



# Georgia

Four friends  
de Arthur Penn

## Fiche technique

USA - 1981 - 1h55

Couleur

Réalisateur :

**Arthur Penn**

Scénario :

**Steve Tesich**

Musique :

**Elisabeth Swados**

Interprètes :

**Craig Wasson**

(Danilo)

**Jodi Thelen**

(Georgia)

**Michael Huddleston**

(David)

**Jim Metzler**

(Tom)

**Scott Hardt**

(Danilo enfant)

**Elisabeth Lawrence**

(Mrs Prozor)

**Micklos Simon**

(Mr Prozor)

**Michael Kovacs**

(Le voisin des Prozor)



## Résumé

Danilo est venu rejoindre son père, immigré yougoslave, aux États-Unis. Comme Tom et David, il est amoureux de Georgia mais n'ose se déclarer. Georgia, enceinte de Tom, épouse David. Plus tard, Danilo retrouve Georgia et la perd de nouveau. Danilo commencerait une liaison avec une immigrée comme lui quand reparaît Georgia, qui trouble la situation.

Le rêve américain et la réalité vus à travers le destin d'un jeune Yougoslave. Sous une apparence d'improvisation, un film très construit et où Penn a mis de lui-même : «Steve Tesich (le scénariste) et moi-même sommes d'origine ouvrière, et nous voulions en parler».

Jean Tulard  
*Guide des films*

## Critique

Les puissances mystérieuses qui dominent en France la commercialisation des films étrangers se sont taillé depuis longtemps, en matière de traduction des titres, une réputation de sottise dont elles s'emploient à démontrer à chaque occasion qu'elle n'a rien de surfait. On pardonne mal la paresse de ceux qui n'ont pas su trouver une adaptation de **Ragtime** ; on ne conçoit pas du tout les raisons de ceux qui ont évité de reconnaître que **Four Friends**, cela veut dire quatre amis. La chose a son importance. D'abord parce qu'elle comporte une sorte de paradoxe : le film de Penn, contrairement à quelques films italiens qui affichent les mêmes préoccupations (**Giovani mariti** / **Les Jeunes maris** de Bolognini, 1958, **C'eravamo tanto mati** /

**L E F R A N C E**

LES AMIS DU BON CINÉMA

**Nous nous sommes tant aimés** de Scola, 1975, voire **Amici mii / Mes chers amis**, de Monicelli, 1975) n'adopte pas une forme narrative fondée sur la succession et la rencontre des points de vue : un protagoniste, Danilo (Craig Wasson) organise autour de lui l'essentiel du récit. Cela entraîne d'ailleurs une seconde singularité: s'il est légitime de penser que les quatre amis sont les concertistes (Danilo, Georgia, David et Tom), rien n'exclut que le titre ne vise les quatre amis de Danilo (David, Tom, Louis et Rudy), Georgia étant pour lui tout autre chose qu'une amie.(...)

Il faut se rappeler la vision critique que Penn donnait des communes soixante-huitardes dans **Alice's Restaurant** (1969) autant que l'incapacité du héros de **Little Big Man** (1970) à choisir son camp. Le désir et la crainte de la communication, on le savait depuis **Miracle en Alabama (The Miracle Worker**, 1962) sont pour lui le commencement de la sagesse. C'est dire qu'il s'intéresse ici, plus peut-être que dans plusieurs oeuvres récentes, à un objet de méditation qui lui tient à coeur. Il serait pourtant ridicule de tirer une leçon de ce nouveau film. Arthur Penn entend seulement donner à voir les impératifs contradictoires de l'échange. Danilo est homme à se glisser dans les foules qui se pressent dans les stades pour le plaisir de chanter l'hymne national. C'est qu'il aime sa patrie, il le déclare dans un poème, avec le zèle d'un prosélyte, mais c'est aussi sans doute qu'il éprouve un plaisir infini à s'intégrer à un monde de parole sans rien avoir à dire.

La figure brutale du père lui lance sans cesse le défi du sérieux et du travail ; la figure violente de son beau-père lui jette le gant de la passion. Ces personnages se fondent certes sur la vraisemblance convenue que la psychanalyse, ou ses résumés les plus courants, offrent depuis une trentaine d'années à un grand nombre de films américains. Mais là n'est sûrement pas leur véritable per-

tinence. A leur manière humble ou tyrannique, ouvrière ou bourgeoise, le père et le beau-père sont d'abord des hommes de solitude, capables de porter sans aide le fardeau de l'existence. Danilo ne songe qu'à partager les bonheurs et les ennuis, et l'un des triomphes de sa génération est d'avoir rendu la jalousie ridicule. Mais cela implique que la communication soit réduite du désir au besoin et que la réunion ne résulte pas de la combinaison de deux êtres, mais de l'osmose de deux insuffisances. L'infirmité de Louis devient alors allégorique du désenchantement qui habite Danilo au moment où son nouvel ami est présenté au spectateur.

