



La guerre à sept ans

Hope and glory
de John Boorman

Fiche technique

G.B. - 1987 - 1h53

Couleur

Réalisation et scénario :

John Boorman

Photographie :

Philippe Rousselot

Montage :

Ian Crafford

Musique :

Peter Martin

Interprètes :

Sarah Miles

(Grace Rohan)

David Hayman

(Clive Rohan)

Derrick O'Connor

(Mac)

Susan Woolridge

(Molly)

Sammi Davis

(Dawn Rohan)

Ian Bannen

(Grand-père)

Annie Leon

(Grand-mère)



Résumé

3 septembre 1939 : aujourd'hui, l'Angleterre est entrée en guerre ! Je jouais avec mes soldats de plomb quand le Premier ministre nous apprit la chose à la TSF. Maman a fondu en larmes, évidemment, et nous a tous serrés dans ses bras. Papa a pris un air triste, mais j'ai bien vu que ça lui déplaisait pas d'aller se battre. Il a de bons souvenirs de la Grande Guerre, à ce qu'il paraît... Cette nuit, j'ai rêvé des tranchées...

Critique

Premières images : la réalité historique, vue au cinéma. Vers la fin, les personnages rencontrent sur leur chemin une équipe de tournage. Comment un spectateur passe à la mise en scène : voilà l'argument discret qui fait l'unité du film de Boorman. Le caractère autobiographique de l'ouvrage, dont les commentaires de l'auteur n'ont pas fait mystère, est donc parfaitement visible à l'écran.

Mettre en scène, c'est réaliser. Les images des actualités n'ont pas de contenu ; la guerre est un mot. La quête d'une substance, la découverte des «choses qui sont»,

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

selon le mot de Ronsard, constituent des thèmes fondamentaux dans l'œuvre de Boorman. L'enfant collectionne les shrapnels ; il rêve les combats en noir et blanc, comme au cinéma ; il se livre, avec la bande dont il fait partie, à des destructions frénétiques dans des bâtiments ruinés par les bombardements. Des activités typiquement enfantines comme la collection, le jeu, mais aussi des exercices humains comme la rêverie, le songe, le voyeurisme se trouvent annexés par la tâche : il faut donner corps à ce qui paraît au début si gris et si inconsistant. Les cinéastes qu'on croise à la fin sont précisément en train de tourner une scène militaire contemporaine.

La guerre n'échappe pas seulement à l'enfant. Elle n'est qu'absence. Les mésaventures du père en témoignent assez, mais aussi l'arrivée d'un aviateur ennemi. L'homme sort des cigarettes plutôt qu'une arme et ne menace qu'une plate bande de choux de Bruxelles. Rien n'actualise l'essence belliqueuse du motif. Pas plus que le silence des tondeuses à gazon ne peut matérialiser positivement la déclaration de guerre. Pas plus qu'un bafouilleur radiophonique ne peut incarner la royauté. Il faut relever dans cette recherche de la plénitude une organisation thématique curieuse. La découverte de la sexualité est fort nettement subordonnée à l'entreprise qui consiste à réaliser la guerre. L'enfant passe devant un site bombardé. Fasciné, il entend des bruits et tend l'oreille : c'est un couple qui s'est réfugié là, mais il ne le voit pas. Dès lors, cet objet incompris prend la place de la violence guerrière. Prié par ses camarades de prononcer un juron, Bill lance «Foutre !» ; les autres sont médusés, car ils n'en attendaient pas tant ; la scène est au milieu des ruines. C'est là aussi qu'une petite fille laisse les garçons jeter un oeil dans sa culotte ; elle précise pour le héros, qui paraît le plus timide : «Il va pas te mordre» : c'est là encore qu'il surprend sa sœur en train de

faire l'amour avec un militaire québécois. De même, l'incendie de la maison succède à l'attendrissement de Grace et de Mac dans le train.

