

# SHOTS!

## ALCOOL & CINÉMA

DICK TOMASOVIC



LES ÉDITIONS DU CAÏD

## DU MÊME AUTEUR

*Le Palimpseste noir. Notes sur l'impétigo,  
la terreur et le cinéma américain contemporain*  
(Yellow Now, 2002)

*Freaks.*  
*La monstrueuse parade de Tod Browning*  
(Céfal, 2006)

*Le Corps en abîme.*  
*Sur la figurine et le cinéma d'animation*  
(Rouge Profond, 2006)

*Kino-Tanz.*  
*L'art chorégraphique du cinéma*  
(Presses Universitaires de France, 2009)

© 2015, Dick Tomasovic  
© 2015, Les éditions du Caïd

ISBN : 978-2-930754-03-1  
Dépôt légal : D/2015/13.295/1

Achevé d'imprimer en octobre 2015

[www.editionsducaid.com](http://www.editionsducaid.com)  
[www.dick-tomasovic.com](http://www.dick-tomasovic.com)

*A man's got to believe in something,  
I believe I'll have another drink.*  
W. C. Fields

*Everyone who drinks is not a poet.  
Some of us drink because we're not poets.*  
Dudley Moore dans *Arthur*





# QUI A VU BOIRA / QUI A BU VERRRA



Laissé seul à la maison par les enfants qui ont décidé de l'abriter, le petit extra-terrestre erre dans la cuisine, ouvre la porte du frigidaire, trempe ses lèvres dans un plat qui lui goûte peu. La forme d'une cannette de bière pique sa curiosité. Du bout de ses longs doigts hésitants, il décapsule le récipient et en verse avidement le contenu dans son gosier, sous le regard un peu inquiet, peut-être réprobateur, du chien de la famille. À l'autre bout de la ville, dans une classe d'école, Elliot, le petit garçon d'une dizaine d'années qui a recueilli secrètement l'étrange E.T., se surprend à roter bruyamment et s'attire les foudres de ses condisciples. De son côté, l'extra-terrestre adopte une démarche très chaloupée, enchaîne les éructations et s'en va heurter frontalement un meuble de cuisine. Elliot, lui, ne parvient plus à écouter son instituteur ; ses paupières se font tombantes, sa tête est lourde et son corps s'enfonce doucement mais inéluctablement sur sa chaise. E.T. continue de se cogner aux meubles de la cuisine et finit par s'effondrer,

ivre mort, sur le carrelage de la pièce. Elliot tombe de sa chaise, s'agrippe à son bureau avec un air à la fois jovial et hagard, témoignant sans équivoque de son ébriété. La créature s'est également relevée pour aller s'offrir une seconde bière. Cela n'arrange pas l'état du petit garçon qui affiche une mine totalement imbécile et lance un large sourire ballot à sa voisine consternée. À cet endroit du récit, le montage alterné fait comprendre très clairement au spectateur qu'Elliot et E.T. sont désormais connectés. Le ressenti de la créature venue d'un autre monde se communique, par un lien aussi mystérieux que privilégié, au petit garçon devenu son ami. À l'instar, sans doute, de bien d'autres œuvres destinées à d'autres générations, le film de Steven Spielberg, *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982), a proposé aux jeunes spectateurs de son époque l'une des premières représentations appréhendables de l'alcool à l'écran. Il donne à voir, de manière éminemment comique, les réactions pataudes de personnages enivrés. Il

permet de faire entrevoir certains effets de l'alcool, d'expliquer, par l'exemple démonstratif de la direction expressive et comportementale de l'acteur et de la marionnette, ce que peuvent être les sensations de l'ébriété (alanguissement généralisé du corps, hébétude vaguement euphorique, trouble de l'équilibre et de la motricité, etc.). Le ressenti est d'autant plus suggéré que le film multiplie les stratégies d'identification. Les personnages principaux sont des enfants (ou associés comme tels, les comportements d'E.T. faisant preuve d'une candeur tout enfantine), la caméra est placée systématiquement à hauteur d'enfant et, enfin, le thème de la connexion entre E.T. et Elliot est évidemment élargi au spectateur, relié à chacun des personnages par le procédé du montage alterné. Il est convié de la sorte à l'intime compréhension des ressentis qui circulent entre les protagonistes.