Une séquence admirable résume toutes ces inquiètes richesses. Danilo, seul dans une rue mal éclairée, joue de la clarinette ; il arrive près d'un passage à niveau fermé; au-delà des wagons qui passent, on entend d'autres instrumentistes qui répondent ; dans les intermittences fugitives de l'obstacle, on aperçoit des silhouettes. Cela donne d'abord la structure du film : Tom et David ne sont que deux compléments, Danilo est le héros, mais la scène esquisse aussi la signification de l'ouvrage. Car le convoi qui défile, ménageant des instants de communication, étouffant de son bruit un thème musical à la fois moderne et bucolique, possède bien la forme et le sens de l'attente. Ce que son mouvement nous accorde de visible, ce que ses retorses alternances soulignent et encadrent, nous ne pouvons pas ignorer qu'il va finir par le découvrir sous sa forme la plus banale et la plus insignifiante. A peine les trois amis se sont-ils rejoints qu'ils entreprennent d'ailleurs de se séparer (et ce motif restera fondamental dans toute l'évocation de leur jeunesse) ; à peine leur alliance a-t-elle pris la forme sérieuse d'un projet (ils vont chercher Georgia pour se rendre au concert du collège), qu'on s'avise qu'elle est fondée sur une absence, celle de la jeune fille, qui soigne son apparition de

vedette. Aussi l'incarnation matérielle et euphorique du malentendu devient-elle le ressort essentiel de la mise en scène. Elle tire profit de l'ambiguïté des signes. Danilo, enfant qui vient de rejoindre son père émigré, interrompt son air de pipeau pour déchiffrer une inscription au bord de la route : pour lui, c'est la gloire même de son nouveau pays, présente en tous ses noms, et la gloire de savoir lire ; pour l'adulte qui conduit ce n'est qu'une indication superflue. La caméra s'arrête un instant sur la plaque un peu rouillée. Malentendu lyrique : celui qui dans l'atmosphère épaisse d'un spectacle décadent donne lieu à la mort éclatante de Lola, la nonchalante compagne de Georgia. La légèreté des séparations joue aussi son rôle : les enfants s'amuse et aperçoivent le père à l'œuvre, au-delà d'un simple grillage ; à travers un jet d'eau, Danilo revoit Georgia ; derrière la porte battante et vitrée de l'hôpital, il l'aperçoit. Le beau-père guette la noce à sa fenêtre, puis quitte son poste d'observation, tandis qu'un enfant, vague indice physique de l'inquiétude, abandonne la rampe où il était perché pour aller se réfugier près d'un adulte. La disproportion entre ce dernier symptôme et le massacre qui se prépare est en elle-même éloquente. Prêt à évoquer certains plans de la tuerie de **Little Big Man**, qui renvoyaient eux-mêmes à la boucherie de My Lai, Penn dédaigne en effet le surgissement brutal de la violence autant que sa découverte progressive. Un signal énigmatique et peu remarquable, une efficacité légère, précède cependant le toast fatal par lequel le milliardaire ombreux révélera son attachement excessif à sa fille. La communication la plus simple est peut-être aussi la plus émouvante : un écran de télévision brouillé, par le détour d'une image du premier alunissage permet à Danilo de rejoindre par la pensée son ami Louis, qui est mort. Au reste les deux hommes ont multiplié les échanges iconographiques : leur relation s'ouvre à nous sous le

signe d'un télescope où l'un cherche pour l'autre le rendu le plus précis de la lune ; un peu plus tard, lorsque Louis, très excité, quitte la chambre, c'est Danilo qui lui lance une revue pleine de photos de femmes nues (un archéologue nous assure que ces pages charmantes sont d'époque) ; Georgia se matérialise aux yeux de Louis comme une Galatée émergeant de telles images ; enfin, quand la maladie terrasse une première fois Louis, Danilo en déménageant les affaires de son ami, découvre une gravure des plus dodues au dos d'une photo des plus décentes.

Quant au sourire que le fils obtient enfin de son père, il signifie tout bonnement qu'on donne à qui demande, et qu'il existe dans la confiance la possibilité d'une communication franche que des expressions plus pleines, pareilles à la danse d'Isadora Duncan, ne parviennent pas à ménager, tant la splendeur du symbole y dissimule, non sans duplicité, le sens lui-même.