Cette substitution appelle plusieurs remarques ; il n'est pas question de la ramener au lieu commun sur l'amour et la guerre, Vénus et Mars, et ainsi de suite ; encore moins de la réduire au poncif symboliste sur Eros et Thanatos. D'abord les échanges de l'amour et de la violence jouent un rôle complexe dans **Excalibur** (1977). On observera donc que la sexualité est destructrice, mais aussi, et c'est le paradoxe central de **Délivrance** (1972) tout comme le dispositif de base de **Duel dans le Pacifique** (1968), que l'action brutale, même spécifiée historiquement, est mise en œuvre dans la nature, par elle ou en tant que telle : à ce que la guerre présente de sanglant et d'imprévisible, le sexe prête ici ses images honteuses, son obscénité (c'est-à-dire une absence d'images). Il fonctionne à la fois comme nature et comme équivalent de la violence dans la mesure où il n'est pas maîtrisé, où il ne peut avoir l'organisation intelligible d'une représentation. Tout le style de Boorman dépend de l'inénarrable : une secousse rapide, un événement qui échappe, qui suscite des émotions puissantes et contradictoires. Le film dont il est ici question tient sa valeur de chronique de rencontres imprévisibles : le piano et les bombes, le bombardement et la pêche miraculeuse, les abris et le chahut. La guerre fonctionne comme l'énergie même de l'imagination, parce qu'elle démembrer et rapproche : cassant les façades habituelles et régulières, elle produit des associations nouvelles qui rendent leur présence aux choses. Au thème de la sexualité destructrice répond donc celui de la violence créatrice. Subordonnant la *fancy* à l'*imagination*, le style de Boorman illustre l'idée que la production artistique, la possibilité de présenter des images, utilise le rapprochement insolite, la fantaisie chaotique. Ces souvenirs

d'enfance expliquent et justifient ce paradoxe. La guerre joue à la fois le rôle de l'objet imaginaire et celui de la fantaisie créatrice.

Peu de films donnent autant que celui-ci le sentiment des matières. Cela ne tient pas seulement à la magnifique photo de Philippe Rousselot, d'une variété qui assume toutes les contradictions. La mise en scène réalise les textures : il suffit pour en juger de se remémorer la scène où Grace et son amie se choisissent des vêtements. L'encombrement des lieux, mais aussi l'immensité de la salle rappellent la séquence de la gare, donc les risques dramatiques de séparation que comportent les circonstances. Mais il s'agit cette fois d'intimité sensuelle : les deux dames se font des confidences sexuelles, tandis que le garçon se promène librement parmi des femmes à demi-nues ; des rangées de lainages sombres, pendus à des cintres, forment un labyrinthe. Jamais le contraste des étoffes et des épidermes, de la laine et du satin, du rêche et du soyeux, n'a paru aussi palpable. L'image tire sa force de la rencontre fantaisiste que permet la guerre (et qui est la guerre).

Mais mettre en scène, c'est aussi préparer des fictions. Le récit apparaît comme la forme qui rend le réel intelligible, mémorable. Les actualités, contrairement à **Hopalong Cassidy**, ne contiennent pas de réalité parce qu'elles ne contiennent pas d'histoire (et toute histoire est fictive). C'est pour répondre à ces exigences que s'effectue le passage du spectateur à la mise en scène. Le film en témoigne par lui-même puisqu'il présente les faits qui rendront nécessaires les fables de Boorman. Un éblouissant bombardement suggère l'**Hérétique**, les aventures sur la Tamise demandent **Délivrance** et **La forêt d'émeraude**, la rue hantée par sa propre destruction appelle la décrépitude de Léo, les jouets qui fondront dans l'incendie exigent déjà de renaître en Merlin et en Arthur.

Or le film qui fait cet éloge de la fiction ne se soumet guère à sa loi. Pas d'intrigue. Le passage de la rue à la rivière, malgré la ressemblance des espaces, heurte les spectateurs, et on peut assurément juger l'ensemble décousu. Mais l'unité de l'œuvre existe. L'eau joue ici son rôle initiatique, relevé par Michel Ciment dans son livre sur Boorman. Dès lors, la seconde partie reprend avec sérénité les éléments de la première, selon une composition périodique familière à l'auteur : le grand-père gaffeur et gâteux se change en roi farceur, la fête de famille troublée par la présence de Bruce se métamorphose en noces rendues pittoresques par l'absence du marié, d'appétissants poissons remplacent les éclats d'obus comme fruits des bombardements, l'absence d'école tient lieu d'école. Il est tout à fait notable que la sexualité reste absente de ce second mouvement : c'est qu'à l'enfant comme à Merlin semble offert un accès direct et immédiat à la nature, dans une sorte de fusion panthéiste.

