



L'HISTOIRE

Deux enfants occidentaux assistent au suicide de leur père et sont ainsi abandonnés dans le bush australien. Survivant tant bien que mal dans le désert hostile, ils rencontrent un jeune aborigène en plein « walkabout », cette errance initiatique rituelle.

ANALYSE ET CRITIQUE

Pour sa première réalisation en solitaire (1), [Nicolas Roeg](#), déjà notoirement réputé dans le milieu du cinéma britannique comme monteur, caméraman ou surtout directeur de la photographie, se rendit en Australie pour y adapter (avec le dramaturge Edward Bond, auteur d'un traitement d'une quinzaine de pages) le roman *The Children*, écrit sous le pseudonyme de James Vance Marshall par Donald G. Payne. Si la grande ligne directrice de l'intrigue de ce roman de littérature jeunesse est conservée par Roeg et Bond (deux enfants perdus dans le bush rencontrent un adolescent aborigène en plein « walkabout »), l'esprit en est lui substantiellement modifié. En effet, comme son titre original l'indique, le roman de Marshall s'attarde avant tout sur le parcours initiatique des deux enfants, livrés à eux-même suite à un accident d'avion, et qui apprennent grâce à leur impromptu guide à découvrir les dangers et les trésors de la nature pour y survivre. L'essentiel du film est manifestement ailleurs, et comme souvent, les intentions se révèlent dans les différences voulues par les adaptateurs : alors que la société « occidentale » est totalement absente du roman, elle encercle le film de Nicolas Roeg par un prologue et un épilogue signifiants. ; de plus, les enfants ne se retrouvent pas seuls dans le désert par « accident », mais s'y trouvent abandonnés par le suicide de leur père ; enfin, alors que les relations avec l'enfant aborigène sont dans le roman essentiellement axées sur l'initiation et la découverte de la nature, le film y ajoute de manière appuyée une dimension « découverte de soi », érotisation des corps et perte de l'innocence comprises. Pour résumer, et avant donc d'entrer dans le détail, il est donc évident que loin du « gentil » périple initiatique imaginé par Marshall, le film de Roeg dresse un dur portrait de la société des hommes, qui détruit et corrompt ses enfants

comme ceux qui lui sont étrangers.

Victime durant le 19^{ème} siècle d'une colonisation britannique bien moins pacifique que ce que l'histoire avait dans un premier temps affirmé, le peuple aborigène avait pendant plus d'un siècle subi la main-mise des colons sur ses terres et sur ses enfants. En 1869, une loi fut en effet érigée pour autoriser la saisie d'enfants métisses à des fins d'assimilation complète, la pratique de la langue aborigène leur étant notamment interdite. L'espèce aborigène était considérée par les colons blancs comme étant à éradiquer, et jusqu'en 1928 (et le massacre de Coniston), les expéditions de « représailles » contre ses représentants n'étaient pas rares. Ce n'est qu'au milieu des années 60 que des mouvements sociaux se dressèrent pour défendre les droits des aborigènes, et face à une mobilisation populaire massive, ils furent enfin recensés comme citoyens australiens suite à un référendum de 1967. Simultanément, grâce notamment aux travaux de l'anthropologue William Stanner venant rompre ce « Grand Silence » visant à délibérément les omettre de la mémoire collective australienne, la politique d' « enlèvement » des enfants aborigènes à leurs familles prend fin en 1970. Lorsque Nicolas Roeg entame son projet, la question de la place des aborigènes dans la société australienne est donc particulièrement d'actualité. Par ailleurs, son film occupe une place importante dans l'histoire du cinéma australien par la manière dont il traite le personnage même de l'aborigène : jusqu'alors, la place qui lui était réservée était limitée à celle du pisteur primitif ou à l'indigène menaçant... et était d'ailleurs la plupart du temps interprété par des comédiens blancs au visage peint. Le fait d'accorder une place aussi essentielle à un protagoniste aborigène (incarné par un comédien lui-même natif) et de consacrer une bonne partie de l'intrigue (ainsi que le titre du film) à un aspect aussi important de leur culture était donc assez révolutionnaire. A ce sujet, laissons l'écrivain-ethnologue Bruce Chatwin nous résumer le principe du Walkabout tel qu'il le décrit dans son indispensable *Chant des pistes* : « *Je ne me souviens pas du moment où j'ai entendu l'expression Walkabout pour la première fois. Mais il m'était resté l'image de ces noirs « civilisés » qui, un jour, travaillaient heureux dans une station d'élevage et qui, le lendemain, sans un signe d'avertissement et sans bonne raison, prenaient leurs cliques et leurs claques et disparaissaient dans la nature. Ils abandonnaient leurs vêtements de travail et partaient ; pendant des semaines, des mois voire des années ; ils traversaient à pied la moitié du continent, parfois uniquement dans le but de rencontrer un homme, puis ils revenaient comme si rien ne s'était*