Alain Masson  
Positif n°252 - mars 1982

**Four friends** offre un parfait exemple de réplique-qui-tue : au bout de presque deux heures de film, quand nos deux héros se sont enfin rejoints, qu'ils sont finalement tombés dans les bras l'un de l'autre, Georgia, à travers les larmes, dit à Danilo : «Pourquoi les choses prennent-elles tellement de temps ?» Les choses, c'est-à-dire ce dénouement, ces retrouvailles. Le mécanisme de la réplique-qui-tue se referme avec un bruit sec : «C'est bien ce qu'on se demande», bougonne le spectateur à part soi, ravi d'avoir autant d'esprit. Mais c'est pour s'apercevoir aussitôt que, justement, il ne se l'est pas demandé, et qu'il n'a pas lieu de le faire : l'automatisme a fonctionné à vide. Pourquoi ? Parce que le film, «centré» sur les deux personnages de Georgia et

de Danilo, ne raconte pas leur cahotique histoire d'amour : Georgia et Danilo sont bien les héros du film, ils n'en sont pas le sujet, et ce dénouement n'en est pas un non plus : il faut encore que le film se poursuive un peu, et retrouve les quatre amis du titre. Par voie de conséquence, nous n'aurons aucune garantie que Georgia et Danilo sont parvenus au terme de leurs aventures, et qu'ils ont, comme on dit, fait une fin : ce n'est pas la mise-en-couple qui est l'idéal-du-film, c'est le mouvement, comme le confirme le mot de la fin, que prononce Georgia : à moi, dit-elle, le *next-move*, le prochain coup, le mouvement suivant.

**Four Friends** est une chronique du mouvement, et aussi du Mouvement, avec majuscule, celui des années soixante.

Sur la chronique, qui est refus du grand drame ferroviaire, choix de s'en tenir, tout au plus, à des dramatisations locales, pèse la plus terrible menace : celle du cliché sociologique. La (très bonne) surprise du film d'Arthur Penn, c'est que, dans un sens, la société en est absente. Entre l'Histoire et les histoires, il n'y a rien : pas d'épaisseur, pas de glu. Du mouvement, mais pas de «mouvement social». Pour une simple raison : le mouvement social, c'est eux, tels qu'ils sont en train de ne pas se donner le social pour enjeu. On voudrait croire que Danilo entre en guerre contre le capitalisme : il soulève ses camarades lycéens contre le représentant de la compagnie sidérurgique venu les recruter ; mais c'est pour regagner l'estime de Georgia. Tous sont pris dans un temps qui colore, organise et informe leurs décisions personnelles ; et ce temps n'est rien d'autre que la résultante de leurs décisions personnelles. La politique se représente dans les variations du système pileux de Danilo, jusqu'à cette infâme barbiche d'étudiant doctrinaire qui lui sert un moment de signe distinctif : la politique devant le miroir, Gilette en main, et non pas au milieu d'un sit-in, Lénine au poing. Et

Tom, revenu de la guerre avec femme et enfants vietnamiens, ce n'est pas d'un «engagement» qu'il rend compte, mais d'un mode de vie, d'un passé, de ce par quoi il est, en personne, passé.

Le film commence par une arrivée : celle de Danilo en Amérique. C'est là qu'il fait, à douze ans, la connaissance de son père, depuis longtemps parti de la Serbie natale. Mode d'emploi du melting-pot : comment y échouer (le père), comment y réussir (le fils). Proletaire de l'East-Chicago, on subit l'industrie U.S. ; enfant, adolescent, on se construit, au même endroit, un rêve américain. Tout l'art est de bouger, d'avoir le changement pour province, et des tentacules pour racines. A ce point, les parents sont heureux d'embarquer sans retour pour la patrie lointaine, et la mortelle Europe. Ils n'ont pas grand chose à faire ici, et c'est avec vérocité qu'ils protestent : non, les Etats-Unis ne sont pas l'Eden - tandis que, avec tout autant de vérocité, Danilo répond que l'Amérique est l'aventure, son aventure, son rêve.

Mythologie, bien sûr, et tout à fait connue. Mais pas moins excitante, et réactivée, d'être mise en rapport avec (et mise en scène comme) le destin d'un groupe d'adolescents, d'un petit cercle ; rajeunie.

On sait que l'adolescence n'est pas ce qu'on peut trouver de plus simple à filmer ; qu'il y a risque de dérapage, vers la mièvrerie ou la posture, risque de bêtise, de n'être pas à la hauteur, et plutôt trop bas que trop haut. Penn, lui, est vraiment convaincant. Ce n'est pas, chez un cinéaste de soixante ans bientôt, pure question de métier : Il y a, chez lui, une façon si certaine de jouer la convention, de ruser avec elle, de l'utiliser, de la décaler, que l'on est forcé d'y voir la marque de cette sensibilité sérieuse, qui est l'autre nom de la sincérité.

