



Au loin s'en vont les nuages

Kauas pilvet karkaävät
de Aki Kaurismäki

Fiche technique

Finlande - 1996 - 1h36

Couleur

Réalisation, scénario et montage :

Aki Kaurismäki

Décors :

Markku Pätilä

Jukka Salmi



Son :

Jouko Lumme

Interprètes :

Kati Outinen

(Ilona)

Kari Väänänen

(Lauri)

Elina Salo

(madame Sjöholm)

Sakari Kuosmanen

(Melartin)

Markku Peltola

(Lajunen)

Résumé

Ilona est maître d'hôtel dans un petit restaurant de qualité mais un peu passé de mode, le "Dubrovnik". La faillite, largement souhaitée par les banquiers qui préfèrent tableter sur une vente plus juteuse pour eux, entraîne le licenciement des employés. Ilona et son mari Lauri, ex-conducteur de tramway, se retrouvent au chômage à peu près au même moment. Commence alors un vrai parcours du combattant : de restaurant première classe en bar troisième zone, les portes restent désespérément fermées pour ces nouveaux chômeurs...

Critique

Si l'on venait à oublier que le cinéma peut être un art simple, dégagé des fioritures étincelantes et des machineries pathétiques, un art de la rétention et pas toujours de l'étalage, Kaurismäki serait là pour nous le rappeler. Nous rappeler que la force d'expression n'est pas proportionnelle à la quantité des effets, et que l'émotion dramatique, surtout, peut naître d'une représentation qui se situe en deçà du réalisme moyen.

Celui-ci est fait en général d'une accumulation de détails, de mouvements et d'informations, qui, s'ils entraînent facilement

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

l'adhésion, entraînent aussi le regard à effacer, au fur et à mesure qu'il glisse à leur surface, toute la force des images. Tout ce qui, en elles, pourrait être expressif. D'une situation quelconque, d'une émotion quelconque, le regard trop souvent porté à la reconnaissance immédiate ne retient que le quelconque. C'est le cinéma, ou la télévision, du tout venant. Dans **Au loin s'en vont les nuages**, les situations sont effectivement, et tristement, banales, mais leur représentation, en revanche, est constamment marquée par l'expressivité du trait. Ces images retiennent l'attention parce qu'elles évitent, précisément, ce flot de «détails vrais» qui transforment la réalité en convention. Ici, le cadre est toujours un peu trop vide, la réaction du personnage un peu trop lente, et peut-être la caméra juste un peu trop près. Un peu trop, c'est-à-dire ailleurs, où on ne l'attend pas, d'où le monde, habituellement, ne se laisse pas voir. Une mise en scène décalée, dans tous les compartiments de son exercice, qui donne à voir bien plus, parce qu'elle s'arrête avant les habitudes.

Tout a pris froid : les personnages, raides et droits dans leurs postures compassées, sans jamais un geste d'abandon ; les lieux, aux décors de réfrigérateurs, aux aplats de couleurs glacées, sans ombres ni recoins ; la lumière, qui expose tout au gris du temps et ne cesse de clamer qu'elle ne pourra jamais calfeutrer quoi que ce soit ; les arêtes du cadre, qui tranchent, sifflent, mettent à vif l'implacable solitude des uns et des autres. Et ce froid qui les saisit, qui nous prend, qui nous imprègne, est l'étonnante unité d'un monde où, plus sûrement qu'en tout autre, les émotions nous arrivent encore vives, dans cet état presque brut qui nous les fait partager juste au moment de les comprendre. Voilà la force d'un cinéma qui s'évertue à ne pas marcher sur les brisées rebattues : que les situations, les cœurs et les sentiments soient saisis avant même que d'être compris.

S'il ne s'agissait que de cela, que d'une histoire à dénouer, ce serait par trop simple : le chômage touchant l'un après l'autre, les profiteurs qui s'en mêlent, les affaires louches par lesquelles il faut alors passer, les structures qui s'effritent, les liens qui se distendent. Et puis, symboliquement, le Travail (c'est le nom de l'entreprise salvatrice) permettant de revivre, de se retrouver, de changer la lumière même des choses. Mais ce résumé impersonnel n'a aucun intérêt : c'est de l'intérieur, c'est dans l'affect au quotidien que tout est vécu. Sans une trace de pathos, sans un éclat, sans un mouvement d'humeur, les personnages nous laissent ressentir ces liens qui se délitent, ce monde qui peu à peu se glace. Si la représentation était réaliste, si les acteurs favorisaient une identification, il y aurait certes une sympathie : elle ne serait rien à côté de ce que Kaurismäki nous oblige à sentir. Hors du spectacle de la honte, du spectacle de la misère, de celui de la tristesse et de l'abandon, le metteur en scène crée, par le décalage de l'artifice, la possibilité du sentiment lui-même, et non plus seulement de sa reconnaissance par mimétisme.