Une riche chronique de l'Angleterre en guerre vue par un enfant ? Sans doute, et la diversité des tons, le mélange des émotions, l'humour et le sens du pittoresque, la réussite des silhouettes concourent à l'accomplissement de vertus bien définies par un genre. Mais il s'agit surtout d'un film de Boorman : le récit d'une vocation se confond avec l'art poétique.

Alain Masson
Positif n°321 - Novembre 1987

Mise en abîme

Le titre original, **Hope and glory**, fait référence à une œuvre de sir Edward Elgar, *Pomp and Circumstance* (littéralement : «Grand appareil»), ensemble de cinq marches vigoureuses et solennelles composées entre 1897 et 1930, dont la première, en ré majeur, est devenue, agrémentée de paroles, une sorte de second hymne national britannique intitulé «Land of Hope and Glory» (littéralement : «Pays d'Espoir et de Gloire»). Cette dernière a été à ce titre utilisée par les cinéastes, le plus souvent comme contrepoint ironique, à commencer par Ken Russell et Stanley Kubrick, le premier dans **Elgar** pour commenter des plans de bandes d'actualités de soldats anglais blessés pendant la Grande Guerre, le deuxième dans **A clockwork orange (Orange mécanique)** pour accompagner la visite du Premier ministre à la prison où Alex purge sa peine. Et de fait, **Hope and glory** est un film où l'ironie, comme l'humour, tient une place prépondérante. Phénomène d'autant plus surprenant que John Boorman n'avait jamais jusqu'à présent démontré beaucoup de goût pour l'une ou pour l'autre. Quand il y avait, parfois, ironie dans l'un de ses films, celle-ci était indubitablement amère. Quant à l'humour, l'échange des rôles de bourreau et de victime dans **Hell in the Pacific (Duel dans le Pacifique)** ou certains plans de chairs flasques et blanchâtres dans les eaux troubles de la piscine de **Leo the last** (Léo le dernier) ou encore quelques remarques faites par les Éternels sur la sexualité de Zed l'exterminateur dans **Zardoz** apparaissent comme quelques-unes de ses rares manifestations. Or, l'humour est ici permanent et joue en quelque sorte le rôle d'antidote à la tragédie que vit le pays. Certes, celle-ci est vue à travers le regard d'un enfant qui, naturellement, ne l'appréhende pas de la même façon qu'un adulte ; pour celui-ci, par exemple, rien n'est plus terrible qu'une maison

éventrée qui livre aux regards indiscrets les fruits de ses entrailles, alors que pour celui-là, cette même maison fournira une nouvelle et fabuleuse aire de jeux aux activités inédites. Mais ce regard (et le doute n'est pas possible au vu de certains plans dont l'incroyable beauté est à couper le souffle), est aussi celui de John Boorman, cinéaste qui, selon le principe de mise en abîme, le porte sur John Boorman enfant tout en épousant celui que ce dernier portait alors sur le monde.

Ainsi vient-il de franchir une étape importante dans l'évolution de son œuvre, laquelle était déjà si totalement accomplie qu'il semblait que son auteur n'aurait plus d'autre possibilité que d'en explorer indéfiniment les composants et les approfondir jusqu'à en demeurer prisonnier. **Hope and glory** témoigne d'une mutation déjà sensible dans **The emerald forest (La forêt d'émeraude)** qui se manifeste par une plus grande chaleur envers des personnages moins emblématiques, plus charnels, et par l'édification d'un univers plus opulent, plus fécond. Alors que les premiers films se caractérisaient par une narration à la linéarité exemplaire, un gommage systématique de tout élément qui n'y était pas directement lié et une stylisation poussée à l'extrême limite de l'exsangue, les derniers, au contraire, se définissent par la multiplication des récits qui, évoluant dans le temps et l'espace, s'entremêlent, par la profusion des détails, l'abondance des éléments, la luxuriance même des environnements. Et le travail de stylisation du cinéaste est d'autant plus remarquable qu'il s'exerce sur un matériau plus riche et, en la circonstance, sur une réalité fortement connotée qu'il parvient néanmoins à transfigurer selon sa fantaisie et sa puissance d'évocation poétique sans pour autant l'adultérer.