En vertu de quoi les acteurs du film sont évidemment remarquables, y compris Craig Wasson (Danilo), qui fut exécration dans **The Outsider (Mourir à Belfast)**. Ils sont portés par leurs rôles et par

leurs personnages, c'est-à-dire ni encombrés par eux, ni encombrants pour eux. (Arthur Penn, dans le dossier de presse du film : «Nous avons répété deux semaines, non pas sur des scènes du film, mais en faisant des improvisations à partir du scénario. De cette manière, nous avons pu nous mettre dans l'ambiance, nous familiariser avec les situations du film tout en gardant la spontanéité nécessaire»). **Four friends** est donc une leçon de «direction d'acteurs», quoique cette locution puisse vouloir dire, et toutes réserves faites quant à la variété des écoles.

Metteur en scène, Penn l'est encore par l'utilisation de la musique, dirigée (et, quant à l'originale, composée) par Elizabeth Sados, qui collabora longtemps, au théâtre, avec Andreï Serban. Avec le même souci d'adéquation, elle intervient comme figure du mouvement, et peut-être son essence même, son âme, son secret. (C'est aussi être cinéaste que de faire, dans ce film, circuler les voix *off*, et de changer de narrateur à mesure des besoins, sans sonner les trompettes).

**Four friends** est aussi le dernier film dont Ghislain Cloquet a signé la photo. Peut-être n'en aurait-on rien dit, si ses images n'étaient justes et précises, parfaitement inspirées, sensibles et belles.

Guy-Patrick Sainderichin  
*Cahiers du Cinéma n°332 - Fev. 1982*

Newman y gagna définitivement ses galons de vedette. Depuis, Penn a peu tourné: neuf films en vingt-cinq ans, dont deux westerns, **Little Big Man** et **The Missouri breaks**. Leurs héros, Dustin Hoffman pour le premier, Marlon Brando et Jack Nicholson pour le second, comparés à Paul Newman, nous offrent en trois films, achevés en 1958, 1970 et 1976, l'évolution de l'Amérique. En élargissant la perspective, l'œuvre de Penn nous propose même une véritable «parabole de l'Amérique moderne» pour reprendre l'expression d'Olivier Eyquem (Actualité du cinéma américain), de la dépression (le couple de **Bonnie et Clyde** traqué par la police) au désarroi provoqué par l'intervention américaine au Viêt-nam (**La fugue**). Face à l'ordre social, Penn filme l'individu anormal (**Miracle en Alabama**), le hors-la-loi (**Le gaucher**), le marginal (**The chase**, **Georgia**), l'Indien voué à l'extermination par les tuniques bleues (**Little Big Man**), la communauté hippie (**Alice's restaurant**), appréhendant ainsi le malaise d'une société qui ne peut résoudre ses problèmes que par la violence (la mort de Bonnie et Clyde, le massacre des Indiens...). De là, sauf dans **Miracle en Alabama**, le pessimisme de Penn et peut-être son silence. Un silence rompu par un banal film policier: **Target**, suivi d'un magnifique thriller au titre symbolique : **Froid comme la mort**.

Jean Tulard  
*Guide des réalisateurs*

<b>Mickey one</b>	1965
<b>The chase</b> La poursuite impitoyable	1966
<b>Bonnie and Clyde</b>	1967
<b>Alice's restaurant</b>	1969
<b>Little Big Man</b> Les extravagantes aventures d'un visage pâle	1970
<b>Visions of eight</b> (sketch <b>The highest</b> )	1973
<b>Night moves</b> La fugue	1975
<b>The Missouri breaks</b>	1976
<b>Four friends</b> Georgia	1981
<b>Target</b>	1985
<b>Dead of winter</b> Froid comme la mort	1986
<b>Penn and Teller get killed</b>	1989
<b>Inside</b>	1996

## Biographie

[Arthur Penn] fit des débuts fracassants en introduisant pour la première fois les techniques de la télévision dans une biographie de Billy the Kid qui périmait et sur la forme et sur le fond les versions antérieures de Vidor, Miller et Newman. Pour un coup d'essai, **Le gaucher** fut un coup de maître. Paul

## Filmographie

<b>The left-handed gun</b> Le gaucher	1958
<b>The miracle worker</b> Miracle en Alabama	1962
<b>The train</b> Réalise quelques scènes seulement	1964

### Documents disponible au France

La revue de cinéma n°370 - Mars 1982