Ainsi, on est spectateur avant d'être buveur, on découvre les effets de la boisson alcoolisée par sa représentation avant d'en faire la réelle connaissance par l'expérience, on devine le pouvoir de son trouble, ses puissances de métamorphoses et ses forces déséquilibrantes, régénératrices ou mortifères bien avant de se trouver en situation d'ingérer un quelconque breuvage alcoolisé. Il en va ainsi de l'alcool comme de bien d'autres figures et motifs au cinéma (la conduite de véhicule, le flirt et le sexe, par exemple) : il relève, involontairement ou non, d'une forme de didactisme. Le cinéma donne à voir ce que nous vivons, mais aussi, tout autant, sinon plus, ce que nous ne vivons

pas, ou pas encore. Le cinéma nous fait présager de pratiques qui nous sont inconnues, propose des images de vécu qui forment nos consciences, oriente nos perceptions de manière à constituer une préconnaissance du monde si puissante qu'elle est parfois reçue comme une procuration de l'expérience elle-même. Ce que le cinéma dit de nous est aussi ce que le cinéma fait de nous. Bref, le cinéma nous prend et nous apprend.

Depuis sa plus jeune enfance, bien avant qu'il ne fasse consommation d'alcool, le spectateur est donc exposé aux images de la boisson et de ses effets, des plus enthousiasmants aux plus tragiques. Le cinéma, depuis ses origines, s'est énormément employé à mettre en scène les buveurs (occasionnels ou invétérés), leurs rituels (loufoques ou pathétiques), leurs espaces (publics ou solitaires), leurs comportements (réjouissants ou atterrants) et leurs pulsions (débonnaires, cyniques, sexuelles, violentes, mélancoliques, suicidaires, dynamiques, cinétiques, etc.). L'alcool, chacun le découvre vite, est une activité qui organise un mode de relations aux autres, qui souligne le lien social, l'active, le met en œuvre ou, au contraire, dans certains cas, s'escrime à le détruire. Il marque les transitions entre les différents temps et espaces du social (passages du lieu public à la sphère de l'intime, passages du moment du travail à celui du repos, passages de l'expérience de l'ordinaire à l'épreuve de l'exceptionnel, et inversement). Tout discours sur l'alcool est toujours un discours sur la société<sup>1</sup> et toute représentation de l'alcool est une repré-

sentation de la société. D'autant que l'alcool est lui-même un marqueur de classe important, ses multiples déclinaisons, de la bière au champagne, du vin de table aux grands crus, du bourbon de base aux whiskys haut de gamme, indiquant à la fois les modes et les goûts des buveurs, des plus populaires aux plus élitistes, et leur appartenance présumée à une catégorie de consommateurs plus ou moins aisée économiquement. Quant à la question de l'ivresse, qui est à la fois celle de l'expérience du corps et celle de l'expérimentation culturelle du sujet<sup>2</sup>, elle met en jeu les besoins et les plaisirs de la désordonnance individuelle autant que les us et les coutumes d'un ordre social donné. Le buveur, qu'il inscrive sa pratique, éventuellement addictive, sous les bannières des valeurs de l'alcool-risque ou de l'alcool-refuge, tient une place importante dans l'imaginaire parce qu'il teste en permanence les limites et les tolérances des règles de conduite<sup>3</sup> de la société. Par ailleurs, boire est aussi un acte existentiel. Le monde apparaît de manière beaucoup plus intense, intéressante ou simplement admissible au buveur qui trouve dans l'alcool un soutien, aussi psychologique que philosophique, de réduction ou de dépassement du réel, de relativisation ou de réinvention de son projet vital, de résistance ou de redéfinition de ses sentiments de prédestination et de ses conditions d'existence. Mais s'échapper du désarroi, de l'ennui et de la solitude n'est pas sans risque et soumet le sujet à la tentation de l'excès. Celle-ci, lui offrant une nouvelle acuité, conduit à l'exaltation comme à la souffrance. L'ivresse peut mener tout autant