Voir la nudité du monde quand se brisent ses modes conventionnels de représentation, c'est à la fois le thème et l'élan du film de Kaurismäki. Dans un restaurant qui ferme, il ne reste que des tables vides, et, sur la devanture, une enseigne que son décadre à l'écran met précisément en valeur. Quand le mari et la femme se rejoignent, à la fin de leurs journées, l'évidence de leurs retrouvailles élimine autour d'eux toute banalité : c'est un espace de lumière qui les emporte alors dans les rues désertes. Mais, quand ce même couple regarde la télévision (éteinte...), ce sont deux plans frontaux en champ/contrechamp qui marquent l'incongruité de la situation. Or, ce à quoi nous assistons, cette sorte de révélation du réel par déplacement de ses images, c'est très exactement ce que

vivent les protagonistes de l'histoire. Et c'est en cela que le film est beaucoup moins «formaliste» qu'on pourrait le croire. Ce monde nouveau, ou plus exactement vu sous un angle neuf, c'est celui où les banques se ferment, où tous les amis se révèlent alcooliques, où la honte même s'immisce dans le couple le plus uni. Aux antipodes stylistiques, c'est la démarche du **Voleur de bicyclette**, dans lequel le thème sert de levier à une dramaturgie nouvelle.

On est bien ici au-delà du spectacle, dans une œuvre qui procure au regard des angles nouveaux, un ordonnement différent des éléments du monde. Comme si l'on avait trié dans la représentation pour ne garder que ce qui touche à l'âme, au sentiment glacé d'une présence abrupte, au malaise d'être et d'être là. L'humour même, constamment présent, extrêmement léger, repose sur des situations de décalage, une sorte d'absurdité du normal... Comme la banalité trop évidente des toiles d'Edward Hopper finit par conduire le regard vers l'extranéité d'un quotidien que l'on croyait apprivoisé, le film de Kaurismäki, ainsi, démêle les artifices du drame et l'implacable présence du monde.

Vincent Amiel

Positif n°428 - Octobre 1996

Février 1994, festival de Berlin, deux K. du cinéma annoncent leur retraite anticipée : Kieslowski, après la trilogie tricolore qui le révèle au monde, et Kaurismäki, Aki, cinéaste qui se hâte lentement (douze films en douze ans à l'époque) et suit sa voie en mode mineur, accompagné par un cercle de cinéphiles fidèles et passionnés. «Concurrencé» par le Polonais, le Finlandais, maître en minimalisme, rate donc son effet d'annonce. A l'image de ses loosers magnifiques, il échoue lamentablement en même temps qu'il

donne à voir une pochade inégale, **Les Leningrad Cow-boys rencontrent Moïse**, et un sympathique road movie finno-russo-estonien, **Tiens ton foulard, Tatiana**.

La Finlande s'apprête-t-elle à faire le deuil de «son» grand réalisateur, un an avant le centenaire ? Non. Elle sait qu'il ne faut pas le prendre trop au sérieux : après deux films coup sur coup, Aki est dans doute fatigué... Un peu de repos au soleil hivernal du Portugal, quelques bières et autres eaux de vie entre amis au soleil de minuit, pour son festival en pleine Laponie, et ça repartira. Le combat reprendra de plus belle, sans se presser... C'est ce qui s'est passé. Début 1995, on apprend que Kaurismäki s'est remis au travail. Il s'attaque cette fois au chômage, dont il veut tirer une tragi-comédie pour son éternel alter ego de Finlande, Matti Pellonpää (Léaud étant pour sa part l'alternative française). Jusqu'au jour maudit où «Peltsi» meurt. Coup dur. Mais les amis sont là. Résultat : **Au loin s'en vont les nuages**. Dans le rôle principal, Kati Outinen, **La fille aux allumettes**, qui a remplacé au pied levé "l'absent". La jeune ouvrière a mûri et reprend le flambeau avec un talent incontestable. Comme le reste de la bande, toujours présent à l'appel. Elle campe ici le maître d'hôtel d'un restaurant, le Dubrovnik, qui ferme, faute de clients. A la maison, son mari, chauffeur de tram (Kari Väänänen, autre figure emblématique de la bande Kaurismäki), se retrouve lui aussi sur le carreau. Audit, manque de voyageurs, fermeture de lignes, licenciement, tirage au sort : comme souvent chez Kaurismäki, le hasard fait mal les choses et c'est le mari qui en fait les frais. Pendant une bonne heure et demie, on suit avec bonheur et émotion les tribulations d'une femme relativement malchanceuse. Humaine, très humaine. Et courageuse. Histoire de tous les jours pour notre fin de siècle. Les temps sont durs, le chômage rôde. Les petites gens se serrent

