelle (**Ki lo sa ?**), ou sur un terrain nettement plus politique comme dans ce sixième opus, le scénario matriciel est toujours le même : comment du lien subsistera-t-il, comment s'y prendre pour continuer à faire groupe, comment l'amour fera-t-il son travail de tissage entre les êtres ? **A la vie, à la mort !** ne raconte rien d'autre que les efforts d'un groupe attaché à sa propre survie. Famille arrivée à L'Estaque, quartier ouvrier du Nord de Marseille, parce que le père (Jacques Boudet, formidable en vieil anarchiste bourru et paralytique) fuyait les franchistes, la tribu a peu à peu grossi, à coup d'adoptions successives, ou au gré des amours des fils. Mais aujourd'hui que le chômage s'est abattu sur Marseille qui décline à vive allure, que faire, comme disait Lénine. Il y a bien encore Joséfa (Pascale Roberts) qui se déshabille pour quelques petits vieux dans son cabaret minable, Le Perroquet bleu, mais elle n'est plus très jeune, et la clientèle se fait rare, si rare qu'il faudra bientôt fermer la maison. Car ce qui menace le groupe, ce n'est pas seulement l'objectivité matérielle de conditions sociales déplorables, c'est aussi le passage du temps, le vieillisse-

ment, le délitement inéluctable. La fuite des heures est un thème qui hante mélancoliquement tout le cinéma de Robert Guédiguian ; et, à vrai dire, qu'il travaille toujours avec les mêmes comédiens depuis dix ans (fidélité du lien social oblige), qu'on les voie de film en film s'épaissir, se rider, perdre leurs cheveux, qu'on distingue clairement *sur eux* le travail que le temps fait insidieusement *sur nous* n'est pas pour rien dans l'attachement qu'on se découvre pour son cinéma. Et l'attachement, l'affection, sont encore ce qui nous lie immédiatement à cette communauté utopique **d'A la vie, à la mort !**, dans un mouvement de sympathie dont on sent bien qu'il ne relève pas d'un phénomène classique d'identification, mais plutôt d'un respect instinctif pour cet exemple d'humanité, cernée par la misère et par le temps, luttant pour sa survie et sa dignité. La lutte en passe par une idée simple : c'est en acceptant de perdre ce qu'on a qu'on assurera l'existence de ce(ux) qui reste(nt). **A la vie, à la mort !** est donc traversé d'une forte dimension sacrificielle : entre autres, Joséfa accepte d'exhiber chaque soir et à contre-cœur un corps qu'elle sait vieilli, José (Gérard Meylan) de vendre sa voiture, dernier lien avec son ancien métier de garagiste et son rêve d'enfant, Jaco (Jean-Pierre Daroussin) de trahir son presque-frère (stérile) et de faire un enfant à sa femme. Patrick (Jacques Gamblin) enfin choisit de mourir pour que sa femme, Marie-Sol, et l'enfant de l'autre, qui serait quand même le sien, puissent bénéficier de son assurance-vie. Guédiguian a bien trop peur qu'on rattache cette logique sacrificielle à l'idéologie chrétienne pour ne pas mettre très vite les points sur les i. A travers, d'abord, cette prière hilarante et blasphématoire de Marie-Sol (Ariane Ascaride, remarquable, et parfaite de naïveté gentille) : «*Sainte Vierge, dit-elle, vous qui êtes pauvre et idiote comme moi, et de se reprendre aussitôt : enfin non, vous, vous n'êtes pas idiote*», mais le mal est fait, évidemment. A travers, aussi, cette scène très émouvante ou le groupe entonne, après l'enter-

rement de Patrick, un vieux chant républicain, façon de dire qu'on ne vient pas d'enterrer un saint mais un Camarade mort pour la Cause (du peuple, du prolétariat).

A la vie à la mort ! est donc un film aux positions tranchées, où le cinéaste va même jusqu'à désigner explicitement ses ennemis (en gros, l'idéologie capitaliste et la relation marchande désormais posée au principe du lien social) dans un prologue et un épilogue qui, même s'ils sont assénés avec un peu de didactisme, n'en dotent pas moins le film d'une radicalité bienvenue. On ne voit pas tous les jours des œuvres qui rejettent aussi crânement la doxa du moment.

Robert Guédiguian, qui n'est pas né de la dernière pluie, sait bien que ce manifeste a peu de chances d'être entendu, et ce savoir-là, cette prescience de l'inutilité de tout discours, de la vanité de toute action, intuition liée à l'époque («*J'ai commencé à faire du cinéma en 1980, je crois que depuis les années 80 les gens agissent beaucoup moins qu'auparavant, les grands relais ont disparu, et je ne peux pas les réinventer pour les besoins du film ; j'aurais fait un film en 70, les personnages auraient été, j'imagine, beaucoup plus militants.*») ce savoir, donc, défait le film de l'intérieur et lui confère ce rythme distendu si particulier. L'air de rien, avec son histoire de gens simples, Guédiguian s'inscrit dans la stricte filiation d'un certain cinéma moderne, celui qui ne croit plus suffisamment à l'action pour en faire le centre de ses narrations, et qui se replie sur autre chose. Quoi ? on ne sait pas trop, on peut juste dire que les personnages attendent, désœuvrés, désoccupés (seule Marie-Sol la naïve, la croyante, voudrait bien que quelque chose occupe son corps) et attendre n'est peut-être pas le bon mot, puisque précisément les personnages n'attendent rien, se contentent d'être en retrait du monde, mais ensemble, dans un partage de chaque instant, une pure et simple exaltation de la tribu. Du coup, Guédiguian n'a rien d'autre à montrer que le quotidien du groupe, un quotidien fait de bric et de broc, entre toc et pacotille,