à l'ouverture au monde, voire à son réenchâtement par la convocation des puissances d'émerveillement de l'alcool, prodiguant au sujet une nouvelle curiosité et une dynamique de disponibilité à ce qui l'entoure, qu'au repli de la conscience, à l'indifférence du sujet s'abandonnant à la contemplation de ses propres meurtrissures, à la déstabilisation de l'estime nécessaire à tout être pour contrer l'inclinaison à la déchéance. Pour toutes ces raisons, il est bien entendu crucial que les historiens, les philosophes, les psychologues, les sociologues ou les anthropologues prennent l'alcool et l'ivresse pour objet d'étude, comme ils le font depuis longtemps<sup>4</sup>.

Cet ouvrage n'a cependant pas le souci d'interroger sociologiquement, historiquement ou philosophiquement les enjeux de la représentation du spiritueux et de ses multiples modalités de consommation et de réception. Bien que le geste ne soit pas totalement déconnecté de ces préoccupations, il s'agit ici, plus modestement et simplement, de s'intéresser aux mises en scène de l'alcool dans les productions filmiques, de porter le regard sur la manière dont l'alcool, et ses usages, dynamisent le cinéma, quitte à troubler ses formes narratives et figuratives. Indirectement, les différentes scènes d'affliction ou d'extase, les puissances dramatiques et les frénésies comiques, les réinventions du corps de l'acteur et les reformulations de la perception audiovisuelle, les identifications des personnages d'ivrognes, d'abstinents ou de contrebandiers, les situations éthyliques comiques ou tragiques, festives,

amicales, familiales, solitaires, funestes ou morbides que l'on s'emploiera à pointer et commenter, diront peut-être quelque chose de la marche du monde et des individus, car l'alcool, sujet, motif et figure de prédilection du cinéma, y révèle ses qualités polymorphes, ses fonctions ambivalentes et ses valeurs ambiguës. Innombrables, les images de l'alcool et de l'ébriété, plaisantes ou répugnantes, structurent en profondeur l'imaginaire et les conceptions du spectateur. Le cinéma donne le goût de l'alcool. Mais l'alcool donne aussi le goût du cinéma en lui offrant des situations homériques, des personnages magnifiques et des images poétiques. Pensé sous la forme d'un catalogue irraisonné, sans le moindre souci d'exhaustivité (bien évidemment impossible sur un tel sujet) ou même d'une grille de lecture directrice<sup>5</sup>, ce livre s'organise autour d'une quarantaine de *shots* emblématiques des problématiques relatives à la représentation de l'éthylisme, au sens large du terme. Présentés dans un ordre chronologique, ils laissent également deviner une véritable histoire évolutive des mœurs et de la place de l'alcool dans nos sociétés ; découverts au gré du hasard ou des préférences du lecteur, ils permettent de rapprocher des styles, des démarches ou des motifs comme de contredire des conceptions et de confronter des positions idéologiques. Dans tous les cas et dans tous les sens de lecture, ces *shots*, qui sont autant de rappels issus de notre mémoire collective cinéphilique, constituent un voyage, que l'on espère réjouissant et stimulant, entre les films, les cinéastes et les images.