les coudes comme ils peuvent. Avec, autour, les choses. La télévision. Le crédit. Le chien et le salon. L'automobile. L'alcool. La bagarre. Et caetera. On ne désespère pas. Car il y a toujours eu de l'espoir chez Kaurismäki, qui a déclaré faire une tragi-comédie pour panser à sa manière cette plaie qu'est le chômage. L'homme croit en la fraternité, l'amitié, la solidarité.

Entre musiques en tous genres (avec au passage quelques mesures sublimes de *La Pathétique*, symphonie numéro 6 de Tchaïkovski) et couleurs vives et primaires qui rappellent certains plans de **J'ai engagé un tueur**, on pourrait presque se croire dans le meilleur des *musicals*. La caméra, toujours au bon endroit, se déplace pudiquement. Pas d'excès et beaucoup de réserve, comme il se doit chez le Finnois, hormis d'inévitables levées de coude, et autres états d'ivresse dont on se lasse.

Avec son savoir-faire habituel, l'auteur-scénariste-réalisateur-producteur nous confronte à un quotidien banal, actuel. Le chômage. Sans nous laisser aller à la déprime. Au contraire. On ressort du film plein d'espoir en des lendemains qui chantent et en des jours meilleurs. Ce n'est pas le grand soir. Juste la perspective d'un tout petit peu plus d'humanité. Enfin, avec une allusion à Pellonpää, les kaurismäkiens les plus avertis ressortiront émus. Ces *nuages qui, au loin, s'en vont* et vers lesquels la belle Kati lève enfin son regard, c'est Matti parmi nous, pour toujours. Et la photo du disparu, c'est encore lui... Tout est en filigrane, pudeur oblige. Une fois de plus, Aki Kaurismäki fait l'actualité à Helsinki. D'autant plus que la Cinémathèque finlandaise s'est mise de la partie en organisant une rétrospective de son œuvre et en lui confiant une carte blanche : des films, de Lang à Melville, en passant par Dreyer, de Sica, Ozu, Buñuel, Becker, Chaplin et Carné, Renoir, Walsh, Wise. Enfin, ces nombreux types qu'on qualifierait aujourd'hui d'exclus ou de SDF, et qui se pressaient à la première, fai-

saient plaisir à voir. Un certain nombre d'entre eux étaient sans doute au chômage. Mais tous riaient de bon cœur aux innocentes farces d'Aki, de concert avec la crème de l'intelligentsia bohème d'Helsinki. Aki l'ours (qu'il joue à être et est peut-être) nous a encore donné un bon et beau moment de cinéma. Quand on sait qu'il produit aussi quelques jeunes cinéastes, on se prend à espérer qu'il saura faire école. Car Kaurismäki investit dans un futur meilleur en vingt-quatre images secondes. Et cette fois en couleurs.

Olivier N. du Payrat
Cahiers du Cinéma n°502 - Mai 1996

Entretien avec le réalisateur

*Quelle est la traduction littérale du titre finlandais **Kauas Pilvet Karkaavat** ?*

«Au loin s'enfuient les nuages». Le mot important, symbolique, c'est «s'enfuient». Nous avons réussi à rendre l'original en français, mais l'anglais est une langue si pauvre que nous n'avons pas trouvé mieux que *Drifting clouds* ! Le film a commencé avec la découverte de ce titre. J'ai écrit le scénario pour qu'il se termine par cette phrase. C'est très personnel. Mes personnages et moi, nous nous enfuyons très loin avec les nuages. Mais nous ne savons quand ni où.

Vous ressentiez le besoin, après une peinture très sombre, sans compromis, du chômage et de la déréliction, de terminer par une note d'optimisme, quasiment à la Capra.