passé.»

Pour l'observateur étranger, le *walkabout* semble, à première vue, une errance mystique liée à une insaisissable culture étrangère. Mais Chatwin entreprend de se le faire expliquer le principe des « itinéraires chantés », ces labyrinthes de sentiers sillonnant le monde. *« Les mythes aborigènes de la création parlent d'êtres totémiques légendaires qui avaient parcouru tout le continent au Temps du Rêve. Et c'est en chantant le nom de tout ce qu'ils avaient croisé en chemin — oiseaux, animaux, plantes, rochers, trous d'eau — qu'ils avaient fait venir le monde à l'existence... (...) En théorie, du moins, la totalité de l'Australie pouvait être lue comme une partition musicale. Il n'y avait pratiquement pas un rocher, pas une rivière dans le pays qui ne pouvait être ou n'avait pas été chantée. (...) En amenant le monde à l'existence par le chant, les ancêtres avaient été des poètes dans le sens grec du mot poiësis, la « création ». Aucun aborigène ne pouvait concevoir que le monde créé pût être imparfait. Sa vie religieuse tendait vers un but unique : conserver la terre comme elle était et comme elle devait être. Celui qui partait pour un walkabout accomplissait un voyage rituel. Il marchait dans les pas de son ancêtre. Il chantait les strophes de l'ancêtre sans changer un mot ni une note — et ainsi recréait la création. »*

Ce réseau de lignes invisibles faisait également office pour les aborigènes de voies de communication. *« Ce que les Blancs avaient l'habitude d'appeler le walkabout, le « voyage à travers le pays » était, en pratique, une sorte de bourse-télégraphe de brousse, qui permettait de faire circuler des messages entre des gens qui ne se voyaient jamais et qui pouvaient mutuellement ignorer leur existence. »*

Cette composante culturelle et mystique du voyage des deux enfants, qui dans son illustration flottante permet à Nicolas Roeg de mettre en place un certain nombre de figures qui deviendront récurrentes de son style atypique, n'est cependant pas ce qui semble intéresser le plus le cinéaste, et le moins que l'on puisse dire est que *Walkabout*, s'il a le mérite de poser un regard sur le peuple aborigène, n'est à son égard ni indulgent ni optimiste. Dans sa description des aborigènes (et personnage principal exclu), le film se concentre ainsi surtout sur deux des travers les plus notoires dans lesquels sont tombés les aborigènes au contact du monde occidental, à savoir l'alcoolisme et le commerce folklorique, avec ces

objets manufacturés « genuinely australian ». Walkabout n'est donc pas un film pro-aborigène, et on peut même douter qu'il soit « pro » quoi que ce soit, car là n'est pas son propos : le regard est froid, et oscille entre une forme implacable de darwinisme (l'inadaptation du mode de vie aborigène les voue à la disparition) et une lucidité guère plus complaisante avec la société contemporaine.

Sur le premier point, Roeg ose d'audacieux montages parallèles sur les gestes du chasseur aborigène (en particulier, lors du découpage d'une proie, avec un boucher blanc en action), comme pour montrer la similitude des comportements humains, mais aussi et en conséquence, la désuétude du mode opératoire de l'aborigène. D'ailleurs, vers la fin du film, le chasseur silencieux, traquant sa proie à sa façon patiente et ritualisée, sera interrompu par une jeep de chasseurs blancs venant abattre froidement du gibier à distance avec un fusil à lunettes. L'aborigène, perclus d'incompréhension et de désabusement, ira s'allonger symboliquement au milieu des ossements de ces bêtes abandonnées, avant d'aller mourir lui-même...