trop fauché pour n'être pas dérisoire, une vie de misère mais filmée comme un rêve. Exemple type : les strip-tease de Joséfa qui n'ont objectivement rien de très excitant et qui sont embellis par l'idéalisation qu'induit la caméra (qui porte le regard du groupe) à force de mouvements caressants. Au fond, **A la vie, à la mort !** réunit tous les ingrédients de la dramatique sociale la plus indigeste, de la fiction la plus misérabiliste, avec l'un qui boit, l'autre qui meurt et Vénus (Laetitia Pesenti) qui se drogue, et encore j'en passe.

Si le film échappe au naturalisme de gare, c'est que Guédiguian transcende systématiquement les clichés par l'affect. Le projet est clairement de sauver les fictions simples, conventionnelles, de la culture populaire, en les faisant éclater par une circulation intense du sentiment ; de moins filmer les situations pour elles-mêmes que pour ce qu'elles montrent d'amour. Ici, l'affect circule un peu par le regard, beaucoup par les gestes et par la parole abondante et voluptueuse. Les gestes peuvent être de soutien (lorsqu'il s'agit de conduire le père paralytique aux toilettes) ou de désir, ils témoignent en tout cas que la communauté fait (au sens propre) corps, *s'incarne* pour de bon puisqu'elle en passe aussi par un dialogue physique. Cette existence charnelle est d'autant plus flagrante que le film organise un quasi-recensement des états du corps, et précisément du corps en tant qu'il est organiquement en vie, façon de dire que ce qui soude ces personnages en marge est un désir presque instinctuel de continuer à être. Baiser, manger, boire, chier, voilà qui les occupe beaucoup, et ces actes élémentaires et triviaux prennent ici toute leur beauté d'être des gestes qu'on fait ensemble et avec amour. Parce qu'après tout, même l'enfant, il leur a fallu être au moins trois pour le concevoir. Pour autant le langage du corps n'est jamais le seul, il est toujours relayé, complété, par celui des mots parce qu'on est à Marseille qui est le territoire du verbe, de la palabre, de la jouissance du discours. Ce qui donne au film une légère et grisante

dimension théâtrale, non pas qu'il vise à une quelconque rigidité, mais que bien souvent ce soit la parole qui organise la scénographie (on pense, bien que Guédiguian ne l'aime pas beaucoup, à Pagnol). On n'en finirait pas d'énumérer les scènes qui tirent leur beauté du dispositif de l'échange verbal. Citons au moins celle, anthologique, où José, Jaco et Otto (Jacques Pieiller) tentent de faire comprendre à Patrick que sa femme est enceinte. Scène d'une merveilleuse subtilité où la parole tout en détours, entrelacs, sous-entendus, allusions sibyllines, n'en finit pas de se déployer, de se répandre, de ne pas en venir au but, alors qu'un montage direct et franc, nous découvrant Jaco gêné et Marie-Sol un peu honteuse, éclaire le spectateur dès l'abord sur ce dont il est question, pour le laisser profiter du plaisir d'un verbe tortueux, vif et chaleureux.

Chaleur est sans doute le mot qui dit le mieux dans quel état laisse **A la vie, à la mort !**, film ovni dans le cinéma français contemporain. Il y a tellement longtemps, depuis Renoir peut-être, qu'on n'avait pas vu un cinéaste aussi respectueux de ses personnages, s'effaçant devant eux avec un si visible amour, qu'on ne peut que se réjouir de retrouver un regard aussi tendrement altruiste. Guédiguian, encore : «*Je me sens le porte-parole du monde ouvrier. Des gens comme mes parents ont fait des efforts énormes pour que j'acquière un langage, alors je tiens à être à leur service.*» On le rassure, le service est rendu, au centuple.

Stéphane Bouquet
Cahiers du Cinéma n° 495 Oct. 1995

Entretien avec le réalisateur

«Si les scénarios de chacun de mes films sont radicalement différents, ce qui ne bouge pas c'est le décor, qui n'en est pas un, puisque c'est le quartier de l'Escale. J'exagère un peu parce que même quand

je tourne à Martigues, je dis que c'est les quartiers Nord de Marseille. Administrativement c'est faux, mais esthétiquement c'est probablement vrai. Donc je ne mens pas tout à fait. Et puis à force de dire ça, je crois que si je faisais un film où l'on voit un pétrolier, la mer et quatre raffineries, tout le monde dirait que j'ai encore tourné à l'Estaque. Je connais suffisamment Marseille pour toujours écrire en fonction des lieux. Je ne fais donc jamais de repérages, et c'est devenu une blague avec mon assistant parce que dès le premier jet du scénario, je sais déjà exactement où les choses vont se tourner. Aux gens qui me reprochent d'avoir quitté Marseille, je réponds un peu par provocation que le système de production ne permet pas de travailler en région. (...)