### In vino veritas

Certains films sont traversés par l'alcool, parce que son motif y est permanent, parce qu'il conditionne l'identité des personnages, parce qu'il se fait le vecteur de l'action<sup>6</sup>, parce qu'il sert de révélateur aux peurs dissimulées, aux angoisses refoulées, aux traumatismes inavoués et aux problèmes masqués<sup>7</sup>, parce qu'il rythme les temps forts du film tout en s'inoculant, d'une manière ou d'une autre, à la plupart des séquences. *It's a Wonderful Life* de Frank Capra (*La Vie est belle*, 1946) est sans aucun doute de ces films-là<sup>8</sup>. Il y règne un état d'ébriété diffus qui déstabilise tous les personnages et leurs perceptions, du héros du film aux multiples protagonistes rencontrés ou évoqués, et se manifeste dans la plupart des séquences, qu'il s'agisse des scènes effervescentes de fête et de danse, des moments de solitude et de désarroi ou encore du voyage dans l'au-delà, délirant, qu'effectue le personnage de Georges Bailey (James Stewart). Ce dernier, emmené par Clarence, cet ange pittoresque envoyé au secours du pauvre homme désespéré, revisite les années écoulées de sa vie et prend peu à peu conscience de l'utilité et de l'importance de son existence, du bonheur encore possible qu'il peut vivre et partager en famille et en société, de l'élan d'humanisme qui donne sa vitalité à la communauté qu'il voulait quitter. Cette lucidité retrouvée, il la doit tout autant à l'ange Clarence, au dispositif cinématographique qui lui permet de contempler le film de sa vie (flash-back, arrêts sur images, etc.), qu'à l'alcool. Car c'est l'ivresse qui lui permet de jeter un

regard renouvelé sur son existence. C'est là, sans doute, la différence principale entre l'alcool et la drogue dans leurs représentations à l'écran. Le buveur est conscient de son ivresse, il n'ignore pas le filtre qui trouble sa vue, il prend en considération l'altération du monde que l'alcool a fait naître, il sait qu'il voit double et pourquoi il voit double, son délire n'est pas forcément maîtrisé, mais il est connu et explicable. Tout être ivre s'avoue toujours son ivresse. Il sait qu'il est autre tout en étant lui-même, parce qu'il se sent intensément lui-même en s'abandonnant à l'autre de lui-même. Au contraire, l'usage des stupéfiants offre un délire qui n'est pas toujours conscient de lui-même et qui substitue au monde un autre univers totalement autarcique, isolant le consommateur de son entourage en l'emportant dans un ailleurs lointain. L'ivresse est une greffe sur le monde, alors que le psychédélisme procède à son remplacement. L'un *travaille* la vérité, l'autre y subroge la chimère. Il s'agit donc, au cinéma, de matières, de problématiques et de poétiques différentes. Si drogues et alcools peuvent se combiner pour soumettre au personnage, au récit filmique et à ses spectateurs nombre de béances déstabilisantes et de visions bouleversantes (*The Blackout* d'Abel Ferrara par exemple, en 1997), si l'alcool peut être fréquemment ressenti comme un puissant psychotrope (ce qu'il est par ailleurs, comme en témoignent, entre mille autres, les inquiétantes hallucinations de l'instituteur de *Wake in Fright* de Ted Kotcheff, en 1974), l'ivresse sera généralement traitée et rendue très différemment des modifications de per-

ception, d'humeur et de comportement favorisées par la prise d'autres formes de drogues. Au-delà des questions de restitution des effets psychotropes des substances, non sans similarités mais globalement différents, c'est bien sûr aussi l'acceptation et l'intégration sociale de l'alcool qui ordonne sa mise en scène si singulière et complexe, car beaucoup plus ambivalente.

Par ailleurs, filmer l'alcool suppose de s'attacher à trois sujets : la boisson, le buveur, le résultat de la boisson sur le buveur (le plus souvent dans cet ordre là, même s'il n'a rien d'immuable). Les premiers plans de *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995), en donnant à voir, dans un montage rythmique à la fois syncopé et flottant, les rayons d'un supermarché saturés de bouteilles d'alcool en tous genres dans lequel déambule le personnage incarné par Nicolas Cage, fanfaronnant grotesquement, remplissant son caddie à ras bord avec une joyeuse mais suspecte frénésie, cristallise en une série d'images emblématiques les trois inséparables sujets. Toute scène de bar et, plus généralement, de boisson trouve son génie en ordonnant significativement et esthétiquement les trois éléments.

Mais un alcool n'est jamais qu'un alcool. Il se doit d'être défini, par sa couleur, sa densité, les effluves qu'il semble dégager, les qualités de son récipient... Le générique d'ouverture d'*Innerspace* de Joe Dante (*L'Aventure intérieure*, 1987) insiste sur cette dimension. L'histoire est celle d'un lieutenant de l'armée américaine (Dennis Quaid) qui, porté volontaire