Concernant le choc des cultures, lorsque les enfants rencontrent l'aborigène, on croit un instant que la spontanéité et le besoin feront naître entre eux un dialogue plus fort que les mots. Mais si le petit garçon balbutie quelques termes d'aborigène avec fierté, la différence fondamentale qui existe entre eux ne s'effacera jamais, les cloisons demeureront à jamais (un fameux plan en plongée dans la maison abandonnée illustre ceci à merveille, la chorégraphie des mouvements montrant le garçon noir et la fille blanche se croiser sans arriver à jamais se trouver dans la même pièce). Lors de leur première reprise de contact avec le monde occidental, les enfants seront repoussés par un habitant méfiant, qui ne leur ouvrira pas la porte, qui n'écouterà pas leur histoire et qui finira par les chasser, quand bien même son langage est pourtant le même. L'incommunicabilité est inhérente à l'homme, quel qu'il soit, et les cloisons qui nous séparent ne font au fil de nos vies que se renforcer.

Symboliquement, le film s'ouvre donc (et d'ailleurs se clôt aussi) sur un mur, ou plutôt sur un dédale de murs. Les hommes y courent, se croisent sans se voir, se marchent presque dessus... Quand ils lèvent les yeux, leur horizon est bouché par le béton ; quand ils tendent la main, c'est pour toucher des barrières. De l'autre côté du mur, il y a la virginité aride de la nature, dont le fragile silence peut à tout instant être dévoré par l'intrusion humaine : c'est après avoir éteint sa bruyante radio que le père tirera sur sa

filles – laquelle radio demeurera longtemps dans le désert le seul lien des enfants avec leur ancien monde – et le petit garçon n’aura ensuite de cesse d’occuper le vide sonore par des chansons ou des histoires. L’homme peut ainsi presque se voir comme un parasite, dévorant l’espace autour de lui, l’asservissant pour y abandonner ses sinistres vestiges (outre ce paysage sublime griffé par un immonde lotissement entraperçu au détour d’un plan, le film est hanté par les sinistres squelettes de voitures, d’usines ou de maisons abandonnées). Il y a de l’amertume sociale dans ce constat, indubitablement. Mais là où le film de Nicolas Roeg devient carrément cruel, c’est qu’il a laissé entrevoir à ses protagonistes un bout de paradis, pour ensuite l’en priver. L’allégorie de la perte de l’innocence liée au passage à l’âge adulte a pris de multiples formes dans l’histoire du cinéma, mais celle-ci possède une force d’autant plus poignante qu’il s’agit d’entrevoir la beauté, l’innocence ou la volupté dans sa forme la plus pure, pour ensuite redescendre froidement dans un monde laid, cynique et matériel. Si l’épilogue – qui alterne le regard évasif de l’enfant devenue femme (et donc à jamais perdue, en quelque sorte), ces murs désormais infranchissables et ce retour en arrière mental vers l’idéal, le tout sur un poème de A. E. Housman évoquant « le pays du bonheur perdu » – est l’irréversible point final du film, la séquence-clé en est évidemment le bain nu de la jeune femme dans cette vasque paradisiaque (2), cet instant évanescant où le monde s’offre dans ce qu’il a de meilleur pour mieux ensuite s’enfuir à jamais. Mentionnons également ces mystérieuses phrases, « en français dans le texte », qui encerclent le film : au mystérieux « *Faites vos jeux, messieurs dames, s’il vous plaît* » ouvrant la première séquence post-générique répond un « *Rien ne va plus* » en panneau de fin. Évidemment, le film se délecte de l’équivoque sémantique de cette dernière tournure. S’agit-il d’évoquer la société humaine comme un incertain jeu de roulette ? S’agit-il de dire que le monde ne tourne plus rond ? S’agit-il de prétendre qu’il est trop tard pour revenir en arrière ? Ou s’agit-il d’attendre que la boule s’arrête enfin, pour enfin constater le résultat de nos mises aveugles ? On se gardera bien ici d’apporter une réponse formelle à cette énigme.