Pour moi, le monde dans lequel nous vivons est sans espoir et sa fin aura lieu en 2021. Je n'ai pas voulu délivrer une morale personnelle au dernier plan. Je n'avais pas besoin de faire de la propagande pour le pessimisme tant il nous entoure de partout. Je me suis dit que si

je traitais du chômage, je pouvais me permettre de plaquer une fin à la Capra car, dans la réalité, ce serait plutôt un double suicide. Par rapport à la situation finlandaise, ce film est un conte de fées car le chômage chez nous atteint 26 % (officiellement, 20 %). C'est le pire taux en Europe avec l'Espagne. Cela se rapproche de la Dépression des années 1930 aux États-Unis. L'économie s'est emballée, les banques ont fait faillite car ceux qui nous gouvernent sont de tels amateurs qu'ils n'ont rien su contrôler. Il y a eu trop d'argent, ce fut comme une spirale ascendante puis tout s'est écroulé.

*Quel est votre rapport au néo-réalisme et aux films comme **Le voleur de bicyclette** ?*

En fait, j'ai voulu faire du néo-réalisme en couleurs, avec de l'humour en plus car le style de De Sica est dépourvu d'humour. J'ai aussi ajouté du Ozu dans la manière de raconter. Après coup, je me suis rendu compte aussi de l'influence de Douglas Sirk et d'Edward Hopper. C'est l'idéalisme des films en couleurs avec Jane Wyman et Rock Hudson que l'on retrouve dans **Au loin s'en vont les nuages**. 30% d'Ozu, 30% de De Sica, 15% de Sirk, 20% de Hopper, 10% de Capra. Cela fait 105% ! Et où suis-je là-dedans ? Je ne suis pas un cinéaste, mais un shaker de cocktail !

Le Honolulu Winter cocktail dans votre film est bleu comme la couleur de la chemise, comme celle de la nappe, comme celle des murs du restaurant.

C'est le Blue Hawai du film d'Elvis Presley ! Je ne pense pas à l'avance au choix de couleurs. Si je commençais à analyser, cela me prendrait des heures. D'un jour à l'autre, je décide de faire repeindre en bleu, par exemple, en fonction de mon inspiration, et je demande à mon actrice d'apporter des chemises qu'elle porte habituellement, et je choisis celle qui va avec le décor. Je ne voulais pas faire un film bleu comme **J'ai**

engagé un tueur, où c'était délibéré. Aujourd'hui, vous me dites que c'est aussi la couleur de ce film. Peut-être est-ce moi qui suis «bleu» à la Billie Holliday

Les chansons populaires sont importantes dans ce film comme dans tous vos précédents.

Pour moi, dans un film, le plus important, c'est l'image. Ensuite viennent les dialogues, les effets sonores et la musique. Mais je suis particulièrement attentif au choix de la musique car elle peut transformer complètement une séquence. Quand je vais au mixage, je remplis de disques un sac en plastique et je fais des tas d'essais. Mon intérêt pour la musique a toujours été très grand. Après tout, j'ai réalisé sept ou huit clips de rock, un documentaire sur le groupe les Leningrad Cowboys et deux films de fiction avec eux. Mais je me suis arrêté car je devenais trop vieux pour ces rythmes-là ! Avec **Leningrad Cowboys meet Moses**, j'ai fait une erreur : je croyais que tout le monde avait lu la Bible. Comme ce n'est pas le cas, le film était incompréhensible ! (...)

Entretien réalisé à Cannes 1996, par Michel Ciment et Noël Herpe
Positif n°428 - Octobre 1996

Le réalisateur

Avec son frère Mika, il a fondé une maison de production, Villealfa Film Production (en hommage à **Alphaville** de Godard) et ressuscité un cinéma finlandais. Il s'intéresse aux marginaux et aux humbles (plongeurs, bouchers, chauffeurs de taxi, éboueurs, caissières). Raskolnikov travaille aux abattoirs et **Hamlet** devient un film noir dans le huis clos étouffant de bureaux et d'appartements privés. Il s'agit aussi de

films à bon marché et la présence de Jean-Pierre Léaud dans **J'ai engagé un tueur** est un coup de chapeau à la nouvelle vague de Truffaut et Godard.

Jean Tulard

Dictionnaire des réalisateurs

Filmographie

courts - métrages

Rocky VI 1986
Thru the wire 1987

Longs métrages

The saimaa gesture 1981
Crime et châtime 1983
Calamari Union 1985
Shadows in paradise 1986
Hamlet goes business 1987
Ariel 1989
Leningrad cow-boy go America
Dirty Hands
La fille aux allumettes
J'ai engagé un tueur 1990
La vie de bohème 1992
Les Leningrad cow-boys rencontrent Moïse 1994
Tatjana
Tiens ton foulard Tatiana
Au loin s'en vont les nuages 1996

Documents disponibles au France

Article de presse
Télérama n°2438
Positif n°428