Comme je suis très ami avec les techniciens et les acteurs, dès l'écriture du scénario, je les tiens au courant, on bavarde ensemble, et on arrive à établir des connivences. De toute manière, je ne commence jamais à écrire tant que je n'ai pas la morale de l'histoire. Celle d'**A la vie, à la mort !** pourrait se résumer comme ça : même dans les pires difficultés, les petites gens savent rester généreux entre eux, jusqu'au sacrifice. Ensuite, avec Jean-Louis Milesi, mon scénariste, on fait en sorte que tout aille dans ce sens. Dans d'autres films, on s'est peut-être un peu plus échappé que dans celui-ci, mais sinon tout est très écrit. Ce que je fais de manière assez systématique, c'est lire le scénario avec les acteurs. Mais c'est tout. Il n'y a jamais de répétition. Les acteurs ont un rapport de confiance absolue avec moi et ne se protègent de rien. Parfois, il m'est arrivé de faire plusieurs prises d'affilée, en travaillant sur toutes les variations de jeu, mais généralement, la première ou la seconde prise est la bonne. Ceci dit, le scénario ça n'est pas la Bible et on peut tout à fait revenir dessus. (...)

Je me souviens très bien avoir vu pendant une semaine tous les jours un Buñuel et un Pasolini. Ce qui m'impressionnait dans ce cinéma-là, c'est que l'émotion était directement liée à l'intelligence. Quand je

sortais d'**Accatone** par exemple, je n'avais pas la même vue sur le monde qu'en y entrant. Au cinéma de studio qui s'éloigne complètement du réel, qui le reconstruit, je préfère bien sûr un cinéma ancré, un cinéma qui me raconte aussi une réalité que je ne connais pas, comme Kiarostami aujourd'hui. Sur les gens simples, on doit faire un cinéma simple. Même si c'est une phrase qu'on a citée quatre cents fois, je trouve ça très juste. Dans un HLM, on ne met pas une louma. Quand Pasolini tourne dans la zone, il fait massivement des plans fixes. C'est vrai aussi qu'il y avait une motivation politique dans le fait d'aller au cinéma, ne serait-ce que pour avoir un débat après le film, débat qu'on avait en permanence parce qu'à l'époque les gens étaient beaucoup plus concernés. Dans les années 80, il y a eu une vraie désaffection à ce niveau-là. Puisque c'est le public qui a quitté le cinéma d'auteur, il faut chercher à le reconquérir. L'ACID (Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion) essaye de reconstituer le tissu cinéphilique d'autrefois. Moi, si je faisais cinquante mille entrées je serais très content et pourtant je sens bien que c'est un chiffre dérisoire. Je suis sûr qu'il y a plus de public que ça. On a de la chance d'avoir dans toute la France des salles qui ont encore envie de diffuser ce cinéma-là. Un film peut être aussi un objet de débat et poser modestement quelques questions dont on peut parler ensuite. Je considère qu'il est de la responsabilité des cinéastes d'accompagner leurs films dans les salles. Ces dernières années, il y a eu toute une série de films sur une problématique petite bourgeoise qui ne m'intéressent pas du tout parce qu'ils sont très éloignés du monde dans lequel on vit et des envies du public. Mais évidemment on ne peut pas décréter ce sur quoi les auteurs doivent travailler. J'ai tout de même le sentiment que les gens commencent à se remobiliser.»

Propos recueillis par Vincent Vatrican
Cahiers du cinéma n° 495 - octobre 1995

Robert Guédiguian

«*Si tu ne vas pas au cinéma, le cinéma viendra à toi.*» Voilà sous quel signe est placé l'itinéraire de Robert Guédiguian. Né de père arménien et de mère allemande, il a grandi à l'Estaque, ce petit port encerclé d'usines du Nord de Marseille, que les impressionnistes et les cubistes rendirent célèbre au début du siècle et qui sera le cadre unique de ses films. «Monté» à Paris au milieu des années 70, pour mener à bien des études en sciences sociales et soutenir une thèse sur la conception de l'Etat dans le mouvement ouvrier, Guédiguian aime à rappeler aussi qu'à cette époque, il avait la bougeotte. (...) Réalisé en 1980 grâce à l'avance sur recettes, quelques Maisons de la Culture, et les Films Arquebuse - la société de René Féret -, **Dernier Été** marque en quelque sorte le départ de Guédiguian de Marseille, au moment même où René Allio, d'une génération plus âgée, tournait son **Retour à Marseille**. Mais s'il vit depuis à Paris, son identité, sa culture et sa morale restent *ancrées* au pays.

Vincent Vatrican
Cahiers du cinéma n° 495 - octobre 1995

Filmographie

Dernier été	1981
Ki lo Sa ?	1985
Rouge midi	1986
Dieu vomit les tièdes	1989
L'argent fait le bonheur	1992
A la vie, à la mort !	1995
Marius et Jeannette	1997