Autre point majeur de divergence avec le roman de James Vance Marshall, *Walkabout* insiste également sur le langage des corps et sur la tension érotique qui naît entre la jeune femme et l’aborigène. C’est lors de bousculades très enfantines que Roeg s’attarde pour la première fois sur des points de l’anatomie des protagonistes dont ils semblent alors prendre conscience, par contraste avec la nudité « naturelle » des familles

aborigènes montées en parallèle. Par quelques gros plans, Roeg montre la beauté des corps, la sueur sur la peau du jeune noir ou les courbes naissantes de la fille, et la venue de la nuit fait germer une lubricité non encore canalisée dans leurs esprits ; les branches elles-mêmes en viennent à évoquer la rondeur d'un fessier ou le galbe d'une hanche... Plus tard, c'est presque dans un état de transe que le garçon se livrera à une parade nuptiale mortelle pour sa belle effarouchée. Là encore, Nicolas Roeg se confrontait à un important tabou social dans l'idée même d'une sexualité « inter-raciale », d'autant plus qu'il s'agissait, au-delà de primes pulsions adolescentes, de la reconstitution symbolique d'une cellule familiale « originelle » (la mère blanche / le père noir / l'enfant blond). La scène du bain de Jenny Agutter évoquée plus tôt, suit par ailleurs une séquence quasiment indépendante du reste du film montrant une équipe de scientifiques vaguement œuvrer dans le désert, les hommes n'étant concentrés que sur les cuisses ou le décolleté de leur collègue féminine, là encore probablement pour mettre en parallèle les comportements « primitifs » qui animent aussi bien les occidentaux civilisés que les aborigènes adolescents.

Cela a déjà été rapidement évoqué plus tôt, mais en sus de ce érotisme latent, Walkabout est également parcouru par une réelle tension macabre. Dans le roman, la Mort revêtait une dimension éminemment mystique ressentie seulement par le jeune aborigène, qui en venait presque à mourir par auto-persuasion. Dans le film, baigné dans une atmosphère sonore assez lugubre (entre l'instrument traditionnel aborigène, le didgeridoo, et une partition à la limite du psychédéisme de John Barry), la Mort se voit concrétisée par ces deux suicides « inexplicables » venant encadrer le parcours des enfants. Entre les deux, ceux-ci évoluent dans un cadre assez oppressant quoiqu'à ciel ouvert, la nature n'étant jamais montré comme un havre de paix, mais bien comme un monde menaçant, de violence et de morbidité, où le soleil est un brasier dévorant, où des reptiles rampants s'entre-dévorent et où la minéralité crée d'insurmontables enceintes. La respiration du film est d'ailleurs donnée par des transitions tenant du formulaire de zoologie, qui confèrent à l'œuvre une étrange et insaisissable pulsation. Car évidemment, par l'étroitesse de son dispositif dramatique, Walkabout est un film qui tient tout entier à la force de son montage et de sa mise en scène. Le premier n'est pas dénué d'audace, et alternant d'impertinents montages parallèles avec des transitions inventives (ces pages qui se tournent pour avancer dans l'histoire du petit garçon) vient donner au film son rythme singulier. La seconde, témoignant du passé de

photographe de Nicolas Roeg, propose un travail insolite sur la texture, sur les couleurs, sur les cadrages ou sur la lumière, et loin du simple livre d'images (certains plans étant au demeurant assez sublimes), renforce l'étrangeté d'un film à nul autre pareil.

Plus que jamais, Walkabout demeure une œuvre assez unique, porteuse d'un regard singulier et toujours énigmatique (David Gulpilil lui-même a avoué ne pas posséder toutes les clés de son personnage). Plus qu'une simple randonnée donc, une expérience envoûtante sur des routes peu empruntées, entre anthropologie et mysticisme, qui, si elle peut laisser sur le bord de ses chemins de traverse, ne risque pas de laisser son spectateur indifférent.

ANTOINE ROYER

(1) *Performance* avait été réalisé en 1968 en collaboration avec le peintre Donald Cammell.

(2) Pour l'actrice Jenny Agutter, adolescente vedette dans son pays à l'époque du tournage, cette scène fut également une sorte de passerelle vers des rôles plus... adultes ; face à son inhibition, Roeg réunit une équipe de tournage la plus réduite possible, invitant ensuite tout le plateau à aller à son tour se baigner nu...

DANS LES SALLES

DISTRIBUTEUR : SOLARIS

DATE DE SORTIE : 3 JUIN 2015