Tout se passe comme si un retour aux sources, littéralement comme au figuré, libérait d'un certain nombre de blocages le cinéaste qui se montre ici serein,

affiche un sentiment de plénitude et manifeste un total épanouissement de ses facultés créatrices qui n'ont pourtant jamais été sclérosées, comme s'il était finalement parvenu à réaliser ce vers quoi tendent ses personnages : réunir leur part consciente à leur part inconsciente. Et, ce faisant, il offre à l'amateur et admirateur de son œuvre une mine d'informations sur les contenus explicites ou latents de ses films précédents, sur les origines des thèmes, récurrents ou épisodiques, qui les parcourent. De fait, **Hope and glory** s'enrichit, comme par un effet de boomerang, de la vision de ces films qui sont autant de variantes d'un imaginaire à la genèse duquel on assiste ici.

Alain Garel

Revue du Cinéma n°432 - Novembre 87

Le réalisateur

Né en Angleterre en 1933, John Boorman voit son enfance placée sous le signe d'une éducation jésuite pour le moins rigoureuse, et se lance à 17 ans dans la critique de cinéma, rédigeant notamment des émissions sur le Septième art pour la télévision. Il gravit peu à peu les échelons au sein de la BBC : en quatre ans, il passe de stagiaire monteur à réalisateur de documentaires (il en signera une cinquantaine, dont un consacré au cinéaste D. W. Griffith). En 1965, il se lance dans le long métrage de fiction avec **Sauve qui peut**, une comédie farfelue, clin d'œil aux **Quatre garçons dans le vent** des Beatles. Mais c'est avec **Le point de non-retour**, son deuxième film, tourné

aux Etats-Unis, que Boorman impose sa patte : ce polar d'une noirceur et d'une violence inouïes fait preuve d'un sens visuel surprenant, qui verra son apogée dans le mythique **Excalibur**. John Boorman n'est jamais aussi à l'aise que dans un univers masculin dont les tensions internes se retrouvent exacerbées par l'environnement naturel. On pense à l'affrontement entre Lee Marvin et Toshiro Mifune de **Duel dans le Pacifique**, mais aussi au calvaire des quatre citadins de **Délivrance**. Une œuvre culte et choc où le retour à la nature vire au cauchemar (le viol de Ned Beatty a marqué toutes les âmes...sensibles), et qui valut à Boorman une nomination à l'Oscar du Meilleur film et du Meilleur réalisateur. Difficile cependant de cerner une carrière où Boorman aborde des genres aussi différents que la science-fiction (avec l'ovni **Zardoz**), le film d'horreur à prétentions mystiques (**L'exorciste II**) ou la fable écolo (**La forêt d'émeraude**). Sa réussite la plus incontestable demeure **Excalibur**, qui visite le mythe du Graal au travers de la quête des chevaliers de la Table Ronde : un film foisonnant, plastiquement magnifique et animé d'un véritable souffle épique. Mais Boorman a du mal à retrouver son inspiration et ses derniers films, **Tout pour réussir**, une comédie dans la veine de Capra, ou encore **Rangoon**, dénonciation du régime militaire birman, ne soulèvent pas l'enthousiasme du public. On peut dire que **Le Général**, filmé en noir et blanc, est de la veine de ses meilleurs films : cette chronique d'un destin hors du commun lui a valu à nouveau le prix de la mise en scène à Cannes... Vingt-huit ans après son étrange **Leo the last**. C'est ce qu'on appelle un come-back réussi...

Encyclopædia Universalis

Filmographie

Catch us if you can Sauve qui peut	1965
Point blank Le point de non-retour	1967
Hell in the Pacific Duel dans le Pacifique	191968
Leo the last	1970
Delivrance	1973
Zardoz	
Exorcist II : the heretic L'exorciste II, l'hérétique	1977
Excalibur	1981
The emerald forest La forêt d'émeraude	1985
Hope and glory La guerre à sept ans	1987
Where the heart is Tout pour réussir	1990
Beyond Rangoon Rangoon	1995
The General Le Général	1997

Documents disponibles au France

Revue du Cinéma n°432 - Novembre 87
Kids - 52 films autour de l'enfance
Positif n°321 - Novembre 1987
Articles de presse